

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1

(XXXII, 53)

2022

**Lirica. Forme e temi, persistenze
e discontinuità - I**

RUBETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, 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 - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

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

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. IV, 1 (XXXII, 53), 2022

Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Raffaele Perrelli

V *Introduzione*

Articoli

- Andrea Aglio**
3 *Guardare la vita da lontano. Franco Fortini e il «buon uso della distanza»*
- Federica Boero**
25 *Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta*
- Jasmine Bria**
61 *Lyrical features in the Old English Seafarer*
- Donata Bulotta**
85 *Il Sir Orfeo medio inglese: dal mito classico alla nuova visione dell'amore cortese*
- Silvia Cutuli**
105 *La concezione classica del tempo e il suo 'riuso' nella poesia di Roberto Pazzi*
- Loredana Di Virgilio**
127 *E. Hec. 59-97: note di semantica metrica*
- Deborah Ferrante**
145 *Forme della lirica comica: un caso di responsione a distanza negli Uccelli di Aristofane*
- Maria Cristina Figorilli**
165 *Nota sullo stilnovismo in fieri dei Versi livornesi di Giorgio Caproni*
- Ornella Fuoco**
181 *Novus Orpheus lyricus... Venanzio Fortunato e la lirica*
- Grazia Maria Masselli**
203 *Joseph Tusiani: un Catullo "sbarbicato"*

- 229 **Francesca Ottavio**
Versi dal carcere e oltre le sue mura: le Poesie dei prigionieri (1921) di Ernst Toller
- 253 **Ilaria Ottria**
Eros e gioco degli scacchi: note sulla lirica cinquecentesca
- 273 **Caterina Pentericci**
Plaut. Truc. 448 ss.: il lamento di una meretrix
- 291 **Orazio Portuese**
Un saturnio 'lirico' in Naev. carm. frg. 51, I Blänsd.^{2?}
- 303 **Nicola Sileo**
«Nota quasi soltanto agli eruditi». La Satira sopra le donne prima del volgarizzamento leopardiano
- 319 **Fabrizio Maria Spinelli**
«Questo stare è l'ombra del suo andarsene». L'indecidibilità dei riferimenti deittici in Quattro quaderni di Giuliano Mesa
- 339 **Giuseppe Squillace**
Dante, Matelda e 'in su i vermigli e in su i gialli fioretti'
- 351 **Itala Tambasco**
Bernardo e la meditazione metapoetica fra Dante e Petrarca
- 367 **Ilenia Viola**
La lirica sui generis di Benvenuto Cellini. Un petrarchismo spirituale, antibembiano e antiaccademico

Recensioni

- 389 **Maria Teresa Gliotti** (J. Francese, *The Unpopular Realism of Vincenzo Padula. Il Bruzio and Mariuzza Sbriffiti*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2022, pp. X + 196)

Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Raffaele Perrelli

Introduzione

I due fascicoli dell'annata 2022 e il primo fascicolo dell'annata 2023 di *Filologia antica e moderna* sono parti di un'unica miscellanea a carattere monografico: *LIRICA. Forme e temi, persistenze e discontinuità*. L'idea nasce innanzitutto come memoria della antica e innovativa (*ut temporibus illis*) costituzione del Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria, che è stato «forse il primo in Italia a sperimentare un accorpamento di discipline letterarie e filologiche distribuite lungo l'arco cronologico che va dall'antichità greca e latina, attraverso il tardoantico e il medievale, fino all'età moderna e contemporanea»¹. La rivista che ne è stata, al momento della sua origine, l'emanazione ha esplicitato nel titolo la composizione di quel dipartimento.

La poesia lirica è, dall'antichità classica fino ad oggi, un genere letterario dalle implicazioni e dai significati plurimi. Alla molteplicità dell'idea di lirica (a un poeta greco del V secolo, a un poeta romano del I secolo a.C., a un poeta europeo del XX secolo i confini del genere lirico appaiono diversi) si aggiunge uno spettro di metodi e di sguardi che contribuisce ad amplificare ulteriormente il tratto di molteplicità che abbiamo appena ricordato. I tre volumi raccolgono, infatti, una nutrita

¹ A. Roselli, *Presentazione*, in A. Roselli (ed.), *Filologia Antica e Moderna: Due giornate di studio su tradizione e critica dei testi (Arcavacata, 16-17 novembre 1995)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, p. 3.

serie di contributi nei quali si affrontano argomenti e problemi di carattere testuale, filologico, critico, metrico, alla luce della persistenza e della discontinuità di particolari temi e motivi all'interno della poesia lirica nei diversi contesti e nelle diverse epoche, a partire dalla letteratura greca e latina fino alle letterature moderne e contemporanee di tutta Europa.

Continuità e discontinuità discendono innanzitutto dalla evoluzione che il genere lirico ha affrontato nel tempo, segnato da una profonda cesura tra l'età antica e la modernità letteraria e filosofica. Il momento di grande innovazione nella teoria letteraria della lirica è compreso tra la seconda metà del Cinquecento e il XVIII secolo. Una nuova definizione della poesia e della poesia lirica in particolare, fondata sulla presenza di un discorso che proviene da un soggetto che racconta la propria esperienza o la personale interpretazione di esperienze ed eventi, si afferma con faticoso successo proprio in questo periodo, ai danni della tradizionale suddivisione aristotelica dei generi letterari in funzione della sola individuazione della *persona loquens*².

La teoria della poesia lirica che si afferma nell'età della modernità ne dichiara il sostanziale carattere di unitarietà. Infatti, le definizioni che provengono da un classicista come Paul Allen Miller³ e da un comparatista come Jonathan Culler⁴ vanno nella direzione del riconoscimento di un principio di durata e continuità pur nelle profonde differenze fornite dal contesto storico (economico, sociale e culturale). Parafrasando Culler, possiamo dire che, per lo meno sotto il profilo cronologico, Petrarca distava da Orazio più di quanto noi siamo lontani da Petrarca medesimo. L'imponente mole del tempo trascorso, l'assenza di una specifica teoria della lirica, paragonabile a quella del romanzo, non impediscono di riconoscere una costellazione di testi che dialogano tra loro con margini di variazione e di continuità molto differenti.

Tuttavia, restano evidenti le differenze tra la lirica antica e quella contemporanea. Nel panorama della storia letteraria, in particolare, la

² Per tutti questi aspetti, la nascita della nuova idea di poesia lirica e i riferimenti alla concezione aristotelica, cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 43 e s.

³ P.A. Miller, *Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, London-New York, Routledge, 1994.

⁴ J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2015.

lirica greca arcaica e classica rappresenta un fenomeno unico e complesso, molto diverso da quanto accade per la poesia moderna, poiché la definizione non riposa tanto sui contenuti, ma giace soprattutto nei modi e nelle forme della comunicazione, inclusa la metrica; sua peculiarità è infatti il carattere pragmatico, strettamente legato alla realtà politica e sociale dei Greci, e con una funzione essenzialmente didattica e paideutica⁵. Il termine “lirica” ha, poi, un’ulteriore caratterizzazione semantica in quanto designa la poesia cantata con l’accompagnamento musicale della *lyra* o comunque di un analogo strumento a corda. La definizione discende dal canone alessandrino dei poeti lirici ed esclude i poeti giambici ed elegiaci, la cui poesia è accompagnata da un altro strumento musicale, l’*aulòs*. Il nostro sguardo sulla poesia lirica tende a comprendere in questa etichetta quelli che nella coscienza letteraria greca ellenistica erano vari e ben differenziati generi poetici: il giambo, poesia composta in metro giambico che si caratterizza per l’aggressività e l’invettiva personale, eseguito in *parakataloghé*, una sorta di recitativo accompagnato dallo strumento a fiato; l’elegia, che individua composizioni in distici elegiaci di argomento eterogeneo, affidata prevalentemente al canto; la melica, propriamente detta, che comprende la lirica monodica e quella corale, composta in metro vario, caratterizzata dal canto spiegato e dalla musica piena.

Si riconosce inoltre comunemente una corrispondenza, anch’essa fonte di differenziazione, tra generi poetici e dialetti: ad esempio, il dialetto ionico con epicismi è utilizzato dai poeti elegiaci e giambici, il dialetto eolico-lesbico dai lirici monodici, fatta eccezione per Anacreonte che compone in ionico, il dialetto dorico dai lirici corali. Mentre è più semplice circoscrivere i confini della lirica corale composta per le grandi feste religiose locali o panelleniche (inni, peani, encomi) o per le vittorie negli agoni ginnici (epinici), in cui l’occasione è di norma menzionata nel testo delle odi, più complesso è definire l’elegia, il giambo e la lirica monodica che, nei simposi, gestiti principalmente dalle eterie maschili, si concentrano sulla discussione sociale e politica (Alceo, Teognide, Solone), mentre nei tiasi femminili (Alcmane e Saffo) sono finalizzati ai riti di iniziazione delle giovani donne alla vita coniugale.

⁵ B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli, 2006⁴.

Nel caso dell'elegia, del giambo e della lirica monodica, la composizione poetica è rivolta a un pubblico più ristretto con il quale il poeta condivide esperienze e valori, e lo stretto rapporto tra emittente e destinatario rende la poesia il mezzo di integrazione dell'individuo nel contesto sociale, orientandone i comportamenti sociali e politici. Più ampio il pubblico della lirica corale, che ha occasioni diverse legate al suo carattere celebrativo o religioso in cui è importante il rapporto tra committente e poeta. Tra il VI e il V secolo a.C. il poeta diventa un professionista che lavora per un patrono da cui riceve un compenso e che sceglie di volta in volta il mito più opportuno e la forma lirica (encomio, peana, epinicio) più adatta all'occasione da celebrare. Il contesto storico in cui nasce e si sviluppa la lirica è nuovo rispetto a quello dell'epica. Tra l'VIII e il VII secolo a.C. si avvia la formazione della *polis*, grazie all'iniziativa del ceto artigiano e mercantile in opposizione ai principi dell'aristocrazia terriera. Istituzione simbolo di questo tipo di società è il simposio, il luogo di composizione, pubblicazione, riuso e trasmissione di tutta la poesia greca. I rappresentanti dell'eteria politica si riuniscono e consolidano la loro appartenenza con il rito del bere in comune, accompagnato dalla musica e dalla poesia, che diventa strumento di lode per il gruppo e di polemica nei confronti degli avversari⁶.

In tal senso si può affermare che l'epoca lirica è il momento in cui nasce un forte senso di identità, più collettivo che personale. L' 'io' lirico greco è in realtà un 'noi', perché rispecchia i valori del gruppo o dell'intera *polis*, e si fa interprete non di un sentimento 'singolare', ma di una situazione 'tipica'. Difficile dunque individuare nei frammenti superstiti quanto ci sia di strettamente personale o autobiografico; bisogna piuttosto inquadrare le informazioni che i testi ci trasmettono nell'ambito di una convenzione, quella dell' 'io' letterario, che predilige fattori tipici, condivisi dalla comunità cui il poeta appartiene. Gli elementi che più distanziano la lirica greca arcaica e classica da quella di età alessandrina, di ambito romano e, infine, più genericamente, dalla lirica moderna sono il genere della comunicazione – destinata alla *performance* dinanzi ad un uditorio, affidata all'esecuzione di un singolo o di un coro, accom-

⁶ M. Vetta (a cura di), *Poesia e simposio nella Grecia antica*. Guida storica e critica, Roma-Bari, Laterza, 1983.

pagnata da uno strumento musicale e, a seconda del genere poetico, anche da schemi di danza – e il modo della comunicazione stessa che, in continuità con l'*epos*, è caratterizzato dall'oralità della composizione (improvvisazione estemporanea), della comunicazione (*performance*) e della trasmissione (tradizione affidata alla memoria). Il compositore era il portatore di una cultura che, attraverso il linguaggio poetico, favoriva l'ascolto e la memorizzazione. Già Jacob Burckhardt, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, aveva enfatizzato

nella poesia greca, rispetto a quella moderna, l'importanza della trasmissione orale e del legame con la musica. Un elemento differenziale spesso obliterato dalla critica, soprattutto per quanto attiene alla produzione lirica, sul cui carattere orale giustamente egli aveva posto l'accento⁷.

La definitiva affermazione della scrittura e la diffusione dell'uso del libro svincolano le opere letterarie dal principio generativo dell'"occasione". Il poeta gode di una maggiore libertà nell'elaborazione dei propri componimenti e ciascun genere letterario si apre a molteplici forme di sperimentazione e innovazione. Se la poesia ellenistica segna un momento di passaggio e di innovazione nella storia letteraria greca soprattutto in ragione del consolidamento della dimensione scritta, la letteratura romana, dopo aver conosciuto i suoi esordi come letteratura anch'essa prevalentemente orale, ha inizio, per lo meno limitatamente ai documenti pervenuti, come letteratura scritta⁸.

Gli inizi della poesia lirica latina coincidono proprio con l'apparizione del primo *Gedichtbuch* giunto per intero⁹ fino al mondo della modernità letteraria, il *Liber* di Catullo. Se assumiamo la prospettiva maturata in età moderna, è facile guardare alla produzione di Catullo, Orazio, dei poeti

⁷ Gentili, *Poesia e pubblico...* cit., p. 16.

⁸ M. Bettini, *Roma, città della parola*, Torino, Einaudi, 2022, esamina le tracce della dimensione orale nella cultura romana.

⁹ Sulla interezza e completezza del *Liber* e soprattutto sulla disposizione dei carmi al suo interno non è data in realtà alcuna certezza. Anzi, l'incertezza è addirittura proverbiale, come prova, tra gli altri contributi, il titolo di una raccolta di saggi curata da Dániel Kiss, *What Catullus Wrote. Problems in Textual Criticism, Editing, and the Manuscript Tradition*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2015.

elegiaci latini come a manifestazioni di unico genere letterario, quello lirico, appunto. È la posizione di quanti, teorici della letteratura o filologi di formazione, credono, probabilmente a ragione, di poter tracciare una linea di continuità di discorso letterario (senza coinvolgere istituzioni controverse come i generi) che congiunge l'antichità e la modernità. Così come fa Paul Allen Miller:

My specific claim about the nature of lyric poetry is that what is now generally considered lyric – a short poem of personal revelation, confession or complaint, which projects the image of an individual and highly self-reflexive subjective consciousness – is only possible in a culture of writing¹⁰.

La posizione di Allen Miller ricompare anche nel libro di Mazzoni già citato. Tuttavia è il caso di segnalare che pur nel tentativo di considerare unitariamente il genere lirico, le tipizzazioni sono molto differenti tra loro. In comune a tutti i tipi di lirica scritta dall'età ellenistica a oggi è soprattutto una dimensione scritta della letteratura, una cultura della scrittura che rende l'approdo al testo letterario possibile anche in una dimensione solitaria e singolare. Questo aspetto non esclude significative differenze ma riunisce un intero genere attraverso i secoli segnando una grande diversità con la lirica greca arcaica la cui dimensione orale, performativa e musicale ne fa un dato culturale profondamente differente. D'altro canto, se si considera la tripartizione goethiana dei generi letterari (epica, dramma, lirica), all'origine della suddivisione moderna dei testi letterari, non si può non constatare, come fa Culler, che la poesia lirica è il genere che mostra maggiore continuità (l'epica si reincarna nel romanzo e l'esperienza drammatica antica è molto più lontana da quella novecentesca). È vero, tuttavia, dopo le puntualizzazioni critiche di Hernadi e Jameson sulla teoria dei generi letterari¹¹, che è opportuno muoversi dentro una dimensione del genere come strumento di studio e non come organizzazione e selezione del reale: si passa insomma, per

¹⁰ Miller, *Lyric Texts...* cit., p. 1.

¹¹ Cfr. P. Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972, e F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Milano, Garzanti, 1990, pp. 126-186.

dirla con le parole del grammatico, dal nominativo dell'essere all'ablativo dal valore strumentale.

Occorre aggiungere che, nel famoso luogo del libro decimo della *Institutio oratoria* quintiliana, i riferimenti alla poesia lirica non comprendono l'elegia e il giambo, ma sono limitati al solo Orazio, di cui si ricorda l'interesse per la poesia giambica, manifestatosi nella raccolta degli *Epodi*. Alla serie dei giambografi è legata la sola citazione di Catullo. Insomma è difficile dire che nel mondo romano e greco esistesse una nozione di lirica paragonabile a quella con cui oggi ci confrontiamo, ma sono stati gli *auctores* di altre epoche che hanno allargato, dialogando con i classici e alludendovi ripetutamente, lo spazio letterario della poesia lirica.

Come ha suggerito Mazzoni, partendo da un'ottica riconoscibilmente hegeliana, la poesia moderna è impensabile senza la categoria di individuo. È necessaria una trasformazione storica, politica, culturale e antropologica di rilievo copernicano per consentire a un "io" di «parla[re] di se stesso in prima persona, concentrando l'interesse del lettore non tanto sul valore oggettivo delle esperienze raccontate, quanto sul modo di raccontarle e sul significato che queste esperienze hanno per lui»¹². Alla base della coscienza lirica moderna sta dunque una frattura. È bene, tuttavia, non esasperarla, perché, al netto delle problematiche precedentemente sollevate, sono rintracciabili continuità e persistenze. Vero è che la condizione di possibilità della lirica moderna riposa nella «natura idealmente privata di un testo»¹³, concepito da un autore che si pensa chiuso tra le pareti della propria inalienabile soggettività. Come è stato notato da Hugo Friedrich, la modernizzazione imprime una svolta nella coscienza dei "limiti" letterari e culturali. Anche in poesia, la corsa al nuovo implica un'attitudine al superamento costante della tradizione. In tal senso, Baudelaire, considerato l'interprete principale di questo processo, "sromanticizza" il Romanticismo, trasformandolo «in una dura esperienza al punto che, in confronto a lui, i romantici appaiono frivoli»¹⁴.

¹² Mazzoni, *Sulla poesia...* cit., p. 45.

¹³ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo* [1956], Milano, Garzanti, 1983², p. 41.

E quel che segue, nella tradizione francese, ma non solo, è un tentativo di spingere oltre i linguaggi acquisiti. La lirica moderna è dunque la sede di un conflitto permanente della soggettività con sé stessa e con le altre, che in molti casi può condurre all'egemonia della lacerazione, della disarmonia, della disorganicità.

Negli stessi anni in cui Friedrich offriva una mappa storica e teorica della lirica moderna, Theodor W. Adorno riteneva che la poesia fosse la «meridiana della filosofia della storia»¹⁵. Lo faceva ribadendo la necessità di pensare alla lirica moderna in termini di espressione della soggettività, ma nello stesso tempo mostrando il carattere sociale, o universalistico, dell'atto poetico individuale. «La creazione lirica spera di conseguire l'universale attraverso un'individuazione senza riserve»¹⁶, scriveva Adorno nel noto *Discorso su lirica e società*. L'"individuazione senza riserve" è la questione con cui tutte le poetiche novecentesche hanno fatto i conti, ed è forse il nodo teorico più importante per comprendere in che senso l'interrogazione critica sulla poesia lirica possa valere come interrogazione filosofica sui destini della soggettività e dei suoi rapporti con il consorzio sociale.

Insomma, se è possibile distinguere una linea sperimentale (se non, in alcuni testi, avanguardistica) da una linea più tradizionalmente lirica, considerando il complesso numero di mediazioni tra le alternative, si può dire che lungo il Novecento si siano fronteggiate due diverse idee di libertà poetica, due diverse idee di "individuazione senza riserve". Da un lato, la rottura con un ordine prestabilito e la ricerca di tecniche sempre nuove di espressione, secondo la logica di una dilatazione illimitata dell'"io" poetico, spesso tesa, quasi per paradosso, a spersonalizzare il dettato; dall'altro, il tentativo di stare nella tradizione per innovarla, accettando le strutture storiche come momenti di, più o meno transitoria, appartenenza, e accettando dunque un'idea problematica di soggetto, di punto di vista, con tutto il carico delle sue parzialità. In entrambi i casi, lo sforzo critico sta nel legare le forme simboliche al loro significato antropologico. D'altra parte, nella teoria della lirica moderna è sempre

¹⁵ Th.W. Adorno, *Discorso su lirica e società* [1957], in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, p. 57.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

viva la dialettica tra lo studio analitico delle ragioni espressive e la riflessione sulle risultanti estetiche e sociali dei testi. Ciò conferma l'estrema ricchezza di motivi e suggestioni che, ancora oggi, uno sguardo attento alle ragioni della lirica può riservare. È evidente che se la poesia diventa un'occasione per leggere le traiettorie della soggettività contemporanea e per rispondere a domande molto complesse – che “io” è quello che pronuncia o scrive queste parole? cos'è oggi un “autore”? in che senso il testo che dice “io” dice anche “noi”? – e decisive per la teoria letteraria e culturale, allo studio letterario è forse restituita un'ulteriore possibilità di rafforzare la sua posizione nell'ambito degli studi umanistici.

Articoli

Andrea Agliozzo

Guardare la vita da lontano. Franco Fortini e il «buon uso della distanza»

«Quel che ora è mio lo vedo come in una distanza
e quel che era scomparso mi diventa realtà».

J.W. Goethe, *Faust* («Dedica», vv. 31-32)

1. Distanza come metodo

In un convegno organizzato a dieci anni dalla scomparsa di Franco Fortini, Riccardo Bonavita indicava i principali ostacoli del lettore di fronte all'opera poetica e saggistica fortiniana¹. Il titolo della sua relazione conteneva una proposta di lettura sviluppata attorno al «buon uso della distanza» come punto di partenza strategico per orientare la ricezione degli scritti di Fortini nel presente. L'espressione di Bonavita presta tuttavia il fianco a facili fraintendimenti. Interporre una distanza tra autore e lettore potrebbe in effetti apparire come una *presa di distanza*, un allontanamento, una dissociazione: «tutte azioni che portano in sé i connotati del tradimento»². Questa lettura verrebbe inoltre accresciuta dalla ripeta inattualità attribuita agli scritti fortiniani, nonché dalla co-

¹ R. Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, in L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo (a cura di), *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004*, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa (Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania, 9-10 dicembre 2004), Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 185-194.

² *Ibid.*, p. 185.

siddetta sconfitta storica di un pensiero critico fondato sulla dialettica, che porterebbe in qualche modo a giustificare la dissociazione fra autore e opera, o leggere tutt'al più quest'ultima come mero documento dell'errore. Tuttavia, contro «superficiali strumentalizzazioni del passato» e una «semplicitistica liquidazione di ogni e qualsiasi alternativa allo *status quo* che sono egemoni adesso»³, Bonavita ricordava con Bourdieu – e prima ancora con Gramsci – che l'attualità di un autore «è l'effetto della vittoria ([...] della resistibile vittoria) ottenuta da gruppi specifici, individuabili, di operatori culturali, intellettuali, giornalisti, editori, che hanno lavorato per imporre all'ordine del giorno quella cultura, quel filosofo, quello scrittore, quell'idea, ricavandone una serie di profitti materiali e soprattutto simbolici»⁴. Pur riconoscendo la necessità di verificare lo scarto culturale tra il pensiero fortiniano e il presente – tra il suo «stile», il suo modo di interpretare il mondo e l'orizzonte culturale attuale – Bonavita rifiutava di assimilare la distanza alla dissociazione, suggerendo un valore propositivo del termine:

per capire Fortini, per capirlo sul piano letterale, [...] per decifrarlo, dobbiamo servirci del suo pensiero, della sua teoria della letteratura, della o delle sue poetiche, dei suoi saggi critici. Ma, per interpretarlo, dobbiamo mettere a distanza quello che lui stesso dice di voler dire, e analizzare il significato «pratico» e *implicito* che le scelte letterarie e i ragionamenti teorici espliciti assumono nel gioco di spinte e contropunte, nella lotta e concorrenza tra le opzioni estetiche e politiche in cui puntano a imporsi⁵.

Così formulata, la distanza si presenta come una risorsa ermeneutica prima ancora che un ostacolo, in grado di rendere possibile una visione che colga «relazioni rese visibili dalla diversità dell'angolo prospettico»⁶. Questa dialettica tra prossimità e lontananza – rispetto alla tradizione, ai luoghi materiali, alla storia – struttura lo stesso movimento delle raccolte poetiche fortiniane, connotato da un assioma generale, da una legge stabilita tra le trasformazioni del tono dell'autore e i mutamenti dello spazio

³ *Ibid.*, p. 194.

⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁶ *Ibid.*, p. 192; cfr. anche G. Guglielmi, *La parola del testo. Letteratura come storia*, Bologna, il Mulino, 1993.

contestuale. Come ha infatti osservato Francesco Diaco, «l'estensione temporale della prospettiva fortiniana è inversamente proporzionale alla presenza di possibilità rivoluzionarie. Lo sguardo si allunga e si distacca dall'oggi quando il presente appare chiuso e congelato; lo sguardo si accorcia e si accosta all'oggi quando il presente lascia scorgere spiragli per l'azione»⁷. Letta in questi termini, l'opera di Fortini smentirebbe una lettura che la cristallizza «come una parabola discendente, come un'*anticlimax* inarrestabile», configurandosi piuttosto come «un movimento alternato di avvicinamento e di allontanamento a seconda della situazione extratestuale»⁸.

Sebbene l'accezione di distanza come opposizione, dissociazione e allontanamento risulti, come vedremo, essenziale nella costruzione dell'autorialità fortiniana, la sua traiettoria si mostra impregnata dell'altro valore semantico del termine, quello della distanza come metodo. Un esempio di quest'attitudine si legge in una nota biografica compilata da Fortini per l'*Autodizionario degli scrittori italiani*, in cui l'autore introduceva alla terza persona la parabola storica della sua scrittura. Dopo un primo ridimensionamento dei termini biografici e delle sue posture ideologiche – a suo dire sopravvalutate dalla critica e completamente stravolte nel 2029 (è questo l'anno scelto per situare ironicamente la nota biografica) – Fortini imposta una proporzione tra la distanza rispetto agli eventi che hanno segnato il contesto internazionale del secondo dopoguerra e la comprensione dei suoi testi poetici: è grazie infatti alla posizione remota di quei conflitti che diventa «possibile intendere meglio che cosa – al di là delle intenzioni coscienti e delle poetiche – ci dica quella poesia»⁹. Questo rapporto tra distanza, mutamento dell'angolo prospettico e progressiva precisazione della scrittura nel presente (e nel futuro) rispetto al passato viene espresso da Fortini in una nota a commento di una delle immagini di apertura del

⁷ F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 29.

⁸ *Ibidem*.

⁹ F. Fortini, *Per una piccola enciclopedia della letteratura italiana, anno 2029*, in F. Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo Editore, 1990, pp. 157-158.

Faust di Goethe¹⁰. La traduzione del primo verso della «Dedica» – «Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten», reso da Fortini con «Mi tornate vicine, voi figure mutevoli» – viene così motivata nella nota a conclusione del volume:

Con *mutevoli* si è reso qui il tedesco *schwankend*, aggettivo che G. impiega spesso se intende opporlo ad alcunché di definito e concluso. [...] Tuttavia, al v. 1, si è preferito suggerire la mutevolezza non l'imprecisione; le figure, emergendo dalle nebbie e venendo a farsi realtà (v. 32), mutano per il soggetto contemplante e, a un tempo, si precisano¹¹.

Il movimento di avvicinamento delle figure lontane descritto per i versi di Goethe offre un'indicazione semantica utile per impostare la lettura dell'opera poetica fortiniana: non già compatta e coesa in un libro che raccoglie tutte le poesie, ma composta da un insieme di proposte ed errori che mutano per il lettore nel presente e, lontane da «remoti conflitti», si precisano. Dal punto di vista ermeneutico, il «buon uso della distanza» permette dunque di resistere alla tentazione di seguire l'opera in un percorso biografico progressivo e privo di salti, come Fortini vorrebbe far credere al suo lettore coerentemente all'esigenza di restituire un'immagine unitaria del suo percorso poetico e intellettuale, pur nei ripensamenti e nella constatazione degli errori¹². L'applicazione della «distanza» come metodo permette insomma di isolare e marcare gli interventi a posteriori di raggruppamento o di tematizzazione, ricostruendo la complessità e le contraddizioni dell'opera, divergente talvolta dai commenti autoesegetici dell'autore. Una simile proposta viene formulata dallo stesso Fortini a proposito dell'opera proustiana:

Nonostante il suo profilo di «classico», bisogna che la *Recherche* si allontani ancora di più da noi, come il *Meister* o come *Il sogno della camera rossa*. Bisogna che quel tanto di immediatamente trasmesso, con i nostri padri, dall'inizio del secolo e che ci tocca come per memoria d'una personale esperienza, scompaia. Quando

¹⁰ J.W. Goethe, *Faust*, trad. it. a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1970.

¹¹ *Ibid.*, p. 1061.

¹² Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Milano, Biblion, 2017.

la superficie affascinante dell'opera sarà divenuta o inaccessibile ad un lettore non armato di filologia o spenta affatto, allora – com'è accaduto a tanta statuaria policroma – le strutture profonde appariranno¹³.

Un'obiezione potrebbe a questo punto essere formulata riguardo la struttura argomentativa di questo contributo. Per definire il rapporto tra opera e ricezione abbiamo impiegato due citazioni fortiniane estratte dall'esperienza di traduzione – rispettivamente il *Faust* e la *Recherche* – non a caso intesa come l'operazione più prossima alla distanza come metodo e in generale al discorso «sulla e della letteratura»¹⁴. Utilizzando i materiali elaborati da Fortini, abbiamo in altri termini trasgredito il principio del «buon uso della distanza» poco sopra esposto. Questa resistenza del lettore alla distanza di fronte all'opera fortiniana – tratto specifico dell'autore rispetto ai suoi contemporanei – si presenta come un ulteriore elemento costitutivo isolato da Bonavita, che nella sua relazione ricordava la necessità di non scivolare dall'interpretazione all'esegesi e nell'«apologetica fortiniana»¹⁵. Se da una parte dobbiamo dunque ammettere la presenza di questo ostacolo di lettura – il doppio movimento con il quale Fortini seleziona il suo lettore, lo spinge alla distanza, ma al contempo lo attrae – dall'altra va detto che proprio quest'insistenza evocata come moto di avvicinamento e allontanamento del pubblico all'opera non si pone come momento autoreferenziale ed estetizzante ma come continua richiesta di utilizzo dei suoi materiali di comunicazione elaborati nelle differenti forme di espressione. Il movimento della scrittura fortiniana possiede infatti come basso continuo l'esigenza di attribuire un valore pratico anche alla più intima poesia d'amore o di preghiera le cui componenti formali, allusive all'istituzione letteraria, àncorano la soggettività lirica estraniata all'interno di una

¹³ F. Fortini, *Note su Proust*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 318-319.

¹⁴ F. Fortini, *Un rifacimento dell'Ecclesiaste*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 347-349; cfr. anche Id., *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011, in particolare p. 117. Si veda inoltre il concetto di «decentramento» di H. Meschonnic, in Id., *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 308 e ss.

¹⁵ Bonavita, *Per un buon uso della distanza...* cit., pp. 187-188.

storicità e di una collettività. La distanza si pone così non soltanto come strategia di lettura dell'opera fortiniana, ma come uno dei principali vettori della sua discorsività intellettuale, che viene ad aggiungersi ad altre parole chiave fondamentali come «confine», «totalità», «mediazione», «contraddizione».

2. Distanza, esilio, «stranierità»

Scegliendo di intitolare il suo intervento *Per un buon uso della distanza*, Bonavita dichiarava di aver variato il titolo di un saggio di Pierre Vidal-Naquet su Flavio Giuseppe, *Du bon usage de la trahison*¹⁶. La sovrapposizione tra i due titoli serve all'autore per innestare, come abbiamo visto, l'argomento di dissociazione sui *cornua* della distanza e del tradimento. L'intervento di Bonavita non presenta tuttavia alcun riferimento al sottotitolo di una delle ultime raccolte saggistiche pubblicate in vita da Fortini – *Extrema Ratio. Note per un buon uso delle rovine*¹⁷ – anch'essa imperniata sulle polarità presente-passato, prossimità-distanza, che Fortini chiarisce attraverso due ulteriori citazioni. Se la formula del sottotitolo rimanda alla preghiera pascaliana per il «buon uso delle malattie», le «rovine» evocano l'*Angelus novus* di Benjamin, di cui Fortini si serve per definire in negativo la sua visione della storia¹⁸: rovine della cronaca dei «nostri pochi anni», non ancora *fredde*, di cui bisogna sconsigliare un cattivo uso¹⁹.

Lo stesso titolo del volume va situato all'interno di un discorso sulla distanza, se si intende l'aggettivo *extremum* nel suo significato spaziale oltre che temporale: la distanza, l'estremità della posizione dell'autore come «rinuncia alla illusoria immediatezza del giornalismo»²⁰; ma anche come posizionamento rispetto al lettore, individuato da Fortini tra «un pubblico posticipato»²¹. Questo espediente retorico esplicitato nella

¹⁶ F. Josèphe, *La guerre des Juifs*, traduit du grec par P. Savinel, précédé par P. Vidal-Naquet, *Du bon usage de la trahison*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

¹⁷ F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹ F. Fortini, *Benjamin, l'allegoria e il postmoderno*, «Allegoria», III (7), 1991, p. 129.

²⁰ Fortini, *Extrema ratio...* cit., p. 7.

²¹ *Ibidem*.

prefazione viene tuttavia definito come un «gioco di malafede», in accordo con la tendenza argomentativa di ricalcare le proprie frasi per rivelare le contraddizioni e le truccature retoriche, secondo un principio non soltanto morale, quanto analitico, legato cioè alla necessità di scomporre il funzionamento comunicativo del discorso. Lo spostamento del lettore verso il futuro e l'illusione di abolire il contesto dei rapporti umani vengono associati da Fortini non soltanto alla diaristica o all'autobiografia, ma a buona parte della lirica, intesa, sulla scorta di Northrop Frye, come «un'espressione colta per caso sulle labbra di qualcuno che parla a se stesso», ma al contempo scritta da qualcuno che «di solito *fin*ge di parlare a se stesso o a qualcun altro»²². Una duplice natura che trasforma non soltanto l'autore in personaggio ma lo separa «dall'altro sé che siede fra il pubblico e che è il vero autore del monologo»²³.

Il rapporto tra distanza ed estraneità viene ripreso nel primo degli scritti di *Extrema ratio*, in cui Fortini inserisce una frase riassuntiva della sua condizione di poeta e intellettuale: «non ho altra patria fuor della lingua italiana»²⁴. La formula verrà ripresa da Agamben in una lettera del 1990 indirizzata a Fortini, in cui il primo associava l'autorità morale del secondo al «coraggio di dimorare» nell'unica patria possibile per l'«ospite ingrato»: la lingua italiana, sede di «ogni giudizio universale»²⁵. La lingua italiana diventa per Agamben il luogo da cui risuona «la voce» dell'autore, che per Fortini corrisponde alla «sublime lingua borghese» dell'epigramma indirizzato a Pasolini, morta e al contempo storicamente appartenente alla classe dominante, impiegata in forma straniante in opposizione alle poetiche dell'irrazionale che identificano letteratura e vita. A differenza della visceralità pasoliniana, Fortini tende infatti «al distanziamento razionale e quasi classico», rifiutando «ogni eccesso vitalistico [...] l'intemperanza e la mancanza d'equilibrio sia nel comportamento

²² N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, a cura di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969, p. 328.

²³ F. Fortini, *Metrica e biografia*, «Quaderni Piacentini», n.s. 2, 1981, pp. 105-121, ora in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvecchi, 2015, p. 49.

²⁴ Fortini, *Extrema ratio...* cit., p. 14.

²⁵ G. Agamben, *Lettera a Franco Fortini*, Roma, 24-11-1990, Archivio Franco Fortini (Biblioteca di Area umanistica, Università degli Studi di Siena), scatola I, cart. 5, c. 4.

sia nelle scelte linguistiche»²⁶. La sua scrittura controllata predilige il momento autocritico, in una tensione verso l'attesa e l'avvenire che non entra tuttavia in contraddizione con il recupero del passato, inscritto in un movimento dialettico di recupero oggettivo e di superamento. Non a caso, la formula che più si adatta a restituire il rapporto tra poesia e prassi è la frase di Mandel'stam citata a conclusione di *Poesia e antagonismo*: «la poesia classica è poesia della rivoluzione»²⁷.

I due significati della distanza – da una parte, intesa come «stranierità»²⁸, dall'altra come allontanamento e dissociazione – risultano attivi sin dalla prima raccolta poetica pubblicata nel 1946. Il tono esortativo di *Foglio di via e altri versi* accompagna un cammino-viaggio che si oppone alla polarità sonno-morte esplicitata nella poesia liminare *E questo è il sonno*, che fa il pari col disegno di copertina del ragazzo addormentato sul fianco destro. L'immagine con la quale si apre la raccolta serve a Fortini come presa di distanza per definire la propria voce rispetto all'ermetismo, inaugurando un percorso segnato dalla progressiva emancipazione rispetto agli stilemi compositivi della formazione letteraria fiorentina. La poesia come ritualità collettiva viene ad assumere un ruolo antagonistico rispetto al lirismo ermetico, al quale Fortini si oppone per formulare una nuova proposta d'azione politica come superamento della crisi, risveglio e attesa del futuro. In questa prima raccolta poetica, la distanza diventa un luogo conoscitivo, una premessa negativa del processo di autocoscienza. L'opposizione al «sonno» vissuto nella Firenze fascista determina l'assunzione della *stranierità* del poeta nella «città nemica», sedimentata nella memoria come archetipo di antagonismo etico ed estetico²⁹.

In questa tensione verso una fisionomia poetica autonoma, la figura di riferimento dell'*exul immeritus* è Dante, la cui presenza va ricercata in un atteggiamento ideologico, piuttosto che in una stretta corrispon-

²⁶ R. Luperini, *La lotta mentale*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 38-54.

²⁷ F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 149.

²⁸ Cfr. G. Alvoni - R. Batisti - S. Colangelo (a cura di), *Figure dell'altro. Identità, alterità, stranierità*, Bologna, Pàtron, 2020.

²⁹ Cfr. L. Daino, *Fortini nella città nemica: l'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Milano, Edizioni Unicopli, 2013.

denza contenutistica³⁰. La Firenze ostile presentata con la perifrasi «città nemica» diventa l'incarnazione di una moderna Babilonia che richiama i versi della Dite infernale³¹ e condanna l'io lirico a una condizione di estraneità rispetto alla storia. Il sintagma «città nemica», reiterato cinque volte nel testo, serve a inscrivere il componimento in un'atmosfera di gravità religiosa, in una salmodia che replica il motivo della deprecazione, della supplica, delle imprecazioni e delle preghiere tipico dell'epifora³². Nessuna coloritura paesaggistica è presente nel testo: dalle mura, dalle torri, dalle strade pervade un senso di esclusione causato da una scelta etica e da un rigore morale posto alla base di una diversa idea di prassi e di letteratura rispetto agli anni fiorentini. La pietra dei sepolcri, allusione alle arche di sasso del X Canto dell'*Inferno*, marca la separazione dell'io poetico dal contestato, costretto a vagare in esilio e a camminare «con un pugnale nel cuore». In questa prima accezione della pietra, è la «città nemica» ad averla vinta, dove tutto è vano e nei volti è già scritta con rassegnazione anche la «morte seconda»³³.

L'atmosfera luttuosa che attraversa il paesaggio lirico spinge tuttavia il poeta a intraprendere un percorso palingenetico di risveglio e di redenzione aperto a una dialettica tra «anima» e storia costruita sull'alternanza del registro elegiaco e corale. *Foglio di via* risulta così segnata da una catarsi che mira ad attivare una presa di coscienza dell'esperienza tragica della guerra, in vista di un passaggio dalla soggettività ai destini generali. In questa prima raccolta, lo straniero e il proprio, il luogo straniero e la patria, non vanno intesi in un'opposizione binaria, «ma come poli di una relazione fissa e quindi come parti del processo culturale determinato da azioni reciproche come legame e separazione, inclusione ed esclusione»³⁴.

³⁰ F. Diaco, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, «Giornale Storico della Lingua Italiana», CXCI (642), 2016, p. 248.

³¹ L. Lenzini, *La grazia creduta irraggiungibile*, «Trasparenze», supplemento a «Quaderni di Poesia», 8, 2001, p. 22; M. D'Adamo, *La «città nemica» e la Dite infernale. Commento a una poesia di «Foglio di via»*, «L'ospite ingrato. Rivista online del centro di interdipartimentale di ricerca Franco Fortini», 23 giugno 2014, <<http://www.ospiteingrato.unisi.it/la-citta-nemica-e-la-dite-infernale-commento-a-una-poesia-di-foglio-di-via/>> [consultato il 03/09/2022].

³² Cfr. B.M. Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997, p. 202.

³³ L. Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 92.

³⁴ W. Müller-Funk, *Theorien des Fremden. Eine Einführung*, Tübingen, UTB, 2016, pp. 15 e ss., citato da U. Schmitzer, *Roma straniera*, in Alvoni - Batisti - Colangelo (a cura di), *Figure*

Il punto di sutura dei due vettori della distanza – esperita passivamente dal soggetto escluso come allontanamento; riconvertita attivamente come processo di emancipazione, autocoscienza e prassi collettiva – è dato dalla poesia eponima della raccolta, *Foglio di via*, che introduce la sezione *Altri versi*:

Dunque nulla di nuovo da questa altezza
Dove ancora un poco senza guardare si parla
E nei capelli il vento cala la sera.

Dunque nessun cammino per discendere
Se non questo del nord dove il sole non tocca
E sono d'acqua i rami degli alberi.

Dunque fra poco senza parole la bocca.
E questa sera saremo in fondo alla valle
Dove le feste han spento tutte le lampade.

Dove una folla tace e gli amici non riconoscono³⁵.

Com'è stato osservato, *Foglio di via* costituisce la lirica più rappresentativa della raccolta, in grado di restituire le diverse spinte dell'io nel suo percorso di palingenesi e di superamento dell'estraniamento, aperto alla condivisione con gli altri e al contempo impegnato a scongiurare il rischio dell'afasia³⁶. Il cammino percorso dalla montagna alla valle assume un doppio valore conoscitivo: «da un lato discendere fra gli altri

dell'altro... cit., p. 106; cfr. anche la definizione di «straniero» data da G. Simmel, come colui che è «fissato in un determinato ambito spaziale, o in un ambito la cui determinatezza di limiti è analoga a quella spaziale; ma la sua posizione in questo ambito è determinata essenzialmente dal fatto che egli non vi appartiene fin dall'inizio, che egli immette in esso qualità che non ne derivano e non possono derivarne. L'unità di vicinanza e di distanza, che ogni rapporto tra uomini comporta, è qui pervenuta ad una costellazione che si può formulare nella maniera più breve nei termini seguenti: la distanza nel rapporto significa che il soggetto vicino è lontano, mentre l'essere straniero significa che il soggetto lontano è vicino», G. Simmel, *Sociologia*, trad. it. di G. Giordano, Milano, Edizioni di Comunità, 1989, pp. 580-584.

³⁵ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 41.

³⁶ Fortini, *Foglio di via e altri versi...* cit., pp. 235 e ss.; cfr. anche W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana: 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980, p. 177.

per una reale condivisione dei *destini generali*, dall'altro mantenere la distanza necessaria per cogliere e formalizzare il momento di verità che pare svelarsi al singolo quando egli è solo»³⁷. La collocazione spaziale dell'io nel suo rapporto tra alto e basso è segnata dalla deissi («questa altezza»): la distanza rispetto alla valle serve a marcare la solitudine e al contempo ad attivare un meccanismo di attenzione, in vista di un ribaltamento della propria condizione di esclusione. Secondo Bernardo De Luca, «l'altezza è un correlativo dello stato di meditazione sul proprio destino del soggetto lirico, prima della discesa nella valle, nella quale invece prevarrà il sentimento di estraniamento»³⁸. A differenza tuttavia delle istanze della poesia neorealista, Fortini non propone un'identificazione immediata tra parola poetica e azione universale. Come ha infatti osservato Walter Siti, se il neorealismo «è ossessionato da una coazione ad abolire le distanze [...], per Fortini la distanza è un dato iniziale. Venuta meno la possibilità di dargli senso in un quadro politico a breve scadenza (scendere dalla Valdossola), essa si fissa nella dimensione dell'attesa»³⁹.

Distanza e attesa si cristallizzano negli inverni della Guerra fredda, corrispondenti ai testi di *Poesia ed errore* («dichiara che il canto vero / è oltre il tuo sonno fondo / e i vertici bianchi del mondo / per altre pupille avvenire») ⁴⁰. In questa seconda raccolta poetica lo scarto fra tradizione e avvenire rivela il «doppio spessore del classicismo fortiniano»: la «torsione manieristica che attanaglia sempre i suoi testi, e il sospetto che la durata del testo letterario sia fatta passare come criterio di valore etico e politico»⁴¹. La distanza arresta l'azione per introdurre e sollecitare la riflessione, in un processo di attenzione che trova conferma nella marcatura parossistica dei nessi formali e nelle scelte metriche, in grado secondo Fortini di «alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione» e di spostarla in una dimensione obiettiva. Non è un caso che le allusioni a formule fisse della tradizione si facciano più esplicite in *Poesia ed errore*, il cui esempio massimo è dato dalla *Sestina a Firenze*, composta – come indicano le date

³⁷ Fortini, *Foglio di via e altri versi...* cit., p. 235.

³⁸ *Ibid.*, p. 238.

³⁹ Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana...* cit., p. 176.

⁴⁰ Fortini, *Tutte le poesie...* cit., p. 96.

⁴¹ Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana...* cit., p. 179.

in calce – tra 1948 e il 1957, ma ritoccata nel congedo nel 1978⁴². La metrica come strumento di *Verfremdung* – «autenticità che sola può fondare l'autentico»⁴³ – permette infatti di garantire un sistema di allusioni, di «introdurre una risonanza o intemporale e sacrale (l'indefinita "tradizione") o storica (la "distanza" e a un tempo "vicinanza" con una età o un gruppo di opere o autore particolare)»⁴⁴. Le formule metriche della tradizione introducono, «col loro essere-così-*a priori*, una distanza critica del soggetto dall'oggetto e del testo da ciò che ne sta fuori, raffreddando l'espressione»⁴⁵. La griglia metrica è presentata da Fortini nelle due polarità: da un lato come una finzione, un mezzo di comodo; dall'altra come momento negativo del processo dialettico di composizione dei versi. Ed è in questo luogo di confine della forma poetica, sede dell'inautenticità espressa *attraverso e nella* lingua italiana, che l'incontro con la collettività e con la storia, il superamento della *stranierità* – «Non più sentirmi straniero e diverso», scriveva «con un bruttissimo verso, a diciassett'anni»⁴⁶ – può prodursi:

E ora credo di sapere meglio che i fantasmi verbali e i nessi ritmici, i segmenti di discorso che emergono nella cavità indotta dallo sguardo monoculare piuttosto che emersioni del represso, o voci dall'inconscio sono stati fantasmi di scrittura letteraria, frantumi di archivio storico. La mano che li muove, certo, rimane nascosta; ma il materiale è sempre riconoscibile, è materiale di spoglio, porta i segni della traversata dei secoli della lingua. La corporazione, la frateria, la tradizione in una parola, bestemmata o derisa, opera al di là o dopo ogni mandato, privato o pubblico. [...] E qui si sfiora un altro e spinosissimo problema, quello dei confini della lirica che le poetiche contemporanee hanno creduto di ignorare in nome della risoluzione di ogni letteratura in «scrittura» o «testo» ovvero esaltando [...] una identità di vitalità e scrittura. [...] Quando nella cavità, nello spazio fra la scena e l'io, sorgono un segmento verbale, un impulso ritmico, e si atteggiano in un disegno, in un'arcata di

⁴² Cfr. F. Scaramuccia, *L'Arca di sasso. Una sestina «sofferta». Appunti sulla Sestina a Firenze di Franco Fortini*, «Antico Moderno» 3, 1997, pp. 301-326; P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 413 e ss.; G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, pp. 380-388; Id., *L'equivoco dell'esilio*, in *Dieci inverni senza Fortini...* cit., pp. 167-183.

⁴³ F. Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi ed epigrammi...* cit., p. 792.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 789.

⁴⁵ P.V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 271.

⁴⁶ Fortini, *Metrica e biografia...* cit., p. 53.

cesure e di intonazioni, il primo movimento è di distrarmi, tanta è la paura di essere inferiore al compito, di fallire, di non avere la durata sufficiente alla composizione; la paura della «illusione», nel senso leopardiano. Ecco che, a questo punto, i sussidi proposti dalla memoria metrico-prosodica (ad esempio il concatenamento delle strofe) porgono aiuto e sostegno⁴⁷.

La dialettica tra distanza e prossimità è dunque attiva non soltanto rispetto alla posizione dell'autore, alla sua traiettoria, ai contenuti schierati nelle sue poesie e nelle prose, ma nelle forme metriche, vero e proprio luogo in cui si manifesta la distanza come metodo di conoscenza e di dialogo con la tradizione. In opposizione alla contiguità e vicinanza, espressa come immediatezza dalle avanguardie – che in pittura avevano tentato di far saltare il quadro prospettico per tendere alla prossimità con lo spettatore – Fortini rivendica la fuga prospettica e la distanza dell'artificio metrico come garanzia di storicità e di mediazione, da porre alla base di una poesia della frattura, della lontananza, dell'esposizione dei conflitti e delle contraddizioni. Questo specifico «uso formale della vita» non si arresta sul piano compositivo ma condiziona anche il discorso critico sulla poesia.

3. Contro un'idea di lirica moderna

Alla stasi dei “dieci inverni” e dell'annotazione diaristica dei versi di *Poesia ed errore* segue una breve fase di riorganizzazione culturale, che tiene impegnato Fortini nel lavoro di «Ragionamenti» e di «Officina», esperienze entrambe esaurite nel giro di pochi anni, tanto da imprimere un grave senso di sconfitta⁴⁸. La chiusura dell'orizzonte programmatico conduce tuttavia alla «scoperta del “vero” Fortini, alla fissazione della

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁴⁸ Si legga a questo proposito la lettera indirizzata a Giacomo Noventa l'11 marzo 1958 riportata da Lenzini nella cronologia del Meridiano, in cui Fortini scriveva: «Io ho tagliato accuratamente tutti i miei “legami”; o altri li ha tagliati per me. Lasciato il PSI, lasciati gli amici di “Ragionamenti”, sono, come forse sono sempre stato o avrei dovuto essere, persona privata; ch'è forse uno dei modi più persuasivi di esser persona pubblica», in Fortini, *Saggi ed epigrammi...* cit., p. CVIII.

sua più fortunata immagine di poeta e saggista»⁴⁹. Due sono le posizioni che egli intende definitivamente superare in questo segmento della sua traiettoria: la prima è il soggettivismo lirico, distanziato nella prima prova poetica di *Foglio di via*; la seconda è la posizione delle avanguardie – e il surrealismo adottato in veste *engagée* – vera e propria ossessione fortiniana, la cui esplicita presa di distanza viene espressa già dalla prima frase della prefazione alle *Poesie* di Paul Éluard: «La poetica di Éluard non è la nostra», scrive Fortini⁵⁰, dove «nostra», come ha osservato Anna Manfredi, non va inteso come «un plurale di maestà o modestia, ma allude a un interesse intersoggettivo, ad un auspicato dover essere della poesia come momento della cultura e della vita sociale»⁵¹.

Questa doppia opposizione, manifestata nella costruzione della figura poetica e al contempo nella veste del Fortini critico, viene fissata nell'introduzione alle *Poesie e canzoni* di Brecht del 1959, che riassume e porta a compimento l'elaborazione teorica meditata durante gli anni della crisi. Rispetto alla distanza come dissociazione, presente nella prefazione alle poesie éluardiane, Brecht permette infatti di legittimare la distanza come metodo. Lo si è visto ad esempio per la metrica, che negli stessi anni Fortini definisce in relazione al *Verfremdungseffekt*, l'effetto di “distanza” del teatro brechtiano, attraverso il quale lo spettatore viene messo nelle condizioni «di farsi traduttore», in grado cioè di trarre «dalla contemplazione di orbite apparenti e lontane [...] le leggi del suo proprio moto», per pronunciarle e mutarle⁵².

Negli anni cinquanta il rapporto tra lirica e distanza giunge a una maturazione teorica del tutto inedita nella prosa critica fortiniana. Ne è un esempio un saggio apparso sul primo numero di «Ragionamenti»

⁴⁹ D. Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in I. Fantappiè - M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer (Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer)*, Roma, Istituto Italiano Studi Germanici, 2013, p. 142.

⁵⁰ P. Éluard, *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, trad. it. F. Fortini, Torino, Einaudi, 1955, p. 17.

⁵¹ A. Manfredi, *Fortini traduttore di Éluard*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992, p. 6.

⁵² F. Fortini, *Brecht o il cavallo parlante*, in Id., *Saggi ed epigrammi...* cit., pp. 347-348; cfr. G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, pp. 69-74.

sulla critica stilistica di Leo Spitzer⁵³, successivamente inserito – con il titolo *Leggendo Spitzer*, insieme al carteggio con il critico – in *Verifica dei poteri*⁵⁴. In questo scritto di «Ragionamenti», presentato in forma di recensione a un saggio di Cesare Cases⁵⁵, Fortini esplicita il valore contraddittorio della forma dell'opera poetica: la sua capacità di svelare le alienazioni del reale, di superarle tramite un «principio di speranza», ma allo stesso tempo di confermarle nella fruizione come momento consolatorio. Questa polarità costitutiva della poesia rappresenta una delle questioni più spinose della teoresi fortiniana, ripresa tra le diverse occorrenze nella prefazione alla seconda edizione di *Verifica dei poteri*, in risposta alle critiche formulate da Asor Rosa sull'effettiva validità pratica dell'opera poetica⁵⁶. Se da una parte Fortini rifiuta l'azione immediatamente rivoluzionaria della poesia (più esplicita sarà più avanti la presa di distanza rispetto alle posizioni di Adorno, di cui contesta il punto d'arrivo della sua riflessione su lirica e società e il valore oppositivo attribuito al grido dell'arte contro l'alienazione del reale; grido che per Fortini rimane di disperazione)⁵⁷, dall'altra, è grazie alla percezione di aver raggiunto «qualcosa di infinito» – scrive nel saggio su Spitzer citando Schiller – che il processo di formalizzazione consente di svelare l'alienazione e di indicare un punto verso cui tendere: «l'opera d'arte e poesia *appare* carica di energia potenziale e non attuale proprio perché unisce l'apparente casualità d'un oggetto di natura con la latente violenza d'una intenzionalità umana»⁵⁸. Contro l'estetismo che crede di abolire la distinzione tra forma e vita, l'opera di poesia viene letta nella sua continuità storica, «metafora o modello

⁵³ F. Fortini, *La critica stilistica [a proposito di L. Spitzer, Critica stilistica e storia del linguaggio]*, «Ragionamenti» I (1), settembre-ottobre 1955.

⁵⁴ F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, in Id., *Saggi ed epigrammi...* cit., pp. 199-216.

⁵⁵ C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, parte I, «Società» XI (1), gennaio-febbraio 1955, pp. 46-63; *Ivi*, parte II, «Società» XI (2), aprile 1955, pp. 266-291.

⁵⁶ F. Fortini, *Prefazione alla seconda edizione (1969)*, in Id., *Saggi ed epigrammi...* cit., pp. 382 e ss.

⁵⁷ Cfr. Fortini, *I confini della poesia...* cit., pp. 15-38; cfr. E. Zinato, *I confini della poesia: Fortini tra Lukács e Adorno*, in D. Dalmás (a cura di), *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 157-165.

⁵⁸ Fortini, *Leggendo Spitzer...* cit., p. 206.

d'un rimorso o d'una speranza», capace di guardare «la vita da lontano», pur non indicando nulla al di fuori di se stessa⁵⁹. La “consumazione” della poesia sarebbe votata allo scacco, ma «la trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi, appare come l'adempimento di una intenzione silenziosa delle massime opere della poesia»⁶⁰.

Tra le massime opere poetiche, Fortini ascrive le più lontane dal presente come l'*Über allen Gipfeln* di Goethe, citato in una lettera a Spitzer. La lirica goethiana sembrerebbe infatti più prossima al lettore che abita le «città orribili nate dall'industrialismo e dalla moltiplicazione artificiale dei bisogni» rispetto alla poesia di Baudelaire – storicamente più vicina – poiché ciò che dovrebbe muovere gli uomini a ribaltare la propria condizione non è tanto l'esaltazione della solitudine baudelairiana, quanto «l'alito di rammarico per l'addio» di chi guarda alla morte-riposo della sera e ne trae da essa un orizzonte di speranza⁶¹. Distanziandosi dal moto interpretativo spitzeriano – dal cerchio al centro e dal centro al cerchio – Fortini considera l'opera chiusa come dotata di una «componente centrifuga, un “amor di perdizione”, sia verso il pre o postpoetico – senza di che non esisterebbe – sia nei confronti delle erosioni storiche del contesto linguistico, che nessuna chirurgia filologica può risarcire e nessun genio critico può far più che descrivere»⁶². Qualche anno dopo la stesura del saggio, Fortini esprimerà, ancora con Schiller, il legame tra estetica e prassi:

Quel trasparire dell'essenza attraverso il fenomeno, che Hegel e Lukács hanno detto proprio dell'arte, è anche una meta dell'uomo. Quel costituirsi da un *dove* e che si sottrae alla casualità, domina il destino e vive nella libertà, è anche una meta dell'uomo. Per questo l'opera d'arte riuscita è un *exemplum*. [...]. Questa meta dell'uomo è *a un tempo* una meta individuale ed extrastorica e una collettiva e storica. Il fine *estetico* e il fine *politico*, inseparabili [...]. Si intende così che cosa ci fosse di vero nel pensiero di Schiller: «L'umanità ha perduto la sua dignità, ma

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 207. Cfr. anche P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 412: «Dunque l'arte è insieme utopica e reazionaria, in quanto è contemporaneamente tensione d'utopia e conciliazione già attuata».

⁶¹ *Ibid.*, pp. 211-212.

⁶² *Ibid.*, p. 207.

l'arte l'ha salvata e custodita in pietre ricche di significato; la verità continua a vivere nell'illusione e dalla copia sarà ricostruito l'originale»⁶³.

I due significati della distanza – come opposizione e come metodo – ritornano in *Contro un'idea di lirica moderna*, pubblicato sul primo numero della nuova serie di «Officina» del marzo-aprile 1959 e in seguito raccolto in *Verifica dei poteri*, ma definitivamente scartato a partire dalla seconda edizione del 1969⁶⁴. Com'era accaduto per gli scritti pubblicati su «Ragionamenti», Fortini utilizza la recensione per condurre un discorso critico orientato in funzione di una lotta contro l'autonomia e l'autosufficienza della poesia-vita, da sostituire con una lettura dell'opera in aperta contraddizione con lo spazio extrapoetico. Anche in questo saggio, basato sui presupposti teorici marxisti portati a maturazione in questi anni e sul rifiuto dell'apoliticità della poesia e dell'indistinguibilità tra poesia e lirica, Fortini supera la polarità autonomia-eteronomia per proporre una posizione del tutto originale, che servirà da sostegno per la sua nuova postura poetica e intellettuale. L'«idea di lirica moderna» contro cui si schiera è formulata da Hugo Friedrich in *Die Struktur der modernen Lyrik*, tradotto un anno prima in Italia e pubblicato da Garzanti nella stessa collana che ospiterà nel 1959 l'antologia fortiniana sul movimento surrealista⁶⁵.

La critica rivolta a Friedrich riguarda in primo luogo la prospettiva antistoricista proposta dal volume ed espressa nel deliberato rifiuto di includere la poesia “politica”. Friedrich escluderebbe autori come Hopkins, Rilke, Claudel, Machado, Unamuno, József, Vallejo, il secondo Éluard e Brecht, prediligendo una linea di poesia «moderna» da Baudelaire a

⁶³ F. Fortini, [1959], in Id., *Saggi ed epigrammi...* cit., p. 913; la prosa verrà pubblicata, con il titolo *Etica, estetica, politica* (1959), in Id., *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 83-84; cfr. F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica e altri scritti*, trad. it di R. Heller e G. Calò, Sansoni, Firenze 1927, pp. 38-39.

⁶⁴ F. Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna*, «Officina», n.s., I, 1959, pp. 3-6, poi in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, 1965, pp. 229-233 (da cui si cita); cfr. F. Diaco, «Contro un'idea di lirica moderna»: Fortini, Friedrich e il Simbolismo, «Mosaico italiano» 165, 2017, pp. 11-15; Id., *Fortini e la poesia moderna*, in Dalmas (a cura di), *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia...* cit., pp. 121-142.

⁶⁵ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1956.

Rimbaud e a Mallarmé che fornirebbe per Fortini un'interpretazione parziale della lirica moderna europea, al pari di altre «ricostruzioni basate su un'idea storiografica di successione semplicistica e unidirezionale»⁶⁶. Per Fortini, viceversa, chiedersi quali siano i motivi e gli sviluppi della lirica significa interrogarsi sull'esistenza di una linea di sviluppo della letteratura occidentale nell'età moderna tenendo conto del rapporto «fra le forme di questa letteratura e le interpretazioni extraletterarie che l'uomo della civiltà borghese ha dato di sé medesimo, e finalmente fra quelle, queste e i conflitti obiettivi, economici, sociali e politici»⁶⁷.

Nella sua recensione, Fortini intende demistificare la maschera di autosufficienza e di purezza della lirica, per insistere viceversa sui rapporti tra la forma del linguaggio e le forme di produzione e di fruizione, secondo la lezione dei francofortesi meditata durante gli anni di «Ragionamenti». Contro l'interpretazione della poesia moderna di Friedrich come «salto qualitativo» rispetto a quella antica o premoderna, Fortini insiste sul «rapporto tra espressioni poetiche e collocazione sociale degli autori e dei consumatori», nonché sul «carattere esponenziale di quelle espressioni poetiche nei confronti delle forme assunte dai fondamentali conflitti di classe del nostro tempo per entro la società italiana»⁶⁸. Il discorso di Friedrich astrarrebbe insomma la poesia dai conflitti degli uomini, in nome di una funzione aristocratica che garantirebbe alla parola poetica la propria sopravvivenza in un'epoca di frammentazione delle esistenze; posizione questa, come si è detto, che esclude la dialettica tra produzione e ricezione dell'opera rispetto a un sistema economico-produttivo che autorizza l'esistenza dell'arte in forme amministrate, e dunque non contestatarie. Per Fortini, al contrario, rifiutare la mediazione della società significa ignorare che ogni poesia è una costruzione linguistica compiuta a partire da forme storicamente rintracciabili.

L'esistenza di una trascendenza della parola poetica svincolata dal rapporto con la società («conseguenza della distinzione non dialettica fra poesia e letteratura e della identificazione surrettizia di poesia e lirica») verrebbe messa in crisi dall'indagine degli stessi elementi che

⁶⁶ Diaco, *Fortini e la poesia moderna...* cit., p. 123.

⁶⁷ Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna...* cit., p. 230.

⁶⁸ *Ibidem*.

la compongono. Il discorso sulle strutture della lirica moderna non va infatti separato, secondo Fortini, da uno studio sullo sviluppo delle forme letterarie, dal complesso della storia e della cultura. Sfuggirebbe insomma a Friedrich il rapporto che intercorre «fra “premeditazione” (o “spontaneismo”) e i contenuti dei diversi metodi lirici; cioè l’immagine d’uomo che essi illustrano, creano ed esultano»⁶⁹. Contro un’estetica priva di dialettica, Fortini ricorda la necessità di considerare i nessi formali implicati nel processo compositivo, «storicamente dati e dunque storicamente valutabili», che permettono all’opera poetica di proiettare nella realtà sociale un giudizio sull’universo relazionale cui l’opera allude nell’atto stesso di distaccarsene, «levandosi su quello con tutta la propria forza di “estraniazione”»⁷⁰:

Come il distinto universo relazionale, che l’opera d’arte pone (indica, designa) nell’atto del proprio formularsi, le preesiste obiettivamente nella realtà (verificabile...) ideologica, culturale e sociale, così anche le tecniche di estraniamento (figure metriche e retoriche, stilemi, tendenze alla omogeneità o alla dissociazione linguistica, ecc.) altro non sono che codici cerimoniali d’un altro ordine di comunicazioni. Si che la poesia vive proprio nella tendenza asintotica alla coerenza più che nella coerenza raggiunta⁷¹.

Riconoscere la storicità dell’opera a partire dalla storicità dei suoi elementi formali – marca distintiva, lo si è detto, della distanza come metodo in Fortini – permette di verificare la poesia alla luce di una verifica delle istituzioni di una società, in risposta al falso mito dell’opera disgiunta dallo spazio esterno che la compone e al «trionfo di una indicibile libertà dello spirito poetico»⁷². Contro le complesse operazioni critiche come quella proposta da Friedrich, Fortini insiste sulla capacità del lettore di confrontare «“quel che dicono” i poeti con quel che egli sa del mondo, della società, e degli uomini, *la mer* di Valery con il mare che egli conosce o immagina e con gli armonici che quella nozione e quella parola recano con sé [...]; in breve, con la propria cultura, con tutti i ter-

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 231-232.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 232.

⁷² *Ibid.*, p. 233.

mini della propria oggettiva esistenza»⁷³. In una lettera del 1959 rivolta a un destinatario non identificato – probabilmente Armanda o Roberto Guiducci, redattori di «Ragionamenti» insieme ai quali Fortini elaborò le *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana* – Fortini scriverà, citando in calce la *Terza Glossa a Feuerbach*:

proprio della parola poetica è rivolgersi a tutto l'uomo, non all'uomo «poetico», di essere *una allegoria di totalità che parla a una totalità*. [...] è assolutamente giusto che il lettore legga certe parole e certi nessi («luna», «pace», «selva oscura», «spoglia immemore»...) con un immediato confronto alle lune, alle paci, alle selve e alle spoglie della propria esperienza, riprendendo l'antico e sacrosanto principio schilleriano per cui l'«educazione estetica» dell'uomo è «educazione mediante l'arte» non «educazione a capire l'arte», in quanto l'educazione a capire l'arte è data dalla ricchezza e varietà di interessi, di conoscenze e passioni, e dunque, semmai, di studi e letture di ogni disciplina – ivi compresa, ove bisogni, la filologia ecc. – non dalla cosiddetta critica letteraria che è, o dovrebbe essere, non già una disciplina o specialità e neanche una mediazione tra la poesia e il lettore ma una fra lettore e lettore, fra lettore più esperto e lettore meno esperto⁷⁴.

Nella lettera del 1959, il rapporto tra poesia e prassi viene declinato sullo sfondo della pedagogia come «educazione mediante l'arte» nella formula schilleriana, in grado di riattivare la funzione “pratica” dell'opera poetica insita – ma non risolvibile – in essa come appello alla trasformazione. Una pedagogia che di fronte alle rovine degli anni Novanta Fortini situava ancora in relazione alla distanza, attraverso cui fondare un'azione che obbligava a riconvertire la domanda «che fare?» nella formula «che pensare?», spinta dall'urgenza di riordinare lo spazio intorno e – con un verso di Saba – di «scavare “profondo, come chi cerca un tesoro”»⁷⁵. Quest'operazione archeologica investe la stessa poesia fortiniana, che la distanza permette di sottrarre alla «penombra violetta delle tesi di dottorato», interrogandone l'uso – e il rifiuto – che

⁷³ *Ibidem* (in *Verifica dei poteri* Fortini sostituisce con «esistenza» il termine «umanità» con il quale si concludeva il saggio di «Officina»).

⁷⁴ F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 256 (per l'ipotesi del destinatario cfr. *Ibid.*, p. 559).

⁷⁵ F. Fortini, *La «dinamica dei gruppi ristretti» e il bacio mortale di Benjamin*, «L'Asino d'oro» II (4), 1991, p. 158.

possiamo farne per il nostro presente; e forse per quella «gioia», ormai quasi impronunciabile, avvenire.

Abstract

The paper aims at presenting the elements of an aesthetics based on *distance* as a mechanism of attention and mediation between lyric and society in history, by taking into account some of the observations made by Fortini in the 1950s. Drawing on some poetic and essayistic samples, two complementary directions will be explored in Fortini's theoretical work: on the one hand, the need to define an image of poetry as opposed to an ahistorical idea of modern lyric (H. Friedrich); on the other hand, the urgency of verifying the poetic work as an «allegory of totality that speaks to a totality» through a situated study of the formal constants in which historical and class conflicts are sedimented.

Andrea Agliozzo
andrea.agliozzo@gmail.com

Federica Boero

Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta

Tra il secondo dopoguerra e gli anni Sessanta, quattro poetesse di diverse nazionalità si confrontano con il mito degli Atridi, dando voce attraverso le vicende di Ifigenia, Cassandra ed Elettra ai propri tormenti personali e ai demoni di un'intera generazione, schiacciata dal peso di una traumatica Storia recente e scossa da profondi mutamenti socioculturali: la portoghese Sophia de Mello Breyner Andresen, l'italiana Amelia Rosselli, l'americana Sylvia Plath e la polacca Wisława Szymborska attingono al patrimonio tragico greco, volgendo l'attenzione ad *alter ego* femminili che detengono un rapporto stretto con la guerra e con la morte, e con le quali sentono una connessione privilegiata. Tra le numerosissime riletture ispirate alle tragedie del ciclo degli Atridi, scritte dall'inizio del Novecento al 1970¹, almeno quarantatré sono poesie². Tra

¹ In questo intervallo cronologico, si contano più di centosettanta riutilizzi del mito tra tragedie, poesie, monologhi drammatici, libretti per l'opera e raffigurazioni pittoriche (fonte: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, a cura di J. Davidson Reid, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993, 2 vols., s.v. 'Agamemnon', 'Iphigenia', 'Orestes'), tra le quali si ricordano: *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal (1903), *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill (1931), *Électre* di Jean Giradoux (1937), *Les mouches* di Jean-Paul Sartre (1943), *Electre; ou, La chute des masques* di Marguerite Yourcenar (1954) e *Szerelmem Elektra* di László Gyurkó (1968).

² *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s* cataloga trentacinque componimenti in versi riferibili ai personaggi del ciclo degli Atridi, scritti tra il 1900 e il 1970, di cui quindici s.v. 'Agamemnon' (pp. 69-73), dieci s.v. 'Iphigenia' (pp. 599-608) e dieci s.v. 'Orestes' (pp. 762-771). Non sono, tuttavia, citate nell'elenco le poesie di Sophia de Mello

di esse, prima del 1947, soltanto quattro sono scritte per mano femminile e incentrate sin dal titolo sui personaggi di Ifigenia, Cassandra ed Elettra³. Alla luce di queste considerazioni, i vent'anni compresi tra il 1947 – anno di pubblicazione di *Kassandra* di Sophia de Mello Breyner Andresen – e il 1967 – anno in cui sono pubblicate *Electra* della stessa autrice e *Monolog dla Kasandry* di Wisława Szymborska – costituiscono un caso singolare, in quanto in questo intervallo di tempo si concentrano nove poesie composte da donne e dedicate a figure femminili legate alle vicende dell'*Oresteia* di Eschilo. Si tratta di un periodo storico segnato dalla ricostruzione del dopoguerra, dall'emergere di innovazioni nella società e nel pensiero filosofico che impongono nuovi paradigmi culturali, da nuove suggestioni artistiche, musicali e letterarie, nonché dalla ripresa di istanze profemministe, che condizioneranno i decenni a seguire e avranno come effetto anche quello di consolidare il ruolo della donna come soggetto poetico. Lo scopo di questa analisi è dimostrare che tale fioritura di riscritture poetiche del mito degli Atridi – in particolare dedicate a Ifigenia, Cassandra ed Elettra – concentrata nel ventennio successivo alla Seconda guerra mondiale fu motivata da una comune intuizione: le quattro autrici scorsero una metaforica connessione tra il loro momento storico, ancora fortemente segnato dalle conseguenze del conflitto, e il contesto postbellico in cui sono ambientate le vicende dell'*Oresteia* di Eschilo, tra le vicende tormentate delle tre 'fanciulle' tragiche e le proprie inquietudini personali, al cospetto di un mondo in fermento e di un passato ottenebrato dalla presenza ossessiva del lutto e della morte. Lo studio dettagliato dei testi sarà associato a quello del contesto socioculturale delle autrici e a un'indagine sulle fonti classiche e sulle riletture moderne, che esercitarono un'influenza in fase di scrittura. Tra le poesie qui considerate, a Cassandra sono dedicate *Kassandra* di Sophia de Mello Breyner Andresen, *Mare del bisogno*, *Cassandra* di Amelia Rosselli e *Monolog dla Kasandry* di Wisława Szymborska; il mito di Ifigenia è riletto in *Ifigénia* di Sophia de Mello Breyner Andresen e in

Breyner Andresen, Amelia Rosselli e Wisława Szymborska qui analizzate; perciò, il totale delle poesie sale a quarantatré.

³ Si tratta di: *Cassandra* di Louise Bogan (1929), *Iphigenia* di Sara King Wiley (1905), *Choruses in Iphigenia in Aulis* di Hilda Doolittle (1915) ed *Electra-Orestes* della stessa autrice (1932).

un passo di *Diario in tre lingue* di Amelia Rosselli; sulla vicenda tragica di Elettra sono incentrate due poesie di Sophia de Mello Breyner Andresen (entrambe intitolate *Electra*), *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire* di Amelia Rosselli ed *Electra on Azalea Path* di Sylvia Plath.

La prima poesia in ordine cronologico ad essere pubblicata, nel 1947, all'interno della raccolta *Dia do mar*, è *Kassandra* di Sophia de Mello Breyner Andresen⁴, autrice che trova spesso ispirazione nel patrimonio letterario greco⁵, concentrando l'attenzione prevalentemente sui personaggi femminili del mito, attraverso i quali è possibile osservare il progredire della sua riflessione riguardo alla condizione della donna nella società:

Homens, barcos, batalhas e poentes,
não sei quem, não sei onde, delirava.
E o futuro vermelho transbordava
através das pupilas transparentes.

Ó dia de oiro sobre as coisas quentes,
os rostos tinham almas que mudavam,
e as aves estrangeiras trespassavam
as minhas mãos abertas e presentes.

⁴ Nata a Oporto, Sophia de Mello Breyner Andresen intraprende gli studi di Filologia classica, ma non termina il suo percorso. Si sposa con l'avvocato Francisco de Sousa Tavares e si trasferisce a Lisbona. Dopo il debutto con *Poesia* nel 1944, la sua fortuna letteraria cresce rapidamente come poetessa e come scrittrice di favole per bambini. La sua ostilità alla dittatura la porta ad essere malvista dal governo, soprattutto in seguito alla fondazione della 'Commissione nazionale di aiuti per i prigionieri politici' e l'arresto del marito. La popolarità sopraggiunta le permette di esprimere il proprio pensiero nelle raccolte successive, denunciando il regime fascista di Salazar e la guerra coloniale. Nel 1964, le viene conferito il 'Grande Prémio de Poesia' della Sociedade Portuguesa de Autores'. Dopo la rivoluzione del 1974, viene nominata Presidente della 'Associação de Escritores' e deputato del Partito Socialista per l'Assemblea Costituente (cfr. C.V. Cattaneo, *Introduzione*, in S. de Mello Breyner Andresen, *Il nome delle cose*, a cura di C.V. Cattaneo, Roma, Portucale, 1983, pp. 5-6).

⁵ «Sophia de Mello Breyner ritrovò dunque in Grecia il suo Portogallo; capì che ciò che le era stato dato da vivere era già stato vissuto, che ciò che sembra moderno può essere molto antico; lei, che con la sua lucidissima coscienza aveva preso coscienza non solo delle condizioni politiche del suo paese ma della nostra condizione umana, in Grecia acquisì una ipercoscienza, come se quella luce abbagliante avesse dato al suo sguardo un voltaggio superiore che le permettesse di attraversare l'opacità della materia per raggiungere l'architettura delle cose, il loro scheletro. Come in una radiografia» (A. Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 223).

Houve instantes de força e de verdade –
Era o cantar de um deus que me embalava
Enchendo o céu de sol e de saudade.

Mas não deteve a lei que me levava,
perdida sem saber se caminhava
entre os deuses ou entre a humanidade.

[Uomini, navi, battaglie e ponenti,
Non so chi, non so dove, deliravo.
Ed il rosso futuro trasbordava
Attraverso le pupille trasparenti.

O giorno d'oro sulle cose brucianti,
I volti avevano anime che mutavano,
E gli uccelli stranieri trapassavano
Le mie mani aperte e presenti.

Ci furono momenti di forza e verità –
Era il canto d'un dio che mi cullava
Gonfiando il cielo di sole e nostalgia.

Ma non trattenne la legge che mi trascinava,
Perduta senza sapere se camminavo
In mezzo agli dèi o all'umanità]⁶.

Si tratta di una poesia appartenente alla prima fase della produzione poetica dell'autrice, un sonetto nelle cui quartine si descrive il contesto del mito, mentre le terzine sono incentrate sull'analisi del rapporto tra Cassandra e il dio, giocate sul contrasto tra una fase passata, positiva, caratterizzata da «*instantes de força e de verdade*», e sul presente segnato dall'esilio e dallo smarrimento. Il dio che cullava Cassandra lascia spazio alla legge crudele impersonificata da Agamennone, uomo con la presunzione di essere dio, che la trascina lontana da Troia, mentre il suo futuro si tinge di rosso sangue prefigurando il massacro che l'aspetta alla reggia di Micene. La fonte è l'*Agamennone* di Eschilo, tuttavia non ci sono riferimenti puntuali alla tragedia, di cui viene soltanto riletto il

⁶ De Mello Breyner Andresen, *Il nome...* cit., pp. 32-33.

personaggio di Cassandra in qualità di preveggenza. La donna, così come il poeta, con le sue «pupille trasparenti» ha la possibilità di vedere oltre, facendosi un'idea della realtà diversa dagli altri: si ripropone così il tema della vista, centrale nella poetica di Sophia de Mello Breyner Andresen. Il poeta è colui che vede e sente il mondo, un tramite che coglie la voce di ciò che lo circonda, in attesa di esprimere per mezzo dei versi la realtà rivelata⁷. In quest'ottica, l'arte profetica di Cassandra ha molto in comune con l'arte poetica; cogliere una voce nell'immanente equivale, infatti, ad entrare in comunione con la realtà e a riportare la voce del dio agli uomini, vedere con gli occhi della poesia la sacralità del reale: «*Levada por fantásticos caminhos / Atravessei países vacilantes, / E nas encruzilhadas riam anjos / Inconscientes e puros como estrelas*»⁸.

Nel 1950, la poetessa torna ad ispirarsi alla tragedia greca con *Ifigénia*, pubblicata nella raccolta *Coral*:

Ifigénia levada em sacrificio,
entre os agudos gritos dos que a choram,
serenamente caminha com a luz,
e o seu rosto voltado para o vento,
como vitória à proa dum navio,
intacto destrói todo o desastre.

[Ifigenia portata in sacrificio,
tra le acute grida di quelli che la piangono,
serenamente cammina con la luce,
e il suo viso rivolto verso il vento,
come vittoria sulla prua d'una nave,
intatto distrugge l'intero disastro]⁹.

La serenità e la fierezza di Ifigenia in questi versi dipendono certamente dalla caratterizzazione della principessa nel quinto episodio dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, in cui è descritta mentre, accettando la sua sorte per il bene della Grecia, si dirige verso l'altare sacrificale

⁷ Cfr., in proposito, L. Aguiar Costa, *Experimentar a poesia: A moderna Ars Poetica de Sophia de Mello Breyner Andresen*, «Revista de Letras» 45 (1), 2005, pp. 176-178.

⁸ De Mello Breyner Andresen, *Vi*, in Ead., *Il nome...* cit., p. 34.

⁹ De Mello Breyner Andresen, *Ifigénia*, *ibid.*, pp. 44-45.

accompagnata dal coro. La formazione classica della poetessa emerge, in particolare, nel riferimento alla luce, che ricorre nella supplica di Ifigenia ad Agamennone nel quarto episodio della tragedia, vv. 1218-19¹⁰, ma soprattutto nell'invocazione pronunciata dalla fanciulla prima dell'uscita di scena, vv. 1336-1509¹¹. Il riferimento alla luce è presente in altre poesie della raccolta *Coral* incentrate su protagoniste femminili, come in *Sibilas* («luz de horror desencarnada»)¹² e in *Assassinato de Simoneta Vespucci*, dove Sophia de Mello Breyner Andresen colloca gli uomini artefici dell'assassinio «*nos ângulos mortais da sombra com a luz*»¹³. Considerando la connessione con questo ultimo componimento, in cui è descritta una donna, che è vittima impotente di 'uomini-animali' («*os homens se tornam animais*»)¹⁴, è inevitabile individuare un rimando antitetico tra l'impotenza di Simoneta di fronte ai sicari e la forza di Ifigenia, condannata da uomini, che ne piangono la sorte luttuosa da loro stessi determinata («*dos que a choram*»). Ifigenia diventa simbolo di resistenza in una società maschilista, oggetto di una riflessione profemminista, che si fa più netta parallelamente al definirsi del progetto politico di Sophia de Mello Breyner Andresen e al suo aperto impegno per denunciare la realtà di miseria in cui versano le classi più povere del Portogallo sotto il regime di Salazar, la repressione governativa e le violenze delle forze armate su cittadini inermi. Tra questi ultimi si annovera anche Catarina Eufémia, alla quale, nell'epilogo della poesia a lei dedicata, è Antigone a poggiare una mano sulla spalla¹⁵.

¹⁰ «ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ἠδὲ γὰρ τὸ φῶς ἰβλέπειν» (È bella la luce del sole). Euripide, *Ifigenia in Aulide*, vv. 1218-1219, trad. it. a cura di U. Albin, Milano, Garzanti, 2001.

¹¹ «ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ἰὼ ἰώ. Ἰλαμπαδοῦχος ἀμέρα Ἰ Διὸς τε φέγγος, ἔτερον ἔτερον Ἰ αἰῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν Ἰ χαῖρέ μοι, φίλον φάος» (O giorno radioso, / o splendore di Zeus, / vivrò un'altra vita, un altro destino. / Amata luce, addio). *Ibid.*, vv. 1505-1509.

¹² De Mello Breyner Andresen, *Il nome...* cit., p. 40.

¹³ «Negli angoli mortali dell'ombra con la luce» (*ibid.*, p. 42).

¹⁴ «Gli uomini diventano maiali» (*ibidem*).

¹⁵ Cfr. Cattaneo, *Introduzione...* cit., pp. 9-10. Catarina Eufémia era una contadina portoghese, che decise di combattere al fianco degli uomini contro la polizia governativa durante le rivolte rurali che coinvolsero il suo paese, nonostante fosse in stato di gravidanza. La poesia apre con «*O primeiro tema da reflexão grega é a justiça*» (il primo tema della riflessione greca è la giustizia), riferimento diretto all'*Antigone* di Sofocle, che oppone la legge non scritta del *ghenos* alla ragion di Stato, in nome di un senso di Giustizia etica universale. Allo stesso modo, Catarina «*não recua*» (non indietreggia), non resta a casa «*a cozinhar*

Il personaggio di Elettra gode di una grandissima fortuna nel Novecento ed è oggetto di numerose riletture, soprattutto per merito dell'interesse suscitato nei suoi riguardi dagli studi psicoanalitici di Sigmund Freud e di Carl Gustav Jung¹⁶. Tra gli anni 1958 e 1967, sono quattro le rivisitazioni poetiche a lei dedicate ad opera di Sophia de Mello Breyner Andresen, Amelia Rosselli e Sylvia Plath. L'autrice portoghese, in particolare, scrive due poesie – entrambe intitolate *Electra*, date alle stampe nel 1958 e nel 1967 – la prima delle quali si distingue per la caratteristica di 'rileggere una rilettura', essendo ispirata alla trilogia teatrale *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill, che ha per modello l'*Oresteia* di Eschilo¹⁷:

Os muros da casa dos Manon¹⁸ escorrem sangue
E as árvores do jardim escorrem lágrimas.

intrigas» (a cucinare intrighi) e paga con la morte sua e del suo bambino tanto ardore: «*Eras a inocência frontal que não recua / Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste / e a busca da justiça continua*» (Eri l'innocenza frontale che non indietreggia / Antigone posò la mano sulla tua spalla nell'istante in cui moristi / e la ricerca della giustizia continua). Tutte le citazioni sono tratte da De Mello Breyner Andresen, *Il nome...* cit., pp. 112-113.

¹⁶ L'espressione 'complesso di Edipo' compare esplicitamente in Freud soltanto nel 1911, sebbene la tematica fosse già presente da anni nei suoi studi. Carl Gustav Jung ipotizzò per la bambina la locuzione 'complesso di Elettra' nella sua opera del 1913 *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica*, per indicare l'equivalente femminile del complesso di Edipo.

¹⁷ La trilogia teatrale, ambientata durante la Guerra di secessione americana, si apre con il ritorno del generale nordista Ezra Mannon (Agamennone) dai campi di battaglia. La moglie Christine (Clitennestra) lo uccide con la complicità dell'amante, il capitano Adam Brant (Egisto). La figlia Lavinia (Elettra) convince il fratello Orin (Oreste) a vendicare il padre, uccidendo Brant. Christine si spara con la pistola di Ezra, costretta a sopprimersi dalla presenza ossessiva della figlia. Compiuta la loro vendetta, i due fratelli partono per un lungo viaggio, ma al loro ritorno un destino luttuoso si abbatte anche su di loro: Orin si suicida e Lavinia si 'punisce da sé', rinchiudendosi nella grande casa dei Mannon, sola con i suoi morti. *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill fu messa in scena per la prima volta nel 1931. La trilogia fu tradotta in portoghese da Henrique Galvão e pubblicata nel 1943 con il nome *Electra e os Fantasmas*. Lo spettacolo venne scelto per inaugurare il rinnovato Teatro Nacional de D. Maria II, a Lisbona. Cfr. G. Monteiro, *Eugene O'Neill in Portugal and Brazil*, «Resources for American Literary Study» 26 (1), 2000, pp. 29-30.

¹⁸ Il cognome 'Mannon' è così riportato nell'edizione citata: De Mello Breyner Andresen, *Il nome...* cit., pp. 60-61.

O lago busca em vão o reflexo antigo duma infância
Que se tornou homens, mulheres, ódios e armas.

Numa janela aparecem duas mãos torcidas
E nos corredores ressoam as palavras

Da traição, da náusea da mentira
E o tempo vestido de verde senta-se nas salas.

O rosto de Electra é absurdo.
Ninguém o pediu e não pertence ao jogo.
As suas mãos vingadoras destoam na conversa
Assustam a penumbra e ofendem o pecado.

[I muri della casa dei Manon trasudano sangue
E gli alberi del giardino trasudano lacrime.

Il lago cerca invano il riflesso antico di un'infanzia
Che diventò uomini donne odii e armi.

Da una finestra appaiono due mani torte
E nei corridoi risuonano le parole.

Del tradimento della nausea della menzogna
E il tempo vestito di verde si siede nelle sale.

Il volto d'Elettra è assurdo.
Nessuno lo richiede e non fa parte del gioco.
Le sue mani vendicatrici stonano nella conversazione
Spaventano la penombra e offendono il peccato]¹⁹.

Molti sono gli elementi che richiamano il testo di O'Neill, primo fra tutti la descrizione di casa Mannon, con il giardino, il lago, le finestre spesso citate nella trilogia come punti di osservazione privilegiata, varchi tra il mondo dei vivi e quello dei morti. È a questa dimensione ultraterrena che sembrano far riferimento le «*duas mãos torcidas*» al v. 5, cui non viene accostato un volto; forse sono quelle di Ezra Mannon,

¹⁹ *Ibidem*. La poesia fu originariamente pubblicata nella raccolta *Mar novo* (1958).

venuto a reclamare la sua vendetta²⁰. Non è precisato a quale momento della trilogia si faccia riferimento, ma la morte del capofamiglia è già avvenuta e le conversazioni cui Elettra si trova costretta a partecipare sembrerebbero alludere alla parte seconda (*L'agguato*), in cui Lavinia trama nell'ombra contro la madre Christine e il suo amante. Alla madre rimanda il colore verde («*o tempo vestido de verde*»), il colore con cui amava vestirsi e che sarà 'adottato' come tinta prediletta dalla figlia nella parte terza (*L'incubo*), in una psicotica ansia di identificazione con la defunta. Infine, è da notare l'aggettivo «*absurdo*» con cui è qualificato il volto di Elettra: più volte nel testo teatrale le note sceniche definiscono il volto di Lavinia simile a una 'maschera', un tratto caratteristico della stirpe dei Mannon²¹. L'autrice recupera il nome dell'archetipo classico, per innescare un collegamento più immediato con il mito, e confina agli ultimi quattro versi la presenza della protagonista, di cui descrive l'atteggiamento disturbante nell'attesa della vendetta.

La seconda poesia che Sophia de Mello Breyner Andresen scrive ispirandosi a Elettra è pubblicata nel 1967 all'interno della raccolta *Geografia*. *Electra* è dedicata all'attrice Aspasia Papatthaniou, già interprete del ruolo della figlia di Agamennone a teatro²² e in un riadattamento televisivo dell'*Elettra* sofoclea del 1962²³, nonché, in quegli anni, strenua sostenitrice della causa della resistenza greca:

²⁰ «Sono corso nell'altra stanza, e ho visto il fantasma di Ezra vestito da giudice che passava attraverso la parete» (E. O'Neill, *Il lutto si addice ad Elettra*, trad. it. a cura di B. Fonzi, Torino, Einaudi, 1962, p. 156).

²¹ Questa la descrizione di Lavinia nelle note di scena, nell'epilogo della parte terza della trilogia, dopo il suicidio del fratello Orin: «Entra Lavinia, da sinistra. [...] Il suo corpo, vestito a lutto stretto, appare di nuovo piatto e sottile, l'aspetto di maschera del suo volto è intensificato. È un volto profondamente segnato, devastato dall'insonnia e dalla tensione nervosa, congelato in un'espressione impassibile. Le labbra esangui sono stirate in una linea amara» (*Ibid.*, p. 196).

²² Aspasia Papatthaniou, «una donna che sfidò il fascismo e dai palchi di tutta la Grecia seppe trasformare le voci di Eschilo e di Euripide in un appello alla democrazia confiscata» (Tabucchi, *Viaggi e...* cit., p. 223). Fu la messa in scena dell'*Elettra* di Sofocle con l'attrice greca nel ruolo della protagonista a ispirare la composizione della poesia di Sophia de Mello Breyner Andresen.

²³ Il film *Electra* fu girato dal regista Joan Kemp-Welch. Oltre ad Aspasia Papatthaniou nel ruolo della protagonista, parteciparono Anthi Kariofylli (Clitennestra), Dimitri Malavetas (Egisto) e Dimitris Veakis (Oreste).

O rumor do estio atormenta a solidão de Electra
 O sol espetou a sua lança nas planícies sem água
 Ela solta os seus cabelos como um pranto
 E o seu grito ecoa nos pátios sucessivos
 Onde em colunas verticais o calor treme
 O seu grito atravessa o canto das cigarras
 E perturba no céu o silêncio de bronze
 Das águias que devagar cruzam seu voo
 O seu grito persegue a matilha das fúrias
 Que em vão tentam adormecer no fundo dos sepulcros
 Ou nos cantos esquecidos do palácio

Porque o grito de Electra é a insónia de todas as coisas
 Exposta
 Na claridade frontal do exterior
 No duro sol dos pátios

Para que a justiça dos deuses seja convocada

[Il brusio dell'estate tormenta la solitudine di Elettra
 Il sole ha infilzato la sua lancia nelle pianure senza acqua
 Lei scioglie i suoi capelli come un pianto
 Ed il suo grido echeggia nei cortili successivi
 Dove il calore trema in colonne verticali.
 Il suo grido attraversa il canto delle cicale
 E turba nel cielo il silenzio di bronzo
 Delle aquile che lentamente incrociano il volo.
 Il suo grido insegue la muta delle furie
 Che tentano invano di dormire in fondo ai sepolcri
 O nei canti scordati del palazzo

Perché il grido di Elettra è l'insonnia di tutte le cose
 Esposta
 Nella frontale luminosità dell'esterno
 Nel duro sole dei cortili

Affinché sia convocata la giustizia degli dèi]²⁴.

²⁴ De Mello Breyner Andresen, *Il nome...* cit., pp. 88-89.

L'elemento centrale della poesia è «*o seu grito*», l'urlo incessante dell'Elettra sofoclea²⁵, citato quattro volte, mentre riecheggia nelle stanze del palazzo, nei campi, nel cielo, non concedendo riposo nemmeno alle furie, convertite da persecutrici a perseguitate. Il grido di Elettra è «*a insónia de todas as coisas*», necessario a reclamare un atto di giustizia divina. La scena descritta nella poesia si colloca in un contesto temporale anteriore alle vicenda tragica, tuttavia sin dal primo verso pone l'accento sulla solitudine, caratteristica distintiva degli eroi sofoclei, che amplifica in loro la determinazione e la forza di agire²⁶. Rispetto alla precedente rilettura – che trae ispirazione da una rivisitazione già di per sé molto distante dal modello classico – la poetessa decide di focalizzarsi soltanto sul personaggio di Elettra in relazione al contesto desolato in cui vive, inalterato da figure umane, e di non parlare del rapporto con i regicidi (cui invece allude con la «*conversa*» della poesia ispirata a O'Neill). Considerando la dedica a Aspasia Papatthaniou, è difficile non intravedere dietro il grido di Elettra, che tiene desti gli animi dei colpevoli con il suo incessante lamento, un riferimento all'azione dell'attrice, impegnata nel 'gridare' al mondo la sua verità su una patria dilaniata dalla dittatura, nel richiedere giustizia e denunciare i crimini commessi da coloro che – come Clitennestra ed Egisto – detengono indisturbati il potere in Grecia. Con maggiore enfasi rispetto a *Kassandra* e a *Ifigénia*, Sophia de Mello Breyner Andresen esprime in questa poesia la forza delle donne e la possibilità d'azione che le rende soggetti attivi del cambiamento, nel mito così come nella realtà della società postbellica: mentre Cassandra ha la

²⁵ «'Αλλ' οὐ μὲν δὴ / λήξω θορήνων στρυγερῶν τε γόων, / ἔστ' ἄν παμφεγγεῖς ἄστρον / ῥιπᾶς, λεύσσω δὲ τὸδ' ἥμαρ» (Ma io no, / non cesserò dal mio pianto / e dagli amari gemiti / fin quando vedrò i fulgidi raggi degli astri / e questa luce del giorno). Sofocle, *Elettra*, vv. 103-106, trad. it. a cura di M.P. Pattoni, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1997.

²⁶ «Gli eroi di Sofocle sono catafratti nella loro grandezza: non possono né vogliono entrare in rapporto con quanti stanno intorno a loro. Vivono in un assoluto che non permette di scendere a meschini compromessi: non vengono a patti, non comunicano, non riconoscono altre esigenze e prospettive che le proprie, sono al servizio di una passione e di un'idea unica. [...] Ciò che caratterizza questi eroi sofoclei è la capacità di resistere: la loro sicurezza può, forse, incrinarsi per un attimo (Antigone), ma essi affrontano a testa alta la propria sorte. Non hanno compagni di sventura: chi li affianca (Ismene per Antigone, Crisotemide per Elettra) si configura come scorciatoio personaggio, ombra» (U. Albini, *Nel nome di Dioniso*, Milano, Garzanti, 1999, p. 245).

capacità, come il poeta, di cogliere la voce del dio nell'immanenza, ma non è ascoltata, e Ifigenia dimostra la sua potenza spirituale, camminando dritta 'come una prua nel vento' e accettando il proprio destino, Elettra passa all'azione e grida, incessantemente, reclamando in maniera attiva la giustizia divina.

Pochi anni dopo *Ifigenia* di Sophia de Mello Breyner Andresen, in *Diario in Tre Lingue* (1955-1956)²⁷ una giovane Amelia Rosselli cita la figlia di Agamennone, evocando tramite un complesso gioco di doppi sensi e di 'frammentazione' dei termini le tragiche vicende legate all'assassinio del padre e dello zio, avvenuto quando aveva solo sette anni ad opera di sicari fascisti²⁸:

(stò in un notevole stato di tensione)

idromedea

(idromaque)

tu plaques

mes joues en feu

joie-en feu

face

jour en feu

²⁷ Si tratta di una delle prime esperienze di scrittura di Amelia Rosselli, inserita in *Primi scritti*, che comprende prose poetiche e poesie composte tra il 1952 e il 1963 (E. Tanello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007, p. 19). Per le circostanze della sua vita, Amelia Rosselli è perfettamente trilingue: il francese è la lingua della sua infanzia, l'inglese è la lingua della madre parlata durante la fase della crescita, l'italiano è la lingua del padre alla quale volontariamente ritorna in età adulta. La poetessa si serve di tutte le lingue che ha a disposizione, al fine di ricomporre un'identità scissa e creare una lingua personale che rappresenti le sue stesse radici (cfr. M. Pacella, *Poesia, identità e trilinguismo in Amelia Rosselli*, «Revista de Italianistica» XIV, 2006, p. 130. Si veda, inoltre, un'analisi dettagliata del *Diario in tre lingue* in A. Casadei, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle Variazioni belliche*, «Strumenti critici» 3, 2009, pp. 367-372).

²⁸ Amelia Rosselli nasce a Parigi il 28 marzo 1930. Figlia dell'esule antifascista Carlo Rosselli e dell'attivista del partito laburista britannico Marion Cave, il 9 giugno 1937 è scioccata dall'efferato assassinio del padre – pugnalato da diciassette coltellate – e dello zio ad opera delle milizie fasciste. Trasferitasi in Svizzera con la madre, visse in seguito negli Stati Uniti, dove intraprese studi letterari e musicali. Lavorò come traduttrice dall'inglese e frequentò gli ambienti letterari romani, dove incontrò i grandi esponenti della cultura dell'epoca. Dopo la morte della madre, soffrì di frequenti esaurimenti nervosi. Si suicidò l'11 febbraio 1996.

Andromaque
 insignificante
 in-signe fi
 un

 cante
 singe
 un signe qui chante
 on ne sait pas pourquoi
 Y! fie!
 i,çi. si je nie
 f
 Iphisigénie
 se bouttà dans l'encre
 boute²⁹

Il significato e il significante concorrono a plasmare un'idea, una suggestione, in cui i nomi di Medea, Andromaca ed Ifigenia hanno la funzione di richiamare momenti collegati alla biografia della poetessa. Dopo aver dedicato alcuni versi al padre e allo zio «*coupés-à-mort en 17 pièces*», ricordando la loro fine terribile che influì fatalmente sulla sua psiche infantile, l'attenzione si sposta sulla madre, Marion Cave, cui si associa il riferimento all'acqua e all'idropisia, che fu causa della sua morte³⁰. Amelia Rosselli fa ricorso al mito tramite due composti suggestivi, «idromedeia» e «idromaque», che suggeriscono una relazione con modelli materni antitetici: Medea, che uccide i figli di sua mano, e Andromaca, che impotente assiste all'uccisione di Astianatte ed è relegata alla 'morte-in-vita' della cattività³¹. Due madri che simbolicamente descrivono il dissidio affettivo tra Amelia e Marion, il loro rapporto conflittuale, eppure contrassegnato da un legame emotivo forte, capace di influire sensibilmente sul percorso poetico della scrittrice³². Due protago-

²⁹ A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti, 2022⁴, p. 88.

³⁰ Il termine oggi non è più utilizzato in medicina, sostituito da anasarca.

³¹ Tandello, *Amelia Rosselli...* cit., p. 25.

³² La madre Marion Cave obbligò i figli a guardare il corpo martoriato del padre assassinato. Si trattò forse del primo grande trauma per Amelia, l'incontro con la morte in età infantile, che comportò l'insinuarsi dei primi disturbi psichici nella sua mente (cfr. M. Mossali, *Declinazioni del lutto nella poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath*, «LEA» 7, 2018, p. 249).

niste, Medea e Andromaca, legate entrambe alla morte, un concetto che ritorna ossessivamente nella produzione di Amelia Rosselli, in un incessante desiderio di comprensione frenato dalla paura di essere risucchiata, annientata da un nulla permanente³³. Andromaca è «insignificante», un segno («*signe*») che canta («*cante*») e che rimanda all'omofono *cygne*, connesso all'acqua e, perciò, a Marion Cave³⁴. Il suo lutto viene sminuito, degradato a qualcosa di incomprensibile, ma che ha la forza di esplodere nell'urlo «*Y! fie!*», andando a ricostruire segmento per segmento il nome di Ifigenia, che chiude la sequenza mitica evocando ancora una volta la morte, il sacrificio per antonomasia: «fantasma di un fantasma, [Ifigenia] non è quasi nemmeno figura, ma piuttosto grido, nome che stenta a prender forma»³⁵. Alla *Y*, pronomine avverbiale di luogo francese, ma anche omofono di *why*, segue *fie!* e poi alcune lettere, che sembrano comporre la parola *îçi*. Tuttavia, la lettera *i*, nel consueto impasto linguistico del *Diario* rosselliano, corrisponde anche al pronome di prima persona inglese: *i, çï* allora potrebbe intendersi *io qui*, andando a comporre un interrogativo che si addice a una fanciulla portata in sacrificio dal padre, *why i, çï*. Alla luce di questa lettura, *si je nie* potrebbe assumere il significato di *se io nego*, di un rifiuto di sottomettersi al volere del padre, che stride con la caratterizzazione della fanciulla descritta nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, ma che esplicita un senso di ribellione, un tragico parallelismo tra la poetessa e Ifigenia. Il suo nome storpiato, *Iphisigénie*, sembra fermare nei versi una presa di coscienza dell'autrice: *if I is Iphigénie*. L'io lirico trova identificazione in ciò che Ifigenia rappresenta, nella sua ribellione, nel rifiuto di un destino definito a priori³⁶. La conclusione del passo coincide con l'uscita di scena del personaggio che «si butta nell'inchiostro»,

³³ *Ibid.*, p. 257.

³⁴ Cfr. Tanello, *Amelia Rosselli...* cit., p. 25.

³⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁶ «Numerose sono le figure femminili nelle quali la poesia rosselliana riconosce questa 'allusività narrante', questa capacità, di fatto mitica, di offrire a colei che le chiama in causa, le interroga, e a esse affida un ruolo formante nel processo di costruzione del proprio Soggetto poetico, una vicenda o un ruolo preesistenti che sono in grado di saldarsi in una visione coerente (anche se fortemente conflittuale) del mondo. Esse esistono, nella poesia di Amelia (come del resto in qualsiasi nuova loro elaborazione) prima di tutto 'dietro' al testo, determinandone il destino anche là dove il Soggetto ne tenta un capovolgimento, o una negazione» (*Ibid.*, pp. 10-11).

ritornando tra le pagine del mito³⁷. Non è possibile fare ipotesi riguardo ai modelli classici che hanno ispirato Amelia Rosselli per i suoi versi, in quanto si tratta di un'allusione limitata ad alcune caratteristiche del personaggio, che la poetessa avrebbe potuto conoscere indipendentemente dalla lettura dei testi tragici greci, tuttavia il riferimento al grido e la ribellione di fronte all'ingiustizia sono caratteristiche che avvicinano i versi a una prospettiva 'eschilea', contrariamente a quanto osservato per la rilettura 'euripidea' di Sophia de Mello Breyner Andresen³⁸. Sicuramente entrambe le scrittrici conoscevano le vicende legate al sacrificio di Ifigenia grazie ai loro studi. Anche Amelia Rosselli, infatti, negli anni trascorsi negli Stati Uniti durante la sua adolescenza, dopo l'assassinio del padre, si dedicò, pur senza regolarità, a studi di carattere letterario oltre che filosofico e musicale, proseguiti successivamente in Inghilterra. In entrambi gli scritti, si nota la volontà di evidenziare il carattere di Ifigenia come personaggio 'contro', nella veste di eroina profemminista nella poesia di Sophia de Mello Breyner Andresen e in una prospettiva più intima e personale nei versi di Amelia Rosselli, che ne fa il simbolo della non accettazione del proprio destino. Tematiche analoghe riadattate al contesto moderno erano già presenti in precedenti riletture novecentesche di Ifigenia scritte da donne, che potrebbero aver influenzato tale riutilizzo del mito; tra di esse, risultano di particolare interesse l'*Ifigenia* di Teresa de la Parra (1924) – che contestualizza nella moderna Caracas il sacrificio di María Eugenia Alonso, costretta a 'sacrificarsi' alle consuetudini sociali, sposando un uomo che non ama sotto le pressioni

³⁷ Cfr. per un'analisi approfondita del testo: *Ibid.*, pp. 26-27.

³⁸ In particolare, il riferimento è al passo dell'*Agamennone* di Eschilo, in cui il coro descrive la scena del sacrificio di Ifigenia e ricorda le grida della fanciulla, che Agamennone ordina ai servi di soffocare con un bavaglio: «ΧΟΡΟΣ λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους / παρ' οὐδὲν αἰῶνα παρθένειόν τ' / ἔθεντο φιλόμαχοι βραβίης / φράσεν δ' ἄόζοις πατήρ μετ' εὐχάν / δίκαν· χιμαίρας ὕπερθε βωμοῦ / πέπλοισι περιπετή παντὶ θυμῷ / προνωπή λαβεῖν ἄεθ- / δην στόματός τε καλλιπρό- / ρου φυλαχᾶ κατασχεῖν / φθόγγον ἀραῖον οἴκοις, // βίᾳ χαλινῶν τ' ἀναύδω μένει» (Le preghiere della vergine, le sue grida / "padre, padre", la sua giovane età / non piegarono i principi, bramosi / di guerra. Il padre, dopo la preghiera, / ordinò ai servi di sollevarla sopra l'altare, / come una capra / – si era aggrappata disperatamente al suo mantello –, / impose di spegnere la voce / su quelle splendide labbra / con la violenza muta di un bavaglio, // perché la fanciulla non maledicesse la casa). Eschilo, *Agamennone*, in *Id., Oresteia*, vv. 228-238, trad. it. a cura di U. Albinì, Palermo, Novecento, 1997.

dei parenti³⁹ – e *The Gates of Aulis* di Gladys Schmitt (1942), romanzo ambientato negli anni Quaranta a Pittsburgh.

Nelle *Variazioni belliche*⁴⁰, Amelia Rosselli pubblica due poesie in cui stabilisce un colloquio diretto con Cassandra ed Elettra, riproponendo il *topos* della fanciulla, ricorrente nella sua riflessione poetica. All'interno della raccolta, le due protagoniste tragiche istituiscono insieme ad Antigone⁴¹ un'ideale trilogia di fanciulle del mito, con le quali Amelia Rosselli scorge una connessione e una sorta di identificazione, in virtù del loro fatale approccio alla morte e all'essere confinate in un'irriducibile dimensione luttuosa⁴²: Cassandra è costretta ad assistere alla propria fine senza potersi sottrarre, Antigone viene condannata da Creonte a una 'vita-non-vita' in una grotta, Elettra è soggiogata dal desiderio di vendetta e anch'ella, dopo la morte del padre, si ritrova intrappolata in una 'non-esistenza' trascorsa in solitudine, dando voce al suo incessabile lamento. In particolare, Amelia-fanciulla intesse un dialogo con Cassandra, fanciulla del mito che elegge a perfetta rappresentazione di sé, per

³⁹ Interessante risulta il passo in cui la protagonista cita *Ifigenia*, identificandosi con la fanciulla e ritrovando nella sua sorte un parallelismo con il sacrificio che a lei stessa è richiesto di compiere: «¡Sí! Como en la tragedia antigua soy Ifigenia: navegando estamos en plenos vientos adversos, y para salvar este barco del mundo que tripulado por no sé quién, corre a saciar sus odios no sé dónde, es necesario que entregue en holocausto mi dócil cuerpo de esclava marcado con los hierros de muchos siglos de servidumbre. Sólo él puede apagar las iras de ese dios de todos los hombres, en el cual yo no creo y del cual nada espero. Deidad terrible y ancestral; Monstruo Sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principios. Divinidad omnipotente que tiene por cuerpo el egoísmo feroz de los hombres: ¡insaciable Moloch, sediento de sangre virgen en cuyo bárbaro altar se inmolan a millones de doncellas!» (T. de la Parra, *Ifigenia*, Caracas, Montesinos, 2005, II, p. 281). Cfr., in proposito, F. Ramos Rodríguez, *Teresa de la Parra e Ifigenia (1924): Mujer y escritura*, «Folios» 43, 2016, pp. 3-15.

⁴⁰ Uscito per la prima volta nel 1964, *Variazioni belliche* si articola in tre sezioni: *Poesie* (1959), *Variazioni* (1960-1961) e il saggio *Spazi metrici* (1962). Sia *Mare del bisogno*, *Cassandra* sia *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire* fanno parte della sezione *Variazioni*.

⁴¹ Antigone è nominata da Amelia Rosselli nella poesia *Nel letargo che seguiva l'ingragnaggio dei* (le poesie della raccolta non hanno titolo, perciò sono citate tramite il primo verso): «E se l'antigone che vegliava silenziosa, molto silenziosa / ai miei poderi i miei prodotti disordinati, disadorni / di gloria, se essa fosse venuta col suo gradito grido / d'allarme, io morivo, molto silenziosa d'allarme» (Rosselli, *Le poesie...* cit., p. 244).

⁴² «[Amelia Rosselli] riconosce nelle figure di Elettra, Antigone e Cassandra ideali interlocutrici, sorelle di destino, dispensatrici di saggezza, ognuna protagonista di una *variazione*, e insieme *variazione* ("sinonima") delle altre» (Tandello, *Amelia Rosselli...* cit., p. 31).

il suo estremo tentativo di far sentire la propria voce non rivelando, ma suggerendo tormenti cui la mente non osa avvicinarsi:

Mare del bisogno, Cassandra
dagli istintivi occhi blu la mia prigionia tranquilla
è un rovescio del destino assai dolce assai implacabile.
Con tristezza indovino negli occhi del profeta una
medaglia che si rovescia al tocco dell'uomo. O Cassandra
le tue occhiaie sono le mie preferite celle di rassegnazione
e le tue labbra non suggeriscono altri tormenti che
tu non possa conoscere altrove che per questo mio
fragilissimo pensare⁴³.

Le occhiaie di Cassandra, simbolo del logoramento che le terribili visioni provocano sul suo fisico, sono scelte da Amelia Rosselli come luogo d'elezione per trascorrere la propria prigionia, una condizione di 'vita-non vita', che alla tensione verso la comprensione della morte oppone l'orrore di trovarsi di fronte alla verità, alla morte stessa, all'annullamento di sé. Nell'epilogo, l'identificazione appare ancora più completa, poiché il «fragilissimo pensare» dell'autrice è posto in comparazione per portata d'orrore alle funeste visioni della profetessa. La «prigionia tranquilla» costruita dalla mente di Amelia Rosselli, una prigionia ossimoricamente dolce e implacabile, equivale alla schiavitù di Cassandra, sovrastata da un pensiero di morte incessante e pervasivo.

Tale pensiero di morte risulta dominante anche nella poesia che Amelia Rosselli dedica a Elettra, protagonista di una scena di sepoltura, in cui una voluta indeterminatezza confonde i ruoli del defunto e di chi partecipa al rito:

Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire
sepolto da una frana di sentimenti, io mi appartai
alla rincorsa d'un nuovo cielo. L'eletta compagnia
sepulse Elettra, essa cinse il suo fronte di allori
imbiancati di polvere di lacrime; il rosa e il sale,
la pietà e il gridare agli attenti! Sinonima della
paura, iena della valle umanissima – lei, io ed

⁴³ Rosselli, *Le poesie...* cit., p. 330.

essa cangiammo ogni pietà ricoprimmo la più piccola
 cicatrice di erbe flessibili bianche e gialle, rosse
 di vendetta e il sorriso sulle labbra. Impiastrata
 si separò, divorata si levò l'anello di congiunzione
 dal collo magro. Adibita ad una fiera di ruoli
 secondarii – si levò l'anello, tolse l'allori, spari
 per un breve viaggio impossibile, tornò disfatta
 e disparita, secondaria d'importanza e primaria
 nella sua vittoria.

(Elettra! Le tue terribili università! Le esperienze
 Del peccato arrotondano il tuo misero stipendio)⁴⁴.

Non è esplicitato chi sia l'interlocutore 'ansioso di morire', cui Amelia Rosselli allude al v. 1; potrebbe trattarsi del soggetto della sepoltura, dell'ombra di Agamennone o di Elettra stessa, che 'cingendosi il fronte di allori imbiancati' sembra prepararsi per il rito⁴⁵. In una sorta di parallelismo tra 'sinonime', sorelle 'nella paura', Elettra e Amelia ricoprono le cicatrici e tentano di allontanarsi dalla propria condizione di afflizione: Elettra 'si separa', 'leva l'anello di congiunzione' che la obbliga a «ruoli secondarii» a gregaria nell'azione portata a compimento da altri, mentre la poetessa 'si apparta alla rincorsa di un nuovo cielo'. Il tentativo di Elettra, però, è destinato a fallire, lasciandola «disfatta e disparita», rassegnata a una condizione che considera ormai immutabile. Analogamente Amelia Rosselli non ha modo di raggiungere un «nuovo cielo», ma resta in una dimensione tormentata dal pensiero della morte e da un'insanabile sindrome persecutoria⁴⁶. Si tratta dello stesso concetto espresso in *Mare del bisogno*, *Cassandra*, dove la rassegnazione della profetessa risulta essere un atteggiamento condiviso e un nido sicuro in cui l'autrice può trascorrere la propria prigione.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁵ È interessante notare come il corpo di Elettra si 'virilizzi': la fronte diventa «il fronte», così come Elettra si identifica con il 'tu' «sepolto» (v. 2) di genere maschile. Al contrario il sostantivo 'sinonimo' cambia in «sinonima», concordato con «paura». Per un'analisi relativa al 'tu' con cui Amelia Rosselli spesso interloquisce nelle *Variazioni belliche*, si veda D. La Penna, 'Cercatemi e fuoriuscite': *Biography, Textuality and Gender in Recent Criticism on Amelia Rosselli*, «Italian Studies» 65 (2), 2010, p. 281.

⁴⁶ Cfr. G. Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, in Rosselli, *Le poesie...* cit., p. IX.

Come per le altre poesie di Amelia Rosselli qui analizzate, non è possibile individuare una specifica fonte classica che abbia ispirato il riutilizzo del mito di Elettra, sicuramente conosciuto dalla poetessa in occasione dell'esperienza terapeutica di matrice junghiana seguita alla morte della madre⁴⁷, tuttavia l'espressione «adibita ad una fiera di ruoli / secondarii» indica l'attenzione da lei riservata alla caratterizzazione del personaggio tragico e alle dinamiche in cui è coinvolto. Ne deriva un'originale rilettura, che individua la sofferenza di Elettra nella necessità di lasciare al fratello Oreste il ruolo da protagonista nel matricidio, come avviene nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Elettra* di Sofocle⁴⁸.

Amelia Rosselli fu studiosa e traduttrice della poetessa statunitense Sylvia Plath, accomunata a lei da alcuni dolorosi aspetti della propria vita – la morte del padre, la malattia psichica e il suicidio⁴⁹ – e da una scrittura che, sebbene non autobiografica, attinge fortemente al vissuto personale, come parte integrante del suo discorso poetico. *Electra on Azalea Path* di Sylvia Plath, scritta nel 1959, è pressoché contemporanea della rilettura dedicata a Elettra da Amelia Rosselli⁵⁰. Si tratta di un testo che dà molto peso al dato biografico⁵¹, ispirandosi al lutto che colpì la

⁴⁷ La progressiva patologia psichica portò Amelia Rosselli a sottoporsi nel 1952 a una psicoterapia durata otto mesi con Ernst Bernhard, analista junghiano, e a un trattamento psicoanalitico con il freudiano Piero Bellanova. Questo periodo determinò una fase di grande creatività a livello artistico per la poetessa. In seguito, Rosselli dovette affrontare un lungo ricovero nel Sanatorium Bellevue in Svizzera, dall'estate 1954 al novembre 1955. Lì le venne praticato l'elettroshock in seguito alla diagnosi di schizofrenia paranoide. Cfr. G. Alfano - S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 173-174).

⁴⁸ Nelle *Coefore* di Eschilo, Elettra esce di scena al v. 584 e il matricidio è compiuto da Oreste, mentre nell'*Elettra* di Sofocle la protagonista incita il fratello all'assassinio dall'esterno del palazzo: «ΗΛΕΚΤΡΑ: Παῖσόν, εἰ σθένεις, διπλῆν» (ELETTRA. Vibra, se hai la forza, un altro colpo!) Sofocle, *Elettra*, v. 1415, cit.

⁴⁹ Amelia Rosselli si suicidò trentatré anni più tardi nello stesso giorno di Sylvia Plath, l'11 febbraio 1996.

⁵⁰ La lirica di Amelia Rosselli, risalente al 1959, viene pubblicata in *Variazioni belliche*; anche *Electra on Azalea Path* è scritta nel 1959, ma la poetessa decide di non includerla nella raccolta *The Colossus* (1960), perché la considera «too forced and rhetorical» (cfr. Mossali, *Declinazioni del lutto...* cit., p. 252). La poesia viene pubblicata soltanto nel 1981 in *Collected Poems*, la raccolta postuma curata da Ted Hughes.

⁵¹ L'elemento biografico, parte costitutiva della sua sensibilità poetica, è ben presente nella produzione di Sylvia Plath, una delle maggiori rappresentanti del 'confessionalismo' americano. Questa corrente, il cui iniziatore fu Robert Lowell, si sviluppò negli Stati Uniti tra gli anni Cinquanta e Sessanta. La sua caratteristica è di essere ispirata al vissuto personale

poetessa americana, quando, a otto anni, perse il padre per una malattia non opportunamente curata⁵². La morte del padre e il divieto di partecipare alle sue esequie imposto dalla madre – con la quale Sylvia ebbe da quel momento un rapporto freddo e distaccato – costituirono eventi cruciali nella sua infanzia, che gettarono le basi delle sue successive sofferenze psichiche⁵³. L'evento centrale descritto nella poesia, della quale si citano di seguito le prime due strofe, è la visita di Sylvia al cimitero di Churchyard Hill, dove era sepolto il padre, a circa vent'anni dalla sua morte⁵⁴:

The day you died I went into the dirt,
 Into the lightless hibernaculum
 Where bees, striped black and gold, sleep out the blizzard
 Like hieratic stones, and the ground is hard.
 It was good for twenty years, that wintering –
 As if you never existed, as if I came
 God-fathered into the world from my mother's belly:

dei poeti, specie se segnato da particolari traumi. Tuttavia, l'inserimento di spunti biografici all'interno dei suoi versi si dimostra efficacemente controllato dalla poetessa e non deve essere considerato come una semplice «trasmissione dei suoi disturbi psichici» (cfr. M. Billi, *Il vortice fisso. La poesia di Sylvia Plath*, Pisa, Pacini, 1983, p. 7). Nel saggio *Battito di zoccoli incessante: Sylvia Plath*, Seamus Heaney definisce le poesie di Sylvia Plath «atti del suo essere» (in S. Plath, *Tutte le poesie*, a cura di A. Ravano, Milano, Mondadori, 2019, p. XXXVII).

⁵² Il padre di Sylvia, Otto Plath, era professore di biologia all'Università di Boston. A causa di un diabete mellito mal curato, i medici furono costretti ad amputargli la gamba. Pensando di essere affetto da un male incurabile, egli rifiutò successivamente ogni tipo di cura e scopri troppo tardi in cosa realmente consistesse la sua malattia. Morì il 5 novembre 1940. Cfr. M. Mossali, *Declinazioni del lutto... cit.*, pp. 249-250.

⁵³ Anche Amelia Rosselli si interessò al rapporto tra Sylvia e la madre, Aurelia Schober, nel saggio *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath*, in cui tese a 'scagionare' la donna dalle accuse di chi la riteneva responsabile del suicidio della figlia (cfr. *ibidem*).

⁵⁴ Sylvia scrisse nel suo diario di aver visitato il cimitero di Churchyard Hill il 9 marzo 1959, probabilmente su consiglio della psichiatra che l'aveva in cura, la dottoressa Beuscher: «*A clear blue day in Winthrop. Went to my father's grave, a very depressing sight. Three graveyards separated by streets, all made within the last fifty years or so, ugly block stones, headstones together: as if the dead were sleeted head to head in a noorhouse. In the third yard, on a flat grassy area looking across a sallow barren stretch to rows of wooden tenements. I found the flat stone "Otto E. Plath: 1885-1940" right beside the path where it would be walked over. Felt cheated. My temptation to dig him up. To prove he existed and really was dead. How far gone would he be? No trees, no peace, his headstone jammed up against the body on the other side. Left shortly. It is good to have the place in mind*» (Vd. J.M. Bremer, *Three approaches to Sylvia Plath's Electra on Azalea Path*, «*Neophilologus*» 76, 1992, p. 309. La citazione è originariamente tratta da S. Plath, *Journals*, a cura di T. Hughes e F. McCullough, New York, Dial Press, 1981, pp. 299-300).

Her wide bed wore the stain of divinity.
I had nothing to do with guilt or anything
When I wormed back under my mother's heart.

Small as a doll in my dress of innocence
I lay dreaming your epic, image by image.
Nobody died or withered on that stage.
Everything took place in a durable whiteness.
The day I woke, I woke on Churchyard Hill.
I found your name, I found your bones and all
Enlisted in a cramped necropolis,
Your speckled stone askew by an iron fence.

[Il giorno che tu moristi io scesi nella terra,
nell'ibernacolo senza luce
dove le api a strisce nere e oro dormono finché cessa la tormenta
come pietre ieratiche, e il terreno è duro.
Fu buono per vent'anni, quel letargo –
Come se tu non fossi mai esistito, come se fossi uscita
Dal ventre di mia madre per opera di un dio:
il suo vasto letto recava la macchia della divinità.
Io non avevo nulla a che fare con la colpa o altro
Quando mi rannicchiavo sotto il cuore di mia madre.

Piccola come una bambola nella mia veste d'innocenza
giacevo sognando la tua epopea, immagine dopo immagine.
Nessuno moriva o inaridiva su quella scena.
Tutto avveniva in un durevole biancore.
Il giorno che mi svegliai, mi svegliai a Churchyard Hill.
Trovai il tuo nome, le tue ossa e tutto
Negli elenchi di una necropoli stipata,
la tua pietra maculata di traverso presso una ringhiera]⁵⁵.

Sylvia Plath si dedica allo studio della tragedia greca durante gli anni trascorsi all'Università di Cambridge⁵⁶ e, più precisamente, nel biennio

⁵⁵ Plath, *Tutte le poesie...* cit., pp. 326-327.

⁵⁶ A Cambridge conobbe il poeta Ted Hughes, che divenne suo marito nel 1956 e con il quale condivise una travagliata storia d'amore, segnata da violenze e liti. Si separarono nel 1962, dopo il tradimento dell'uomo. Sylvia si suicidò l'11 febbraio 1963.

1956-1957, come scrive in due lettere alla madre, pubblicate postume in *Letters Home*. Nella lettera datata 20 gennaio 1956, annuncia il progetto di approcciarsi per la prima volta alla tragedia greca: «*I am... reading modern tragedy (Strindberg, now) which is sheer delight, and going to study classical tragedy (Aeschylus, Sophocles and Euripides) which I have, shockingly enough, never touched*». Nella seconda lettera, datata 28 aprile 1957, dichiara di essere impegnata nella lettura delle tragedie greche antiche e di voler poi procedere nello studio della drammaturgia moderna: «*reading steadily tragedy now, the Greeks, then on through 2000 years to Eliot...*»⁵⁷. Questa affermazione induce a pensare che la sua conoscenza di *Elettra* potesse estendersi anche al *fortleben* e che, in particolare, possa essersi imbattuta in *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill, anch'egli statunitense. Quello che Sylvia Plath descrive in questa poesia è il suo lungo percorso di elaborazione e di accettazione della morte del padre: trascorrono vent'anni prima che riesca ad uscire dal «letargo» in cui si è rinchiusa, prima che il ritratto idealizzato delineato nella sua mente lasci posto alla desolata lapide del Viale delle azalee. L'epopea sognata per lui sbiadisce in un luogo, dove evidenti sono i segni della trascuratezza, un luogo anonimo e affollato di corpi che, a dispetto del suo nome, non è abbellito da altro fiore che un mazzetto di salvia artificiale, dai cui «petali falsi colano gocce rosse»⁵⁸. Proprio il rosso fa – non a caso – da *trait d'union* con la quarta strofa, in cui più evidente si nota il riferimento al modello tragico:

Another kind of redness bothers me:
The day your slack sail drank my sister's breath
The flat sea purpled like that evil cloth
My mother unrolled at your last homecoming.
 I borrow the stilts of an old tragedy.
 The truth is, one late October, at my birth-cry
 A scorpion stung its head, an ill-starred thing;
 My mother dreamed you face down in the sea.

⁵⁷ Entrambe le citazioni sono riportate da Bremer, *Three approaches...* cit., p. 308. La collocazione originale delle due lettere è Plath, Sylvia, *Letters Home*, a cura di A.S. Plath, New York, Faber and Faber, 1975, pp. 209 e 308.

⁵⁸ Plath, *Tutte le poesie...* cit., p. 329.

The stony actors poise and pause for breath.
I brought my love to bear, and then you died.
It was the gangrene ate you to the bone
My mother said; you died like any man.
How shall I age into that state of mind?
I am the ghost of an infamous suicide,
My own blue razor rusting in my throat.
O pardon the one who knocks for pardon at
Your gate, father – your hound-bitch, daughter, friend.
It was my love that did us both to death.

[C'è un altro rosso che mi turba:

*Il giorno che la tua molle vela bevve il respiro di mia sorella
Il mare piatto s'imporporò come l'atroce drappo
Che mia madre svolse al tuo ultimo ritorno.
Prendo in prestito i paludamenti di un'antica tragedia.
La verità è che un tardo ottobre, al mio grido natale,
uno scorpione si punse la testa, segno infausto;
mia madre ti sognò riverso nel mare.*

Gli attori di pietra sostano per riprendere fiato.
Io ho dato tutto il mio amore, e tu sei morto.
Fu la cancrena a divorarti fino all'osso
disse mia madre; sei morto come chiunque.
Come arriverò a far mia questa visione?
Sono lo spettro di un suicida senza onore,
il mio rasoio azzurro mi arrugginisce in gola.
Oh, perdona colei che bussa alla tua porta e chiede
Perdono, padre – la tua cagna fedele, figlia, amica.
Fu il mio amore a portarci entrambi a morte]⁵⁹.

Il rosso dell'«*evil cloth*», su cui Agamennone è invitato da Clitennestra a sfilare al suo ritorno a Micene nel terzo episodio dell'*Agamennone* di Eschilo⁶⁰ è citato da Sylvia Plath all'interno di tre versi di sua inven-

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 328-329.

⁶⁰ «ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ δμφαί, τί μέλλεθ', αἷς ἐπέσταλται τέλος / πέδον κελεύθου στορνύναι πετάσμασιν; / εὐθὺς γενέσθω πορφυρόστροφος πόρος, / ἐς δῶμ' ἄελπτον ὡς ἂν ἡγήται Δίκη» (CLITEMESTRA Ancelle, cosa aspettate? Vi avevo ordinato di stendere tappeti sul suo cammino. Nasca subito una strada di porpora perché Giustizia lo guidi a una dimora inattesa). Eschilo, *Agamennone*, vv. 908-911, in *Id.*, *Oresteia*... cit.).

zione, evidenziati in corsivo simulando che si tratti di un passo tragico originale pronunciato da Elettra⁶¹. Al rosso rimanda anche il mare reso piatto dal sacrificio, ‘imporporato’ dal sangue di Ifigenia. Il riferimento all’*Agamennone* è confermato dal verso successivo, «*I borrow the stilts of an old tragedy*»: sull’onda di una mitica suggestione, Otto Plath è Agamennone e Aurelia Schober è Clitennestra. E all’incubo della regina in *Coefore*, vv. 527-533⁶², sembrano ispirarsi sia l’incubo – analogamente premonitore – della madre di Sylvia, avuto il giorno della nascita della figlia, sia la visione dello scorpione che si punge la testa (Sylvia Plath nacque a fine ottobre, nella costellazione dello Scorpione)⁶³. Nella quinta strofa, tuttavia, la narrazione ritorna al tempo presente e l’immagine idealizzata del padre si sgretola, riducendolo da re a uomo qualunque, «*an infamous suicide*», che uccise se stesso rifiutando di curarsi. «*I brought my love to bear, and then you died [...] It was my love that did us both to death*», conclude la poetessa: incolpando per la morte del padre se stessa e il suo amore, scende sottoterra in quella che sembra una sinistra prefigurazione del suo suicidio⁶⁴. Riguardo a questo aspetto, mettendo a confronto i

⁶¹ Elaine Connell (*Sylvia Plath. Killing the Angel in the House*, West Yorkshire, Pennine Pens, 1993, pp. 109-110) sottolinea come, rifacendosi alla tradizione dei racconti giudaico-cristiani, nell’esposizione dei fatti nella poesia, Agamennone – e in generale gli uomini – vengono considerati innocenti, mentre le azioni delle donne appaiono incoraggiate da una volontà maligna. Ad esempio, il sacrificio di Ifigenia è descritto come se Agamennone non avesse quasi a che fare con esso, mentre la colpa della morte di Otto Plath viene addebitata direttamente a Sylvia, con il riferimento allo scorpione che si morde la testa, e alla madre che aveva sognato il marito morto.

⁶² «ΧΟΡΟΣ τεκείν δράκοντ’ ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει. [...] ἐν σπαργάνοισι παιδὸς ὀρμίσαι δίκην. [...] αὐτὴ προσέσχε μαστὸν ἐν τῶνείρατι. [...] ὥστ’ ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος σπάσαι» (CORO Le era parso – così racconta – di partorire un serpente. [...] Rinchiuse il serpente nelle fasce, come un bambino. [...] Nel sogno lei gli porgeva la mammella. [...] Oh sì, e con il latte succhiò un grumo di sangue). Eschilo, *Coefore*, vv. 527-533, in Id., *Oresteia*... cit.

⁶³ In Plath, *Journals*... cit., pp. 268-269 (12 dicembre 1958), la poetessa parla di un incubo realmente avuto dalla madre, nel quale il padre, infuriato con la figlia, moriva finendo nel fiume con l’auto e veniva ritrovato a faccia in giù nell’acqua. Interpretando il sogno, finì per pensare che la madre la ritenesse in qualche modo causa della morte del padre (Cfr. Bremer, *Three approaches*... cit., p. 310).

⁶⁴ Un’ulteriore declinazione di questo complesso rapporto con il padre è testimoniata dalla poesia *Daddy* (1962), in cui Sylvia Plath scrive: «*Daddy, I have had to kill you*» (ho dovuto ucciderti, papà), equiparando il padre a un nazista, a un diavolo, a un vampiro, a un bastardo (Plath, *Tutte le poesie*... cit., pp. 648-653). Cfr. in proposito: C. Newman, *The art of Sylvia*

versi di Sylvia Plath con *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire* di Amelia Rosselli, si nota che, nonostante i testi partano entrambi da analoghe premesse – il mito di Elettra riletto nel contesto di una scena di sepoltura, doppia nel caso di Sylvia Path – l'epilogo risulta completamente antitetico: mentre Amelia Rosselli istintivamente fugge dalla morte, dall'annullamento, pur consapevole di essere, come la sua Elettra, impossibilitata a salvarsi, la poetessa statunitense avanza verso la morte, che per lei corrisponde a una conquista e a una dolorosa attestazione di sé⁶⁵.

Analizzando le prime due strofe di *Electra on Azalea Path*, si comprende che l'atteggiamento di Sylvia Plath nei confronti del padre, in particolare durante il periodo della sua adolescenza, è di totale dipendenza da una figura mitico-eroica, per la quale dimostra una profonda devozione⁶⁶. Per questa fase della sua vita, l'accostamento al mito di Elettra risulta calzante e probabilmente favorito dalla conoscenza degli studi psicoanalitici sul 'complesso di Elettra', teorizzati da Carl Gustav Jung⁶⁷: Sylvia, nella sua «veste d'innocenza», si rifugia presso la madre, con la quale tuttavia mantiene un legame piuttosto freddo, ritenendola colpevole di non averle dato la possibilità di porgere un estremo saluto al padre e di elaborare così il proprio lutto. Al contrario, nella seconda parte

Plath. A Symposium, Bloomington: Indiana University Press 1970, pp. 233-236; J. Ramazani, "Daddy, I Have Had to Kill You": *Plath, Rage, and the Modern Elegy*, «PMLA» 108 (5), 1993, pp. 1143-1144). Altre poesie in cui l'autrice si sofferma sulla figura del padre sono: *The Colossus* (1959), *The Beekeeper's Daughter* (1959) e *Lady Lazarus* (1962).

⁶⁵ «Se nel caso di Amelia Rosselli ci troviamo di fronte ad un io poetico orfano, che si guarda morire (pensiamo all'ambiguità dei versi iniziali della lirica citata dalle *Variazioni*: chi muore? Forse ora possiamo azzardare una risposta) e, mentre si guarda, piange il proprio tragico destino legandolo alla figura mitica di Elettra, al contrario Sylvia Plath, non solo accetta il proprio destino-in-morte, ma col tempo impara a ricercarlo, gli corre incontro, legando alla morte la verità della sua esistenza, quel desiderio di trascendenza che diviene ingovernabile dopo la scomparsa del padre» (Mossali, *Declinazioni del lutto...* cit., p. 255).

⁶⁶ Cfr. Billi, *Il vortice...* cit., pp. 25-26.

⁶⁷ La psichiatra cui viene affidata dopo il primo tentativo di suicidio, nel 1953, la introduce alla comprensione del complesso edipico e di come abbia agito su di lei sin dalla morte del padre: «Il padre morto troppo presto, comunque anaffettivo e prevaricatore, deludente, abbandonante, amante crudele della figlia; la madre invadente, fusionale, che eterodirige la sua vita, la sua ambizione, la sua sessualità. Sylvia un po' ne prende atto [...] ma non ci crede davvero, non fino in fondo: il suo dramma interiore è un dramma sacro, dove l'analogia ha la meglio sull'interpretazione» (E. Rasy, *Prefazione*, in S. Plath, *Poesie*, Milano, RCS Quotidiani, 2004, p. IX).

della poesia, è Sylvia a diventare colpevole a causa del suo amore, che ha portato il padre alla tomba. Il parallelismo con la vicenda di Elettra viene meno, poiché la poetessa giunge a un diverso stadio nella comprensione di sé, sovrapponendo la sofferenza della propria esperienza personale alle grandi catastrofi della Storia⁶⁸. L'immagine del padre-dio, del padre-re Agamennone, è sostituita da una figura che condiziona negativamente la vita della figlia, un nazista, che vincolerà il suo futuro impedendole di ricomporre la propria identità, così come i genocidi e le efferatezze della Seconda guerra mondiale resteranno una macchia perpetua nel domani di una generazione traumatizzata, schiacciata dal senso di colpa di un passato agito da altri. È questo il messaggio che Sylvia Plath inserisce in una premessa alla lettura di *Daddy* alla radio:

This poem is spoken by a girl with an Electra complex. Her father died, while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly a Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyse each other – she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it⁶⁹.

Anche nella poesia *The Colossus* (1959), la poetessa cita l'*Oresteia* di Eschilo: «*A blue sky out of the Oresteia / Arches above us*» (un cielo azzurro uscito dall'*Oresteia* / s'incurva su di noi)⁷⁰. Il Colosso di Rodi, gigante caduto che Sylvia dispera di riuscire a ricomporre, è stato identificato dalla critica con il padre, ma anche con il marito Ted Hughes⁷¹. Il riferimento all'*Oresteia* e, di conseguenza, alla coppia Elettra/Agamennone farebbe propendere per la prima ipotesi. Le cure riservate alla statua caduta, infatti, parrebbero modellate sull'immagine di Elettra che, nel primo episodio delle *Coefore* di Eschilo, celebra riti in onore del padre sul suo sepolcro.

⁶⁸ «Il dramma della frantumazione dell'io, la ricerca di un'identità, il tormento della nevrosi trovano nelle vicende umane un desolante corrispettivo, moltiplicato e ingigantito; l'esperienza intima diventa quella sofferta dell'umanità; la violenza personale l'emblema delle atroci violenze collettive dei campi di sterminio» (Billi, *Il vortice...* cit., p. 31).

⁶⁹ Cfr. B. Pisapia, *L'arte di Sylvia Plath*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 63

⁷⁰ S. Plath, *The Colossus*, vv. 16-17, in Ead., *Tutte le poesie...* cit., pp. 366-367.

⁷¹ J. Rietz, *The Father as muse in Sylvia Plath's poetry*, «Women's Studies» 36 (6), 2007, p. 422.

L'ultima poetessa di questa rassegna è Wisława Szymborska⁷², che si ispira al mito di Cassandra pubblicando nel 1967 un lungo monologo in prima persona, *Monolog dla Kasandry*. Il mito di Cassandra aveva goduto di una notevole fortuna in Polonia nel periodo della Seconda guerra mondiale, quando l'azione della profetessa era stata paragonata all'atteggiamento degli intellettuali catastrofisti, che precedentemente allo scoppio del conflitto avevano tentato di mettere in guardia l'opinione pubblica riguardo ai rischi imminenti per la nazione. Nel saggio polemico *Death to Cassandra* (1945), il poeta Czesław Miłosz difende la posizione catastrofista, accusando gli oppositori di non aver voluto prendere in mano la situazione a tempo debito⁷³. Analogamente il saggista Jerzy Stempowski, nel suo *Essay for Cassandra* (1950), sottolinea come gli europei dovrebbero imparare dal passato ad ascoltare la voce di Cassandra e prevedere quali azioni politiche possano risultare potenzialmente distruttive per la democrazia⁷⁴. La reazione di Wisława Szymborska in contrasto con questa corrente catastrofista emerge chiaramente in *Monolog dla Kasandry*, di cui si citano di seguito le prime strofe:

⁷² Wisława Szymborska nasce a Kornik nel 1923. Studia Lettere e Sociologia a Cracovia, dove partecipa con vivo interesse alla vita culturale, collaborando con la rivista *Walka* negli anni del dopoguerra. Nel 1945, pubblica su un quotidiano la sua prima poesia, intitolata *Szukam słowa* (*Cerco la parola*). In seguito, sarà autrice di numerose altre raccolte tra cui *Wolanie do Yeti* (*Appello allo Yeti*, 1957), *Widok z ziarnkiem piasku* (*Vista con granello di sabbia*, 1996) e *Dwukropek* (*Due punti*, 2005). Nel 1995, riceve la Laurea ad honorem presso l'Università di Poznan. Nel 1996, è insignita del Premio Nobel per la Letteratura. Considerata tuttora la più importante poetessa polacca del Novecento, Wisława Szymborska fu impegnata anche in campo politico e, in particolare, collaborò con il sindacato clandestino Solidarność. Muore nel 2012 a Cracovia.

⁷³ Cfr. P.-A. Bodin, *The Cassandra Motif in Szymborska and Miłosz*, «Poljarnyj Vestnik: Norwegian Journal of Slavic Studies» 21, 2018, p. 6.

⁷⁴ «Almost all the people mentioned here are dead. The talent to predict the future certainly does not favor longevity. Even I, only the listener, did not avoid my share of difficulties. On the other hand it is clear that today discipline and patience will not suffice. If Europe, ruined by so many insanities, is to avoid annihilation, her population must learn to foresee more accurately the results of its actions, and it can no longer afford to ignore those who possess this gift. For the older ones it is almost insignificant. Yet I am thinking about people of the younger generation, who have their whole lives in front of them. Who among them will be ready to put on the robe in which Cassandra addressed Apollo: "In this gown of a prophet you have put me to ridicule in front of your enemies"» (*Ibid.*, p. 8). La citazione è tratta originariamente da J. Stempowski, *Essay for Cassandra*, in J. Kott (a cura di), *Four Decades of Polish Essays*, Evanston, Northwestern University Press, 1990, p. 36.

To ja, Kasandra.
A to jest moje miasto pod popiołem.
A to jest moja laska i wstążki prorockie.
A to jest moja głowa pełna wątpliwości.

To prawda, tryumfuję.
Moja racja aż łuną uderzyła w niebo.
Tylko prorocy, którym się nie wierzy,
mają takie widoki.
Tylko ci, którzy źle zabrali się do rzeczy,
i wszystko mogło spełnić się tak szybko,
jakby nie było ich wcale.

Wyraźnie teraz przypominam sobie,
jak ludzie, widząc mnie, milkli w pół słowa.
Rwał się śmiech.
Rozpalały się ręce.
Dzieci biegły do matki.

[Sono io, Cassandra.
E questa è la mia città sotto le ceneri.
E questi i miei nastri e la verga di profeta.
E questa è la mia testa piena di dubbi.

È vero, sto trionfando.
I miei giusti presagi hanno acceso il cielo.
Solamente i profeti inascoltati
godono di simili viste.
Solo quelli partiti con il piede sbagliato,
e tutto poté compiersi tanto in fretta
come se non fossero mai esistiti.

Ora lo rammento con chiarezza:
la gente al vedermi si fermava a metà.
Le risate morivano.
Le mani si scioglievano.
I bambini correvano dalle madri]⁷⁵.

⁷⁵ W. Szymborska, *Opere*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 2008, pp. 216-217.
Originariamente la poesia fu pubblicata nella raccolta *Uno spasso* (1967).

Così come nelle riletture di Sophia de Mello Breyner Andresen e di Amelia Rosselli, il fulcro della poesia è il tormento di Cassandra, che constata il ‘trionfo’ dolcemente delle sue profezie, consapevole di non aver potuto fare nulla per salvare la sua città dalla distruzione. La poesia è ispirata al monologo di Cassandra nel quarto episodio dell’*Agamemnone* di Eschilo, tuttavia, a fare da sfondo al lamento della profetessa è la città di Troia, ormai ridotta in cenere. Già dai primi versi, sono messi in evidenza l’identità dell’io lirico («Sono io, Cassandra») e gli oggetti caratteristici del suo ruolo di profetessa – i nastri e la verga, che Wisława Szymborska cita direttamente da Eschilo (*Ag.* 1265)⁷⁶ – ma si fa anche riferimento alla «testa piena di dubbi», che denota lo scetticismo di Cassandra nei confronti del proprio ruolo, in considerazione della fine a cui gli dèi l’hanno destinata. Anche per la descrizione dell’atteggiamento dei Troiani, che cambiano strada al solo vederla, Wisława Szymborska sembra avere ben presente *Ag.* 1270-1276⁷⁷. Tuttavia, se in Eschilo Cassandra si spoglia della veste profetica e va incontro al suo destino di morte con fierezza, profetizzando la rovina dei suoi assassini⁷⁸, la protagonista della rilettura rinnega di fatto il proprio ruolo e s’interroga sul senso di ciò che fino a quel momento ha compiuto, sull’inutilità della sua vita⁷⁹. Il gesto di spogliarsi delle bende e dello scettro di Apollo comporta un mutamento nella sua persona, che va di pari passo all’adozione nella

⁷⁶ «ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ τί δῆτ’ ἐμαυτῆς καταγέλωτ’ ἔχω τάδε / καὶ σκήπτρα καὶ μαντεία περὶ δέρη στέφης; / σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ· / ἴτ’ ἐς φθόρον· πεσόντα γ’ ὧδ’ ἀμείβομαι» (Ma perché tengo ancora questi oggetti risibili, lo scettro e le bende profetiche che mi scendono sul collo? Ti spezzo prima che giunga la mia ora. Via, via da me: è la mia rivincita vedervi caduti per terra») (Eschilo, *Agamemnone*, vv. 1264-1268, in Id., *Oresteia...* cit.).

⁷⁷ «ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ ἰδοὺ δ’, Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμὲ / χρησθηρίαν ἐσθήτ’, ἐποπτέυσας δέ με / κὰν τοῖσδε κόσμοις καταγελωμένην μέγα / φίλων ὑπ’ ἐχθρῶν οὐ διχορρόπως † μάτην †· / καλουμένη δὲ φοιτᾶς ὡς ἀγύρτρια / πτωχὸς τάλαινα λιμοθνης ἠνεσχόμην» (Ecco, Apollo in persona mi spoglia delle vesti profetiche. Prima vegliava perché fossi sbeffeggiata, in questi ornamenti, da amici e nemici unanimi e le mie profezie riuscissero vane. Mi chiamavano vagabonda, questuante miserabile e morta di fame: io sopportavo) (*Ibid.*, vv. 1269-1276).

⁷⁸ «ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ ἤξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάρορος, / μητροκτόνον φίτυμα, ποινάτωρ πατρός» (Verrà un altro a vendicarmi, un figlio matricida colpirà gli assassini di suo padre) (*Ibid.*, vv. 1280-1281).

⁷⁹ Cfr. Bodin, *The Cassandra Motif...* cit., pp. 4-5.

terza strofa del monologo di uno stile più colloquiale e all'utilizzo di immagini della vita di ogni giorno, così spesso presente nella produzione poetica della poetessa⁸⁰. Cassandra guarda da una posizione di superiorità i concittadini e persino ne comprende le ragioni, invidiandoli, in quanto essi vivono i loro giorni senza guardare alla morte, senza ascoltare chi vorrebbe avvertirli riguardo a una sorte infausta già scritta per loro, ma assaporando i piccoli momenti di gioia che può dare la vita.

La rassegnazione di Cassandra di fronte al proprio destino trova concreta espressione nell'epilogo del monologo:

Wyszło na moje.
Tylko że z tego nie wynika nic.
A to jest moja szatka ogniem osmalona.
A to są moje prorockie rupiecie.
A to jest moja wykrzywiona twarz.
Twarz, która nie wiedziała, że mogła być piękna.

[È andata come dicevo io.
Solo che non ne viene nulla.
E questa è la mia veste bruciacchiata.
E questo è il mio ciarpame di profeta.
E questo è il mio viso stravolto.
Un viso che non sapeva di poter essere bello]⁸¹.

Il 'trionfo' di Cassandra non comporta nessun vantaggio per lei. Tornano ad essere citati la veste e gli oggetti profetici nominati nei primi versi della poesia, ma in senso fortemente dispregiativo: la veste è bruciacchiata dalle fiamme di Troia, le bende e lo scettro sono classificati come «ciarpame». Il verso conclusivo è pronunciato da uno spettatore esterno, presumibilmente l'autrice, e sembra alludere a un'occasione perduta da Cassandra, forse quella di realizzare se stessa come individuo oltre i pregiudizi e le angherie del prossimo⁸². Questa chiave di lettura è

⁸⁰ Cfr. *ibid.*, p. 6.

⁸¹ Szymborska, *Opere...* cit., pp. 218-219.

⁸² «*The poet's exhortation to Cassandra and the reader is not any luxury and fantastic carpe diem, but to make the most of the simple pleasures of daily existence. The line "And that song about a little green leaf" perhaps alluding to a children's rhyme speaks of simple*

suggerita anche dal titolo, *Monologo dlla Kasandry*, in cui la preposizione *dlla* (per) indica che il componimento è stato scritto *per* Cassandra, come se fosse una sorta di confessione da lei mai pronunciata, in cui si esprime il rifiuto della sua precedente condotta. Wisława Szymborska immagina il monologo per rivalutare ai propri occhi il personaggio, descrivendo la sua reazione – modernamente concepita – di fronte ai soprusi che le sono stati inflitti dagli dèi, la reazione di una donna che fa un esame critico della propria esistenza e capisce di aver sbagliato tutto. Ciò che emerge in conclusione sembra essere, perciò, una critica alla corrente catastrofista di coloro che hanno l’ambizione di prevedere il male del mondo e che si impegnano per mettere in guardia l’opinione pubblica riguardo ad esso. Spogliando la sua Cassandra delle vesti profetiche, Wisława Szymborska suggerisce l’idea che il mondo non abbia bisogno di profetesse, ma di gente comune che, pur non vivendo in un continuo stato d’allerta – terreno fertile per rischiose derive totalitarie – sappiano distinguere quando è il momento di combattere e quando quello di vivere⁸³.

Il riutilizzo del personaggio di Cassandra nelle tre poesie qui analizzate, scritte nell’arco di un ventennio circa, mostra tre diversi approcci alla materia mitica: quello di Sophia de Mello Breyner Andresen, più riguardoso nei confronti della caratterizzazione classica della profetessa, quello di Amelia Rosselli che cita il mito in rapporto alla propria esperienza, identificandosi con Cassandra e con i suoi sentimenti e, infine, quello di Wisława Szymborska, che tenta di riconfigurare il personaggio, facendo di Cassandra una donna interamente disillusa. Le riletture di Sophia de Mello Breyner Andresen e di Wisława Szymborska hanno, tuttavia, un elemento in comune, ovvero il tema del ‘dubbio’, che in *Kassandra* si esprime nell’epilogo («perduta senza sapere se camminavo / In mezzo

joys and optimism. Everyday life is similarly valued in many of Szymborska’s poems higher than history on a large scale» (Bodin, *The Cassandra Motif...* cit., p. 5).

⁸³ Wisława Szymborska scrive un’altra poesia ispirata al contesto troiano, incentrata su di un soggetto femminile: *Chwila w Troi (Un attimo a Troia)*. Protagoniste sono «male dziewczynki / chude i bez wiary, / że piegi znikną z policzków» (ragazzine / magre e senza speranza / che le lentiggini spariscano), rapite e portate a Troia, ‘novelle Elene’ che assistono alla devastazione della città, «trionfanti» nel vedere il loro nemico vinto, ma dispiaciute di dover ritornare a casa. Il tema del ‘trionfo’ è comune al *Monologo per Cassandra* e acquista anche in questo caso una connotazione dolceamara, nonostante si consideri il punto di vista dei vincitori (le citazioni sono tratte da Szymborska, *Opere...* cit., pp. 112-115).

agli dèi o all'umanità»), mentre in *Monolog dla Kasandry* è espresso al v. 4, come punto di partenza della riflessione. Al contrario, nei versi di Amelia Rosselli, l'attenzione si concentra sulla prigionia di Cassandra, sulla sua rassegnazione di fronte a una fine di cui è consapevole. L'autrice guarda il personaggio dal di fuori, comparandola a se stessa in virtù di una comune sofferenza, ma resta conforme alla caratterizzazione classica di Cassandra, senza proporre una moderna interpretazione della sua interiorità come, invece, accade negli altri componimenti considerati.

Al termine di questa analisi, nell'ambito delle riletture in versi dedicate a Ifigenia, Cassandra ed Elettra dal 1947 al 1967, è possibile distinguere due diverse modalità di riutilizzo del mito: la prima è finalizzata a veicolare messaggi universali, connessi al contesto storico-sociale in cui le poetesse scrivono ed è la tipologia cui corrispondono le riletture di Sophia de Mello Breyner Andresen e di Wisława Szymborska; la seconda modalità si basa, invece, sul ripiegamento verso una dimensione più intima e personale, che prevede un'identificazione delle autrici con il soggetto della poesia per alcune sue precipue caratteristiche. Quest'ultimo è il caso delle rielaborazioni di Amelia Rosselli e di Sylvia Plath. Sono, inoltre, ravvisabili alcuni temi ricorrenti, come l'attenzione alla donna e al suo mutato ruolo nella società civile. Questo cambiamento riguarda in prima persona le autrici stesse, che vivono il passaggio epocale della donna da oggetto a soggetto poetico, da identità passiva all'affermazione di se stessa come veicolo di comunicazione e di espressione di pensiero. Sylvia Plath addirittura inverte il rapporto consolidato tra l'uomo-poeta e la sua musa, trovando la propria fonte di ispirazione nel padre e nel marito Ted Hughes⁸⁴. Le poesie che Sophia de Mello Breyner Andresen dedica a Ifigenia, Cassandra ed Elettra – ad eccezione dell'*Electra* del 1947 – sono tutte animate da una riflessione profemminista, che immagina le

⁸⁴ «At the outset of her career, her thinking was powerfully influenced by Robert Graves' *The White Goddess*, in which he argued, "Woman is not a poet: she is either a Muse or she is nothing" (371), a seemingly essentialist statement that would not pass easily today. As a description of literary history up to 1948 (and thus of Plath's situation as an aspiring poet), however, the statement fits; the vast majority of poets had been men, and the muse was virtually always imagined as feminine. Perhaps a woman could break with tradition and seek inspiration in a male muse, but that path was hitherto uncharted and doubtless much harder to imagine fully from within the profeminist culture of the 1950s» (Rietz, *The Father as muse...* cit., p. 419).

protagoniste come donne fiere, combattenti, sole in una società fatta di uomini che non ascoltano la loro voce. Con l'*Electra* pubblicata nel 1967, in particolare, la poetessa rappresenta l'immagine di una donna in cerca di giustizia, che agisce con la sola arma di cui può servirsi, un lamento incessante che provoca «*a insónia de todas as coisas*», equiparabile al grido di denuncia con cui Aspasia Papathanasiou 'tiene sveglia' l'opinione pubblica lottando contro il regime dei Colonnelli. La Cassandra di Wisława Szymborska propone una riflessione non soltanto sulla donna, ma sulla condizione umana in generale; alla sacerdotessa, che rinnega il suo ruolo profetico, si oppone, infatti, chi ha scelto di tenere fuori dal proprio orizzonte l'idea della morte e, spaventato dalla sua natura 'catastrofista', evita di avere a che fare con lei. La morte è una sorta di *fil rouge* che lega le nove poesie. Essa è protagonista nelle riletture di Amelia Rosselli, che si identifica con l'*Ifigenia* di *Diario in tre lingue*, ribelle contro il suo destino luttuoso, con Cassandra, rassegnata a una vita-non-vita, e con Elettra, con cui condivide l'impossibile tentativo di rincorrere un «nuovo cielo». In *Electra on Azalea Path* di Sylvia Plath la discesa sottoterra per ricongiungersi con il padre è la massima ed esasperata espressione del disagio di un'intera generazione, lacerata da un passato recente e traumatico, paralizzata da un senso di impotenza e di inadeguatezza, una morte che per la poetessa non è cessazione della sofferenza né attesa di un'eternità oltre la comprensione umana, ma soltanto il «crudele presentimento della perpetuità dell'esistenza terrena»⁸⁵. Alla luce di queste considerazioni, la risposta al perché il mito degli Atridi e, in particolare, i personaggi di *Ifigenia, Cassandra ed Elettra* godettero di così grande fortuna da ispirare nove riletture in versi, scritte da donne, dal dopoguerra alla fine degli anni Sessanta, va ricercata nella potenzialità di veicolare temi, che rispondevano alle esigenze di riflessione di una generazione postbellica proiettata verso il futuro, ma ancora ferita dal recente passato: la guerra, il lutto, il sacrificio, le lotte delle donne e i loro lamenti inascoltati divengono il nucleo di una narrazione declinata al femminile e raccontata da poetesse, che si fanno portavoce delle inquietudini del loro tempo con una sensibilità nuova. La fonte è la tragedia greca, acquisita tramite la lettura diretta dei testi classici – principalmente

⁸⁵ Pisapia, *L'arte...* cit., p. 65.

l'*Oresteia* di Eschilo, ma anche l'*Elettra* di Sofocle e l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide – e di alcune rivisitazioni novecentesche, di cui non sempre risulta possibile indagare l'influenza, data l'esiguità dei riferimenti interni alle poesie. Un'eccezione a questo riguardo è rappresentata dall'*Elektra* (1958) di Sophia de Mello Breyner Andresen, ispirata esplicitamente a *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill. Un ulteriore apporto all'elaborazione delle riscritture fu dato, infine, dall'influsso delle teorie psicanalitiche di Sigmund Freud e di Carl Gustav Jung: Sylvia Plath si avvicinò a tali teorie e giunse a definirsi «una ragazza con il complesso di Elettra», percependo una connessione privilegiata con il personaggio in virtù della propria storia familiare. Allo stesso modo, anche Amelia Rosselli giunse a un'identificazione con Elettra, favorita dal percorso di svelamento e di analisi junghiana da lei affrontato nel periodo successivo alla morte della madre.

Nonostante appartengano a nazionalità e a contesti sociali differenti, Sophia de Mello Breyner Andresen, Amelia Rosselli, Sylvia Plath e Wisława Szymborska scelgono, a distanza di pochi anni, tre personaggi tragici femminili tratti dalla stessa grande saga familiare, per dare voce alle passioni e alle inquietudini che popolano la loro mente e la loro generazione. Ciò che hanno in comune l'epoca in cui esse scrivono e quella in cui sono ambientate le vicende di Ifigenia, Cassandra ed Elettra è la guerra, con tutta la scia di distruzione e di smarrimento che lascia dietro sé. Ciò che accomuna le poetesse e le loro tre protagoniste è il fatto di essere donne travolte da un conflitto, combattuto sui campi di battaglia o nella loro interiorità. Sono figlie, schiave, osservatrici rassegnate, che finalmente nella poesia trovano il mezzo per esprimere la propria soggettività e lasciare un segno nella società in cui vivono.

Abstract

In the two decades between the postwar period and the late 1960s, three protagonists of Greek tragedy linked to the myth of the Atrides – Cassandra, Iphigenia and Electra – inspired four female poets of different nationalities. Sophia de Mello Breyner Andresen writes four rereadings, in which a proto-feminist reflection is evident; Amelia Rosselli dedicates verses to each arising

from her own personal experience, invoking Electra as ‘sinonima’ in fear; Sylvia Plath in *Electra on Azalea Path* draws inspiration from Agamemnon’s daughter in a poem where she describes grieving over the death of her father; Wisława Szymborska merges her own lyrical self with Cassandra’s voice and her prescient lament in *Monolog dla Kasandry*. The analysis aims to demonstrate the causes that motivated such a great interest in female characters related to the myth of the Atrides in that period, examining the connection between the historical context in which the authors wrote, still marked by the consequences of the conflict, and the period of the Trojan War, between the mythical events of the three tragic ‘maidens’ and the personal anxieties of the four poets.

Federica Boero
federica.boero@unitn.it

Jasmine Bria

Lyric features in the Old English *Seafarer*

One of the most engaging and enigmatic Old English poems, *The Seafarer* has always been presented as an interesting challenge for scholars and readers. One hundred and twenty-four alliterative lines mingling eschatological, heroic and homiletic themes, the poem is extant in single copy on folia 81r-83v in the *Exeter Book*¹, among a variety of other short and long poems in Old English. It can be described somehow simplistically as a first-person verse narration on the struggles of a voluntary exile sailing on a stormy sea, culminating in an evaluation about the transience of earthly existence, compared to the eternal life offered by the Christian God.

The poem has always elicited critical approval for its literary value, but, over the past century and a half, scholars have explored many textual and paratextual questions. A taxonomic attribution to a specific poetic genre has been discussed profusely: generally included inside that restricted group of poems usually labelled as Old English elegies², *The*

¹ Exeter, Cathedral Library MS 3501, end of the 10th century. For a detailed description of the manuscript see B.J. Muir, *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, Exeter, University of Exeter Press, 2002. The text of *The Seafarer* and, unless otherwise stated, all Old English poems are cited from *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition* (hereby *ASPR*), I- VI, edited by G.P. Krapp and E.V.K. Dobbie, New York, Columbia University Press, 1931-1953.

² Old English elegies should not be perceived as particularly comparable to Classical elegies, they are clearly not composed in the elegiac couplet, nor they can be classified as commemorative or funeral poetry. Greenfield defined the Old English elegy as «a relatively

Seafarer has also been ascribed to the *planctus* genre, read as wisdom poetry, and interpreted as an Old English form of *peregrinatio*³. A theme of deep debate has been the seeming inconsistency in tone and mood. Several critics have found it useful to divide the poem into three sections for analysis: ll. 1-33a form a coherent narrative sequence on their own, developing a tale of overwhelming hardship; ll. 33b-66a constitute a second section mostly devoted to strengthening a comparison between life at sea and life on land; and ll. 66b-124 are mainly concerned with a meditation on the transience of life, with homiletic and eschatological purposes⁴. The poem starts with the speaking subject proclaiming, through a conventional opening line, his intentions to relate his experience on the sea (ll. 1-3). Adopting a highly evocative imagery, he describes his fights against cold, hunger, loneliness and the dangers of a stormy sea, repeatedly pointing out how people on land cannot understand his woes (ll. 4-33). Yet, no matter the adversities on the sea and the pleasures on land, a seafarer's soul always yearns for the maritime life, always willing to go back (ll. 33b-64a). On line 64b, the speaking voice suddenly changes his tune: any existence on land is felt by as dead and the only consolation is offered by the joys deriving from God. Thus, the third part of the poem appears to be a meditation on the transience of worldly matters: because life is intrinsically unstable a man should strive for everlasting glory (ll. 64b-104). At this point, the narrator explains God's magnificence and the

short reflective or dramatic poem embodying a contrasting pattern of loss and consolation, ostensibly based upon a specific personal experience or observation, and expressing an attitude towards that experience». S.B. Greenfield, *The Old English Elegies*, in *Hero and Exile: The Art of Old English Poetry*, edited by G. Brown, London, The Hambledon Press, 1989, p. 94. For an in-depth discussion on the genre see also A. Klinck, *The Old English Elegies: A Critical Edition and Genre Study*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001, pp. 221-252.

³ See, respectively, R. Woolf, *The Wanderer, the Seafarer, and the Genre of Planctus*, in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard*, edited by E. Nicholson and D. Warwick Frese, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1975, pp. 192-207; T.A. Shippey, *The Wanderer and The Seafarer as wisdom poetry*, in *Companion to Old English Poetry*, edited by H. Aertsen and R.H. Bremmer Jr., Amsterdam, Vrije University Press, 1994, pp. 145-158; D. Whitelock, *The interpretation of The Seafarer*, in *Early Cultures of North-West Europe*, edited by C. Fox and B. Dickins, Cambridge, Cambridge University Press, 1950, pp. 261-272.

⁴ See P. Orton, *The Form and Structure of The Seafarer*, in *Old English Literature: Critical Essays*, edited by R.M. Liuzza, New Haven & London, Yale University Press, p. 356.

Christian virtues that can gain His favour. The poem concludes with a homiletical exhortation: human beings must consider where their 'real' home is and how they can go there, striving for eternal grace and giving thanks to God (ll.106-124).

Many earlier scholars, because of the abrupt shift in tone and the conflicting ideas expressed by the speaking subject, questioned the text's compositional unity, leading to many suggested readings to explain it: from the hypothesis of a dialogue between two speakers to the idea that the poem was constructed out of two sections, one originally 'pagan' and a second addition influenced by Christianity⁵. Nowadays, however, the unity of the poem is no longer questioned; it is generally acknowledged that the text is built on a logic of contrasts among the semantic units, incorporating repetition and variation⁶, and thus is better explained by a symbolic reading, in which the sea-journey has a deeper, spiritual value⁷

⁵ In 1869 Rieger saw the work as a dramatic dialogue, interpreting the text as a conversation between an elderly, disillusioned seaman and a youthful, passionate, and still inexperienced man [see M. Rieger, *Der Seefahrer als Dialog hergestellt*, «Zeitschrift für deutsche Philologie» (from now on «ZfdPh») I, pp. 334-339]; more recently, this proposal was firstly reprised and then retracted by Pope [see J. Pope, *Dramatic voices in The Wanderer and The Seafarer, in Franciplegius: Medieval and Linguistic Studies in Honor of Francis Peabody Magoun, Jr.*, edited by J.B. Bessinger Jr. and R.P. Creed, New York, New York University Press, 1965, pp. 164-193 and *Second thoughts on the interpretation of The Seafarer*, «Anglo-Saxon England» (from now on «ASE») III, 1974, pp. 75-86]. Drawing from Rieger's hypothesis, there have been many advocates for the assumption of the poem's composite origin. See, among many, F. Kluge, *Zu altenglischen Dichtungen. I. Der Seefahrer*, «Englische Studien» VI, 1883, pp. 322-327; C. Boer, *Wanderer und Seefahrer*, «ZfdPh» XXXV, 1903, pp. 1-28.

⁶ In his *Image, Metaphor, Irony, Allusion, and Moral: The Shifting Perspective of 'The Seafarer'*, «Neuphilologische Mitteilungen» (from now on «NM») LXVII (3), 1966, pp. 266-282, N. Isaacs argued profusely for the integrity of the text from a stylistic point of view.

⁷ In 1909 Ehrismann remarked how the Christian aspects could and should be considered as intrinsic to the work rather than as an addition (see G. Ehrismann, *Religionsgeschichtliche Beiträge zum germanischen Frühchristentum*, «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur» XXXV, 1909, pp. 213-218). Nowadays, any interpretative input on *The Seafarer* is primarily based on the identification of the specific incidence of the realistic features in the symbolic structure. For instance, Anderson sees the contrast in the first half of the poem as an opposition between two ideas: «the idea of life as a hard, lonely voyage, the misery of which he [the poet] stresses further by his references to the closeness of the cliffs and to the wintry season, and the idea of death as a voyage that will set him free from the bondage of his earthly existence» (O.S. Anderson, *The Seafarer: An Interpretation*, «K. Humanistika Vetenskapssamfundets i Lund Årsberättelse» 1937-1938, pp. 15-16). On the other hand, in 1950, Whitelock's pivotal reading of the poem (*The Interpretation... cit.*, pp. 261-72) turned on its

– images of life as a journey, and, more specifically, as a voyage over the sea, are common in patristic writing⁸. Nonetheless, the timeless and intensely human situation depicted, that so much captivated modern sensibilities, can easily be read figuratively without dismissing the poem's literal level.

In her pivotal study *The Lyric Speaker in Old English Poetry*, Bragg attempts to come up with a definition of the lyrical form for Old English authors⁹: while describing lyric poetry as «the evanescent, magical verbal art that occurs in the world of relationship, the relationship between the speaker and the reader»¹⁰, she argues that medieval lyric can be distinguished from other medieval literary genres because of «the subjectivity of the speaker», that it to say «the speaker's conception of her-, him-, or itself as a *subject*, an I»¹¹.

head the Christian premise of the allegorical reading, identifying the speaking subject as the historical figure of the *peregrinus* who journeys the seas to seek eternal life in the heavenly realm. Allegorical readings of the text are proposed also, among many others, by G.V. Smithers, *The meaning of The Seafarer and The Wanderer, Part I* in «Medium Ævum» (from now on «MÆ») XXVI, 1957, pp. 137-153, and *Part II*, in «MÆ» XXVIII, 1959, pp. 1-22; D.G. Calder, *Setting and mode in The Seafarer and The Wanderer*, «NM» 72, 1971, pp. 264-75. For a more in-depth examination of the main studies on the subject, see C. Cucina, *Il Seafarer: La navigatio cristiana di un poeta anglosassone*, Roma, Edizioni Kappa, 2008, pp. 115-151.

⁸ In the early third century, Tertullian (*De baptismo*, XII) interprets the ship in trouble water in Matthew 8.23-37 as a figuration of the Church; according to Cyprian (*De mortalitate*, XXVI), death for Christians is only one journey toward their true home; while Augustine (*De cantico novo*, II) uses the image of the stormy sea to describe the temporal life. See, on this, among others Smithers, *The meaning...* cit., pp. 1-5 and Klinck, *Old English Elegies...* cit., p. 38.

⁹ See L. Bragg, *The Lyric Speakers of Old English Poetry*, London, Associated University Presses, 1991, pp. 19-24. The three Old English words for 'poem' did not tell us much about distinctions in genre: *gyd* may refer to «an elegy, moral tale, maxim, or parable», thus can be defined as brief work of verbal art; similarly *leoð* may be either «an aphoristic or lyric poem», while *sang* refers to «anything that is sung or chanted». See R.E. Parker, *Gyd, leoð and sang in Old English Poetry*, «Tennessee Studies in Literature» I, 1956, pp. 59-63.

¹⁰ Bragg, *The Lyric Speakers...* cit., p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 23. Modern understanding of the first person voice in the Middle Ages is somehow limited and should be better expanded: it is generally assumed that mediaeval literature prefers to represent the human experience in its archetypal form, that is to say, the lyrical persona, while speaking of emotions and internal experiences was expected to be representative of mankind. On the question of the authenticity of first-person narration in the Middle Ages and on the difference between an 'Empirical' I and a 'Poetic' I, see L. Spitzer, *Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors*, «Traditio» IV, 1946, pp. 414-422 and E. Birge Vitz, *The I of the Roman de la Rose*, «Genre» VII, 1973, pp. 49-75.

Inserted perfectly in this definition of Old English lyric, *The Seafarer*, proclaims the centrality of the speaking subject's personal experience. The opening resorts to a sample of traditional diction¹², pointing immediately out themes and expectations for the audience:

Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan,
siþas secgan (*Sfr.*, ll. 1-2a)

[I will sing a song about myself, tell of my voyages]¹³.

Thus, reading as a soliloquy or as a monologue, the poem could also be somehow classified as a lyric of personal expression, an *ante-litteram* representation of what was defined *poetry of experience*, a lyric subgenre described by Langbaum¹⁴, who noted the affinities between lyric poetry and the dramatic monologue. According to this definition, the dramatic monologue is a song-like form of self-expression, exploring the personality of a character; it is usually gratuitous – in the sense that the speaker has no external motivation to utter the speech – and static – in the sense that it doesn't make the plot evolve. The connection with this definition of the dramatic monologue as poetry of experience and Old English short poems like *The Wanderer* and *The Seafarer* was noted by Spolsky, who, in particular, read *The Seafarer* as a peculiar form of traditional lyric in that the internal monologue is used to pursue rather than to expand a meaning, considering it as «evidence of a mind working toward a confirmation of a position somewhat equivocally felt in the beginning»¹⁵. Drawing on Whitelock's *The Interpretation of The Seafarer*, Spolsky identifies the lyrical 'I' as a voluntary exile, a peregrinus, who makes a penitential

¹² Similar expressions can be found in *Deor* (l. 35), *Widsith* (l. 50), *Resignation* (ll. 96b-97); particularly interesting, though, is the affinity with the opening of *The Wife's Lament* (ll. 1-2a): «Ic þis giedd wrece bi me ful geomorre, / minre sylfe siþ» 'I sing this song about my wretched self, my own journey'. On the particularities of formulaic diction in *The Seafarer* see J.M. Foley, *Genre(s) in the Making: Diction, Audience and Text in the Old English Seafarer*, «Poetic Today» IV (4), 1983, pp. 683-706, precisely pp. 687-688.

¹³ All translations from Old English are mine unless otherwise stated.

¹⁴ See R. Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Norton Library, 1957, pp. 183-191.

¹⁵ E. Spolsky, *Old English Lyric Poetry*, PhD. Diss., Indiana University, 1968, p. 35.

journey towards a foreigner's land in search for his heavenly reward, sacrificing all his worldly comfort; but, while accepting this possible reading, she questioned, with Greenfield¹⁶, the narrative voice's motivations, recognizing in both halves of the poem a number of expressions – manifested especially in ll. 39-57 – that convey an ambiguous stance toward the purposed journey, both hesitant and eager. In this sense, the poem could be interpreted as an internal discourse, a negotiation among different ideas and emotions, some form of rationalization¹⁷.

Nonetheless, reading *The Seafarer* simply as a fictional discourse can make the reader overlook fundamental features of the poem. As purported by Culler, in its attempt to formulate a new theory in order to define lyric poetry, when treating lyric poems as dramatic monologue, «the reader looks for a speaker who can be treated as a character in a novel, whose situation and motives one must reconstruct»¹⁸. This paradigm, while certainly useful, as a matter of fact, might lead toward a disregard for all those lyric features not present in normal speech's acts, such as meter, rhyme or refrain. According to Culler's theory, lyric is not fictional discourse but a disquisition about the world, thus he acknowledges that poems can contain narrative elements – representations of characters and events labelled as 'fictional elements' – but he contends that these elements are always in tension with 'ritualistic' aspects of the text, defined as the «formal elements that provide meaning and structure and serve as instructions for performance»¹⁹, which essentially are the rhetorical, semantic and symbolic features of the poem. While analysing Browning's *Porphyria's Lover*, Culler points out how the 'ritualistic' elements of poetry can easily be overlooked when using an exclusively narrative perspective:

It is quite a tour de force to make highly rhymed four-beat verse seem remotely like the mimesis of speech, and the tension between the ritualistic and the fictional

¹⁶ See S.B. Greenfield, *Attitudes and Values in The Seafarer*, «Studies in Philology» LI (1), 1954, pp. 15-20.

¹⁷ Spolsky explains: «One might say that the speaker feels called upon to defend his intention to make the proposed Journey in spite of the hesitancy he obviously feels. This defence is ostensibly to listeners but as the poem develops seems to be more to himself». Spolsky, *Old English Lyric...* cit., p. 32.

¹⁸ J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, London, Harvard University Press, 2015, p. 2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

thus remains centrally at work in the dramatic monologues. Readers cope with it by breaking the artifice of the poem and concentrating on the fictional speaker, whom by convention we treat as if *not* speaking in verse²⁰.

In the case of *The Seafarer*, concentrating on the fictional speaker led to repeated attempts of identification: as mentioned, Whitelock saw the speaker as a voluntary exile, a pilgrim, ready to depart in a voyage *pro amore Dei*, but the seafarer has been identified, to mention only a few examples among many, as a sinner facing a penitential journey, as the figure for man in a Postlapsarian universe, as a soul who yearns for the afterlife after the death of the body or as a fisherman spending his winter nights in solitude meditating on certain Christian values²¹. Yet, regardless of any accurate definition of the fictional coordinates of the text, the poem, in a precisely balanced use of conventional features and elements of originality, manages to convey an intensely human emotional experience. Therefore, in the assumption that the formal elements of lyric poetry concur to define this emotional experience, the aim of this paper is to address the lyric elements of *The Seafarer*, its rhetoric, semantic and symbolic features, in order to expand our understanding of the processes used by *The Seafarer*, as a lyric poem, to generate meanings, that is to say, to better appreciate how the poem works.

An analysis of the formal or ‘ritualistic’ features in Old English poems needs clearly to be based on specific considerations: it is crucial to understand the peculiarities and core aspects of the Old English poetic language and metrical system – *i.e.* analogies and kennings, variations, lexical parallels, repetitions, formulaic pattern and meter – in order to recognize and appreciate *The Seafarer*’s author’s ability to reshape the traditional stylistic features of Old English verse, skilfully balancing between technical adherence and creative innovation.

²⁰ *Ibid.*, p. 269.

²¹ See, respectively, Smithers, *The meaning...* cit.; J.F. Vickrey, *The Seafarer 12-17, 25-30, 55-70: Dives and the Fictive Speaker*, «*Studia Neophilologica*» LXI, 1989, pp. 145-156; F.S. Holton, *Old English Sea Imagery and the Interpretation of ‘The Seafarer’*, «*The Yearbook of English Studies*» XII, 1982, pp. 208-217; S.I. Sobiecki, *The interpretation of The Seafarer - a re-examination of the pilgrimage theory*, «*Neophilologus*» XCII, 2008, pp. 127-139.

The poem operates on a contrastive structure, as it is organised on a conscious «aesthetic design»²² relying on a complex system of semantic units, developed around repetitions and variations, which opposes contrasting images and models of life, eventually leading toward a confrontation between societal and religious values²³. Therefore, the text is structured around a rich tapestry of lexical correspondences and much of the composition's rhetorical strategy is entrusted to specific choices in diction that give rise to a dense polysemic poem.

Initially, the main polarity of the poem appears to be a comparison between the difficult life at sea with the quiet or carefree days experienced on land. Therefore, the first nineteen lines of the poem are built on a verbal play of echoes and repetition that functions as a way to emphasise the adverse natural condition and psychological distress experienced by the lyrical 'I'. The harshness of the winter season is emphasised with the reiteration of *cald* and *ceald* 'cold'²⁴, related in variation with many terms identifying natural elements connected with wintertime such as *frost*, 'frost', *hrīm-gicel*, 'icicle', *hægl* 'hail'. The detailed depiction of life at sea ties the external challenges of the winter season with emotional pain: alliteration binds *cald* with the semantic pregnant word *caru*, 'sorrow, care, anxiety'²⁵ (l. 10) and the derived adjective *cearig* (l. 14)²⁶. Com-

²² Isaacs, *Image, Metaphor...* cit., p. 268.

²³ Arguing for a moral and philosophical reading of the text, Isaacs recognises the expertise in the rhetorical art of the poet: «Skilfully and subtly the Seafarer-poet goes about his business; his purpose is philosophical, his philosophy is traditionally Christian, and his method is ingenious. He employs elements and techniques which we recognize as staples of modern poetry – image, metaphor, irony, allusion – along with that ubiquitous element of medieval Christian poetry – the moral – to lead us inevitably through his constantly shifting perspectives to the final fixed morality of his message». *Ibid.*, p. 268.

²⁴ As both adjective and noun, *ceald* is used four times in the first nineteen lines: l. 8b «calde»; l. 10a «caldum»; l. 14b «iscealdne»; l. 19a «is-cealdne».

²⁵ Definitions of Old English words from A to I are taken from the *Dictionary of Old English: A to I online*, edited by A. Cameron et al., Dictionary of Old English Project, Toronto, 2018 <https://tapor.library.utoronto.ca/doe/> [accessed on 16/01/2023; henceforth *DOE*]; all the other headwords are referenced, instead, from *An Anglo-Saxon Dictionary*, based on the manuscript collection of the Late Joseph Bosworth, enlarged Addenda and Corrigenda by Alistair Campbell of the Supplement by T. Northcote Toller, Oxford, Clarendon Press, 1898-1978 [accessed on 16/01/2023; henceforth *ASD*].

²⁶ Line 14 associates, in a compound word, *cearig* 'full of care; sorrowful, anxious, troubled' with another adjective with contiguous connotations *earn* 'poor, miserable, wretched'.

pound words revolving around the idea of sorrow are closely employed in ll. 4a and 5b: *brēost-caru*, ‘sorrow of the heart, innermost anxiety’, describes a painful condition implying both physical and mental connotations²⁷, while the *hapax car-seld* ‘abode of sorrow’ or ‘hall of pain’ has been described as an ironic metaphor, overturning the usual positive connotations associated with *seld* ‘seat, residence, hall’²⁸.

Bitre breostceare gebiden hæbbe,
 gecunnad in ceole cearselda fela,
 atol yþa gewealc, þær mec oft bigeat
 nearo nihtwaco æt nacan stefnan,
 þonne he be clifum cnossað (*Sfr*, ll. 4-8a)

[I have suffered bitter sorrows of the heart, in the keel I explored many halls of pain and the frightening stirring of the waves, where the oppressing night-watch often snatched me at the stem of the ship, when it tossed against the cliffs.]

This correlation between the representation of the individual’s inner state and the description of the natural context is a recurrent poetic technique in Old English poetry²⁹: both the nocturnal and winter aspects of

Such a composite adjective, as the only other occurrence in the Old English poetic corpus, can be similarly found in the thematically close *The Wanderer* (l. 20). It denotes a mental state of sadness. I.L. Gordon (*The Seafarer*, London, Methuen, 1960, p. 34) specifies «sorrowful because of my wretched state»; while *DOE* defines it as «wretched and sorrowful».

²⁷ Cucina (*Il Seafarer... cit.*, p. 46), similarly to the *DOE* definition, explains *brēost-caru* as a sorrow of the heart («afflizione dell’animo, affanno del cuore»), but specifies that it denotes a pain (*caru*) weighing down on the chest («pena, dolore che opprime il petto»), as the seat of all human vital and emotional impulses. *The Wife’s Lament* l. 44b records the other occurrence in Old English. Yet, associated with the adjective *biter*, here taking on the sense of ‘painful, difficult to bear’ [see. C. Riviello, *Modalità di rappresentazione del dolore in alcune elegie anglosassoni*, «AION - Sezione Germanica» XXI (1-2), 2011, pp. 259-308, esp. 283], the poetical compound can be also found in the Old Saxon poem, *Heliand* (ll. 4032b-33a): «than ni thorfti ik nu sulic harm tholon, / bittra breostkara» ‘then I would have never had to suffer such pain, this bitter sorrow of the heart’ [text cited from O. Behaghel (ed.), *Heliand und Genesis*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1984 (1 ed. 1882), p. 144].

²⁸ As Gordon (*The Seafarer... cit.*, p. 33) notes: «just as *meduseld* in *Beowulf* is a place where mead is to be had, *cearseld* is a place where sorrow is to be had».

²⁹ On this, Stanley’s and Greenfield’s observations on diction and motifs in Old English poetry remain relevant to this day. See E.G. Stanley, *Old English Poetic Diction and the Interpretation of The Wanderer, The Seafarer and The Penitent’s Prayer*, «Anglia» LXXIII,

the scene take on an emotional negative value, enhancing the depiction of the endured pain. By placing a solitary man amid a frost-bound cold landscape, the poet is emphasising and objectifying his difficulties³⁰. The inner emotional experience appears as perfectly merged with the external world, to the point where the narrator's anguish finds an objective justification in the description of the hostile nature³¹. Then, the highly metaphorical diction intensifies the vividness of the portrayed scene:

Calde geþrunge
wæron mine fet, forste gebunden,
caldum clommum, þær þa ceare seofedun
hat ymb heortan; hungor innan slat
merewerges mod. (*Sfr*, ll. 8b-12a)

[My feet were oppressed by cold, bound by frost, by cold chains, where these pains sighed warm around the heart; hunger teared from inside the sea-weary mind]

Associated to fetters by, firstly, the metaphorical use of the verb *gebindan*, reaffirmed in variation with *cald clām*, frost and cold are depicted as an oppressing force, limiting the action of the seafarer – *fēt* being a pars-pro-toto synecdoche³². The poet then employs one after

1955, pp. 413-466 and S.B. Greenfield, *The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry*, «Speculum» XXX (2), 1955, pp. 200-206.

³⁰ According to Neville, depicting the natural environment as hostile serves to define humanity's sphere of action: horrible weather, raging storms, and indifferent animals, as mentioned in *The Seafarer*, reflect the human race's powerless position against the stronger forces of the natural world (see J. Neville, *Representations of the Natural World in Old English Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, esp. pp. 36-46). Similarly, though, personification of natural condition is a *topos* that could be found also in Latin authors, as analysed by B.K. Martin, *Aspects of Winter in Latin and Old English Poetry*, «The Journal of English and Germanic Philology» LXVIII (3), 1969, pp. 375-390.

³¹ On the stylistic correlation among internal sufferings and extreme natural conditions in Old English poetry, see also C. Riviello, "To *gesīþþe* *sorge* ond *longaþ* *wintercearig*, *uhtceare*": *la concreta fisicità del dolore nelle elegie anglosassoni*, «AION - Sezione Germanica» XXII (1-2), 2012, pp. 173-205, esp. pp. 184-186.

³² Frost appears in collocation with binding and fettering in others Old English poems, i.e.: *Beowulf* (l. 1609a), *Maxims I* (l.75a) and *Menologium* (l. 205a). According to Cavell, prison and binding imagery are generally employed because of a general focus on the trapped state of humanity, fighting alone against the natural elements in the Postlapsarian universe as a consequence for the Original Sin. See M. Cavell, *Weaving Words and Binding Bodies*:

another two phrases in which a verbal action normally performed by an animated subject is, instead, referred to an inanimate subject. The verb *seōfian*, ‘to lament, to groan, to sigh’, is used in connection with a psychological state, carrying over to the cares clamping the heart the sense of oppression linked with the cold-fetters metaphor, while simultaneously introducing a polarity of cold-hot: the metaphorical plan is thus also involved through the attribution of a symbolic meaning to the adjective *hāt*³³. In the following phrase, instead, the grammatical subject is *hungor*, an involuntary physiological sensation, which performs the act of *slītan*, ‘to tear’, referring to a semantically abstract object, *mere-wērig mōd*³⁴. The metaphorical plane lends a spiritual meaning to the noun *hungor*, which here relates to the individual’s interiority, to the soul prostrated by the life of affliction that the sea journey represents for the Christian man. The poet has chosen here to correlate words that draw on contrasting fields of meaning: materiality on one hand and abstraction on the other, realism on one hand and allegory on the other³⁵.

On line 14, a first change of scenery irrupts into the poem’s imagery, the life of people on land not in the know about the seafarer’s life is introduced as a pole of comparison: the *comitatus* society is subtly inserted in the frame of reference, favouring the building up of the contrastive relationship between the depiction of sea and land. Images are alternated

The Poetics of Human Experience in Old English Literature, Toronto, University of Toronto Press, 2016, p. 108.

³³ Most cultures employ a pattern of imagery in which heat or cold, primarily, reflect differing degrees of emotional intensity. Nonetheless, in Anglo-Saxon and other medieval literatures can be traced another pattern of imagery in which heat and cold may indicate moral meaning. In particular, there are many biblical and patristical examples. Thus, here, the hot-cold polarity might also be connected to the contrast between the heat radiated by love as charity and the freezing cold of unrepentant sin. See T.D. Hill, *The Tropological Context of Heat and Cold Imagery in Anglo-Saxon Poetry*, «NM» LXIX (4), 1968, pp. 522-532.

³⁴ Similarly, depicting human’s condition after Adam’s sin, *Genesis B* employs this blunt and straightforward representation of hunger, which is typical to Old English literature: «nu slit me hunger and purst / bitre on breostum» ‘now hunger and thirst are tearing at my breasts’ (ll. 802b-803a). Text cited from A.N. Doane, *The Saxon Genesis: An Edition of the West Saxon Genesis B and the Old Saxon Vatican Genesis*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991, p. 229). See H. Magennis, *Anglo-Saxon Appetites: Food and Drink and Their Consumption in Old English and Related Literature*, Dublin, Four Court Press, 1999, p. 44.

³⁵ See Isaacs, *Image, Metaphor...* cit., pp. 269-271 and Cucina, *Il Seafarer...* cit., p. 339.

moving rapidly from one ambient to the other, helping in building this thematic opposition that forms the backbone of the text until line 64a. The comparison is implemented by many rhetorical strategies among which lexical correspondences are key factors. The reprise of a previously used word is essential also in structuring the ideal movement of the poem, which shifts from an individual perspective to a more general vision of the human condition. Thus, for instance, the reiteration of lexically related *gebīdan* and *bīdan*, incidentally or deliberately, is used to connote at first, as seen, the painful experience of the lyrical ‘I’ constrained by the cold (l. 10b «forste gebunden»), then, it is employed with contrastive intents to describe the man who resides in the city (l. 28a, «gebiden in burgum») and the sense of obligation felt by the seafarer to continue traveling the sea (l. 30 «in brimlade bidan sceolde»)³⁶. Similarly, ll. 17 and 32 are elaborated on a play of references around *hrīm* ‘frost’ and *hægl* ‘hail’, that would seem to emphasise the harshness of the natural elements faced by the narrator during his sea-voyage:

bihongen hrimgicelum; hægl scurum fleag.
 þær ic ne gehyrde butan hlimman sæ (*Sfr*; ll. 17-18)

[surrounded by rimy icicles; hail flew through the storm. There I heard nothing but the thrumming sea]

Nap nihtscua, norþan sniwde,
 hrim hrusan bond, hægl feol on eorþan,
 corna caldast. (*Sfr*; ll. 31-33a)

[The night shadow darkens, it snowed from the north, binding the earth in ice, hail, the coldest of grains, fell to the ground.]

Thus, while in l. 17a icicles envelope personally the speaking subject, evoked again on l. 32, *hrīm* binds the whole earth. The device is repeated immediately in the next hemistich, since *hægl*, which before was associated with the sea (l. 17b), now is described as falling on earth. The formulaic kenning presented in variation on l. 33a denotes *hægl* as the

³⁶ *Ibid.*, p. 342.

‘coldest of grains’. Albeit not unique to Old English poetry³⁷, the metaphor here is interesting because it transports the element characterizing the experience on the sea to land, and because crops are image of fertility, the kenning highlights paradoxically the sterility of hail³⁸.

Another rhetorical strategy widely employed in the poem to build further parallels and associations is a wise use of alliteration. The previously seen ll. 17-18, for instance, show the perpetuation of the *h*- phoneme for alliteration in both lines (*hrīm, haegl, gehyrde*), closely relating the two verses. Similarly, the preceding lines (15-16) are isolated by deliberate metrical choices.

winter wunade wræccan lastum,
winemægum bidroren (*Sfr.*, ll. 15-16)

[I endured winter on the paths of exile, deprived of dear kinsmen]

Employing highly conventional diction, the *w*- alliteration in l. 15 links wintertime with the condition of the exile³⁹, while the following colon reprising the same phoneme, adds an extra allusion to the separation from the «winemægum», the beloved kinsmen. The isolated hemistich of l. 16 is to be considered a prosodic exception intentionally inserted by the author⁴⁰ and the pair of verses is meant to be a major metric-semantic unit which, while disrupting the usual binary rhythm, focused the attention towards the exile’s condition.

³⁷ For instance, the Norwegian *Rune Poem* on l. 7 reads: «hagall er kaldastr korna» ‘hail is the coldest of grain’. It might be that such images were common throughout the Germanic world, spread out thanks to the acrophonic nature of the runic system. For an edition and English translation of the poem, see the Appendix in M. Halsall, *The Old English Rune Poem: a critical edition*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1981, pp. 181-186.

³⁸ See Isaacs, *Image, Metaphor...* cit., p. 272.

³⁹ Similarly, the cold winter sea is evoked in association with the exile’s track in first lines of *The Wanderer* (ll. 1-5a): «Oft him anhaga are gebideð / metudes miltse, þeah þe he modcearig / geond lagulade longe sceolde / hrean mid hondum hrimcealde sæ / wadan wræclastas» ‘Often the lonely-wanderer finds favour, God’s mercy, even if, pained in the heart, he has long had to go through the ways of the sea, to move with his hands the icy waters, to walk the paths of exile’.

⁴⁰ See Cucina, *Il Seafarer...* cit., p. 380.

The immediately following auidial imagery functions, instead, as diversion and consolation for the loneliness experienced by the speaker:

Hwilum ylfete song
 dyde ic me to gomene, ganetes hleoþor
 ond huilpan sweg fore hleahtor wera,
 mæw singende fore medodrince. (*Sfr*; ll.19b-22)

[For amusement, sometimes I took the swan's song, the gannet's cry and the waterbird's voice for the laughter of men, the seagull's singing for the drinking of mead.]

Hearing nothing but the sea resounding, the seafarer ironically evokes his former existence among men on land, thus, while mew's singing becomes a substitute for mead drinking (l. 22), lines 20-21 display one of the several instances of metric enjambment in the poem⁴¹: crucially, the *h*-sound links the gannet's cry («ganetes hleoþor») and the waterbird's voice («huilpan sweg») to the imagined laughter of men («hleahtor wera»).

The second section of the text (ll. 34b-64b) builds on this isolated-life-at-sea vs. communal-life-on-land comparison, showing in the speaking subject an attitude which, as seen, has led to many different readings. Nonetheless, ll. 34b-57 reveals, firstly and foremost, the poet's accuracy in delivering the inner stirrings and mental troubles of the speaking subjects. Despite raising unavoidable anxieties, returning to the sea is an internal urge, a voluntary motion of the heart:

Forþon cnyssað nu
 heortan geþohtas, þæt ic hean streamas,
 sealtyþa gelac sylf cunnige;
 monað modes lust mæla gehwylce
 ferð to feran, þæt ic feor heonan
 elþeodigra eard gesece.
 Forþon nis þæs modwlonc mon ofer eorþan,
 ne his gifena þæs god, ne in geogube to þæs hwæt,

⁴¹ A metric enjambement occurs when the phoneme of the final arsis in a line is reiterated as the alliterating phoneme for the next line. This characteristic, not unusual in Old English poetry, is particularly present in *The Seafarer*. It has been explained as a technique to connect closely one line to the other. See *Ibid.*, pp. 375-377.

ne in his dædum to þæs deor, ne him his dryhten to þæs hold,
 þæt he a his sæfore sorge næbbe,
 to hwon hine dryhten gedon wille.
 Ne biþ him to hearpan hyge ne to hringbege,
 ne to wife wyn ne to worulde hyht,
 ne ymbe owiht elles, nefne ymb yða gewealc,
 ac a hafað longunge se þe on lagu fundað.
 Bearwas blostmum nimað, byrig fægriað,
 wongas wlitigað, woruld onetteð;
 ealle þa gemoniað modes fusne
 sefan to siþe, þam þe swa þenceð
 on flodwegas feor gewitan.
 Swylce geac monað geomran reorde,
 singeð sumeres weard, sorge beodeð
 bitter in breosthord. þæt se beorn ne wat,
 esteadig secg, hwæt þa sume dreogað
 þe þa wræclastas widost lecgað. (*Sfr.*, ll. 34b-57)

[And yet, now thoughts stir the heart, so that I myself seek out the deep streams, the turmoil of salty waves; my mind's desire at every turn exhorts the spirit to depart, so that I should seek a foreigner's land far from here. Thus, there is no man so proud of heart in this earth, nor so assured in his gifts, nor so strong in youth, nor so daring in deeds, nor his lord so gracious to him, that he will never have some affliction about his seafaring, about whatever the Lord wishes to do to him. For him his mind is not to the harp, nor to taking rings, nor to the pleasure of a woman, nor to the expectations of the world, nor to anything else but the rolling of the waves, but he, who tends towards the waters, ever holds a longing. Woods blossom, towns become fair, fields grew more beautiful, the world hastens; everything exhorts the willing mind, the soul to its travels, him who so imagines on the flood-way to travel far away. Similarly, though the cuckoo admonishes with sad voice, the warden of the summer sings, announces bitter griefs in the treasure of the breast. Men do not know, prosperous people, what those who ride the widest exile-paths fight.]

Immediately obvious is the abundance of terms alluding to the inner self of the speaking subject – *heorte* (l. 34), *mōd* (ll. 36 and 50), *ferð* (l. 37), *hyge* (l. 44), *sefa* (l. 51) –, the poet exploits to its best the lexical richness of Old English diction, in order to portray a mind at odds with itself⁴², a mind

⁴² The concept of the 'mind' in Anglo-Saxon culture was probably understood as including intellectual and emotional aspects. Lockett explains it as «that entity that executes all

experimenting opposing emotions, like *sorh* (l. 42) ‘anxiety, sorrow’ and *langung* ‘longing, yearning’ (l. 47). Thus, the language here used appears purposely ambiguous. The speaking subject works hard in evoking specific images, only to rapidly shift his perspective on them: the spirit longs for travel, spurning the joys of social life⁴³, the pleasures of the warmer seasons incite to set sail, yet the cuckoo admonishes against it.

Thus, the inner impulse to leave is here emphasised by a precise use of phrasal variation. In ll. 37-38, the purpose clause implicit in *fēran* ‘to depart’ is made explicit through the appositive style of the poem: «þæt ic feor heonan elþeodigra eard gesece» ‘so that I should seek a foreigner’s land far from here’. In ll. 39-43, the compound word *sæ-fōr*, a *hapax legomenon* literally denoting a ‘journey by sea’, can be easily interpreted metaphorically as a kenning for ‘earthly existence’ or ‘each individual’s unique fate’, with l. 43 explaining in variation what seafaring means in this context: «to hwon hine dryhten gedon wille» ‘whatever the Lord wishes to do to him’⁴⁴.

Furthermore, the poet, once again, carefully plays with lexical references and echoes. *Cnyssað* (l. 34b) reminds of *cnossað* (l. 8a), having both a common radical derivation denoting ‘to beat’, but, while *cnossað*

psychological tasks, including reason, will, deliberation, emotion, contemplation, governance of the body and so on» (L. Lockett, *Anglo-Saxon Psychologies in the Vernacular and Latin Tradition*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 34); similarly Mize defines it as «the notional site of consciousness, cognition, emotion, knowledge and memory» (B. Mize, *The Representation of the Mind as an Enclosure in Old English Poetry*, «Anglo-Saxon England» 35, 2006, pp. 57-90, esp. p. 58). *Heorte* (just like *brēost*) is generally understood to define «the physical or metaphysical receptacle of the mind» (A. Harbus, *The Life of the Mind in Old English Poetry*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 34); *mōd*, *ferð*, *hyge*, *sefa* and the compound *mōd-sefa* are generally used interchangeably and can be translated as ‘mind’, ‘spirit’ or ‘soul’, according to context. Lines 34-57 of *The Seafarer* seem to depict a sort of dislocation of the self from the mind. According to Godden, *ic* might be here almost identified «as that aspect of the self which controls the body’s actions». M. Godden, *Anglo-Saxons on the Mind*, in *Old English Literature: Critical Essays*, edited by R.M. Liuzza, New Haven & London, Yale University Press, p. 306.

⁴³ Here the poet employs the ‘theme’ of the ‘joy in the hall’ only to negate it in the end. See Foley, *Genre(s) in the Making...* cit., pp. 690-692.

⁴⁴ According to Cucina (*Il Seafarer...* cit., p. 361), the similarity in rhetorical construction for both couples of lines strengthens the argumentative discourse in this part of the text: ll. 36-38 emphasise how at the beginning the desire to set sail is completely selfish and personal, while the second variation in ll. 43-44 explicitly reveals the possibility of a symbolic reading of the *sæfore*: the speaking subject might not be a simple sailor, but he could be a Christian man turned into a pilgrim.

alludes to the lashing of the ship that the sea presses against the cliffs, *cnyssað* instead refers to the rhythm of the heart that accelerates with the speaking subject's willingness to sail. Similarly, etymologically linked *monað* (l. 36a and l. 53a) and *gemoniað* (l. 50a) are used to indicate opposite urges: one encourages the departure while the other admonishes against it. Furthermore, the «bitter in breosthord» (l. 55)⁴⁵, defining the anguish inspired by the cuckoo song⁴⁶, a sorrowful feeling kept in the heart of every man that wants to set on sail, echoes the «bitre breostceare» (l. 4a) felt personally by the speaking subject at the beginning of the poem. Moreover, particularly relevant is the double use of the word *dryhten*, in ll. 41b and 43a, referring at first to an earthly lord and then to God. This choice is, as well-expressed by Greenfield, «a skilful accentuation of two different kinds of lord-thane relationship, the social and the religious»⁴⁷, and it introduces explicitly for the first time the main opposition of the poem, further developed in the final section of the text.

The poem then reaches a climactic moment in ll. 58-64a. The lyric persona depicts his mind or heart as literally departing from him and wandering out over the sea.

Forþon nu min hyge hweorfeð ofer hreþerlocan,
 min modsefa mid mereflode
 ofer hwæles eþel hweorfeð wide,
 eorþan sceatas, cymeð eft to me
 gifre ond grædig, gielleð anfloga,
 hweteð on hwælweg hreþer unwearnum
 ofer holma gelagu. (*Sfr.*, ll.58-64)

⁴⁵ *Brēost-hord*, defined by *DOE* as 'treasure of the breast' thus denoting the 'heart' or the 'mind', represents here a vessel for painful emotions plaguing the seafarer before departing. These lines – ll. 55b-56 – do not simply echo the previous expression with the use of the adjective *biter*, it can be also noted here another instance of metric enjambement: *beodeð / bitter in breosthord / beorn*.

⁴⁶ The cuckoo's song was a conventional element in portrayals of spring. The sad character of the cuckoo's voice seems to have been a given trait in Old English poetry. It appears in *The Husband's Message* (ll. 23-24) once again in relation with a potential travel across the sea, albeit this time the journey seems to have a happy outcome, because the woman to whom the poem is addressed will be reunited with her exiled husband. See Orton, *The Form and Structure...* cit., p. 364.

⁴⁷ Greenfield, *Attitudes and Values...* cit., pp. 19-20.

[Therefore, now my thoughts wander out the enclosure of the breast, my mind wanders far away, with tides, over the whale's home, around the corners of the earth, comes back to me, eager and greedy; the lone-flyer yells, urges the heart without hindrance on the whale's paths, across the surface of the water.]

So strong is the desire to depart that the emotional power of the narrator's thoughts, *hyge* (l. 58a), presses the inside of the mind, *modsefa* (l. 59a) to follow the flow of the sea. Thoughts, it is said in the text, erupt out of the *hreþerlocan* (l. 58b), kenning defining the confines of the chest, clearly evoking the image of the ribcage, where thoughts and feelings were supposed to originate⁴⁸.

In his narrative reading of the poem, Orton⁴⁹ rationalizes the images here evoked as the seafarer mentally anticipating the expedition he is preparing, both reflecting and sharpening his eagerness to depart, but while this perfect rationalization helps to explain the literal level of the work, this passage could be read also as the main turning point of the poem: the wandering mind here might represent a desire to overcome the mutability and transience of the immanent world, so much so that the central theme and purpose of the composition will be finally made explicit, that is, that joy in God means so much more than fleeting earthly life⁵⁰.

⁴⁸ *Hreþer-locan*, according to *DOE* 'breast as source of feeling, consciousness; figuratively: heart, mind', combines *hreþer* 'breast, heart' with *loc* meaning (according to *ASD*) 'that which closes or shuts, a bar, bolt, lock, an enclosed place, locker'. Kennings like *hreþer-locan* and the previous mentioned *brēost-hord* are just two examples among the many ways in which interiority can be represented in Old English poetic diction. Drawing on the metaphor, developed also in other cultures, of 'the mind as a container' (see G. Lakoff - M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, The University of Chicago press, 2003 [I ed. 1980], pp. 48 and 107-114), words referring to enclosures or to closed spaces are combined with other terms indicating tangible body parts in order to define feelings, thoughts or emotions – that is to say all the intangibles entities contained in the body. See. C. Riviello, *La dinamica di una parola: l'anglosassone hord e i suoi composti*, «Segno e Testo» XIII, 2015, pp. 235-270, esp. pp. 243-244. Thus, even though, similar expressions such as *thesaurus pectoris* or *claustra pectoris* (see Cucina, *Il Seafarer...* cit., p. 355) can be found in Latin models, these compound words are evidence that Germanic cultures locate thoughts, emotions and feelings inside the chest; so that, as seen, within the Anglo-Saxon imagery, the spheres of intellect and emotion are not clearly separated and can easily intersect.

⁴⁹ See Orton, *The Form and Structure...* cit., p. 366.

⁵⁰ The depiction of the mind as able to travel far away is a fairly frequent analogy for imagination or memory. Clemons and Diekstra have noted similarities between the description

Central point of discussion is the identification of the lone flier mentioned: *ān-floga* is a compound word attested here in its single occurrence, its probable meaning can be deduced by other compounds using one or the other of its components, thus, it is usually read as, indeed, ‘lonely flier’⁵¹. Some maintain for it to be an epithet for the *geāc* mentioned earlier⁵², sometimes completely disregarding a metaphorical reading⁵³; others argue to the opposite end, the lone-bird cannot be identified as the mourning cuckoo, because the *ān-floga* is recognised as being the embodied image of the wandering mind, coming back as «gifre ond grædig» ‘eager and greedy’, thus, the cuckoo would lack the ferocity here represented, the lone flier is meant to return in the shape of a bird of prey, and defies more precise identification⁵⁴.

of the mind wandering over both land and water and the process of imagination as depicted by Alcuin, Lactantius and Ambrose. See P. Clemons, *Mens absentia cogitans* in *The Seafarer and The Wanderer*, in *Medieval Literature and Civilization: Studies in Memory of G. N. Garmonsway*, edited by D.A. Pearsall and R.A. Waldron, London, Bloomsbury, 1969, pp. 62-77 and F.N.M. Diekstra, *The Seafarer 58-66a: the Flight of the Exiled Soul to its Fatherland*, «Neophilologus» LV, 1971, pp. 433-46. Godden, on the other hand, observes that the image here suggested does not describe the act of imagination, but it is instead an image of volition, urging the speaker to set sail, a development of ll. 33b-38 «where the *modes lust* continually urges the seafarer to make the voyage to the land of strangers». Godden, *Anglo-Saxons on the Mind...* cit., p. 306.

⁵¹ DOE defines it as ‘solitary flier, lonely flier’; Gordon (*The Seafarer...* cit., p. 41), arguing for an identification with the cuckoo, translates as ‘lone flier’; Orton follows this reading and explains that the meaning «is deducible from compounds containing one or other of its elements, but compounds containing the crucial second element are confined to *Beowulf*, where they refer exclusively to the dragon. It is unsafe, on the basis of so narrow a distribution, to argue that the element would not normally be used of birds in OE». P.R. Orton, *The Seafarer 58-64a*, «Neophilologus» LXVI, 1983, pp. 450-459, esp. p. 453. Cucina offers the slightly different interpretation of ‘unique bird, extraordinary flier’, associating it with the epithet reserved for the phoenix in the eponymous Old English poem (l. 87a), *ān-haga*, similarly understood as ‘wonderful bird’. See Cucina, *Il Seafarer...* cit., p. 94.

⁵² The idea that the *ān-floga* might be the cuckoo was introduced by E. Sieper (in *Die altenglische Elegie*, Strassburg, Trübner, 1915, p. 277), and suggested also by Gordon (*The Seafarer...* cit., pp. 41-42). Orton (in *The Seafarer 58-64a...* cit., pp. 450-459) argues at length to accommodate the cuckoo interpretation in the broader context of the poem.

⁵³ See, for instance, Gordon’s clearly stated evaluation of the piece: «Some have understood it [the *ān-floga*] to be the spirit *hyge* sweeping over the sea like a bird; but the emphasis on the cries, which could have little or no metaphorical significance would make such an image almost absurd». Gordon, *The Seafarer...* cit., pp. 41-42.

⁵⁴ See Pope, *Dramatic Voices...* cit., pp. 192-193 and R. North, *Heaven Ahoy! Sensory Perception in The Seafarer*, in *Sensory Perception in the Medieval West*, edited by S. Thomson

Interestingly, as remarked by Cucina⁵⁵, this is also the point at which the poet abandons the deep streams, the tumultuous waves and any other realistic description of the sea. The expanse of water is now defined twice through kennings which, while belonging to the Germanic tradition, emphasise its most impressive inhabitants: the sea is *hwæles eþel* ‘the whales’ home’ and *hwælweg* ‘the whale’s way’. This sea cannot be understood through the literal plan: freed from the winter and turmoil of its storms, in its incessant but quiet movement, it offers itself as the only means for definitively overcoming this transitory existence.

Thus, beginning with l. 64b, the experience of the seafarer transcends the personal and becomes a broader meditation on the transience of human existence, focusing on the need for the soul to repent. The «dryhtnes dreamas» ‘the Lord’s joys’ are *hatran* ‘warmer’ (ll. 64b-65) – a lexical reminder for previous hot-cold dichotomy – while life on earth is «deade» ‘dead’ and «læne» ‘temporary, frail’. It doesn’t seem accidental here another occurrence of metric enjambement binding in alliteration, *lif*, *læne* and *londe*. Thus, while in a litotic expression ll. 66b-67 announce a clear stance, in contrast to earlier ‘hesitancy and trepidation’ towards the joys of world, «Ic gelyfe no þæt him eorðwelan ece stondað» ‘I don’t believe at all that earthly wealth stands eternal’, the following lines expand on the concept of transience by identifying many causes for death: disease, old age, hatred of the enemies (ll. 68-71).

The fundamental polarity for the poem’s last section is thus enhanced by an intentional play on the meanings of specific keywords, in order to stress the comparable yet differing values for the spiritual and eternal domain on one hand and for the social and immanent on the other. Therefore, *lof* in l. 73a refers to the reputation among men that already veers towards the identification of the hero with the saint, while in l. 78a is the ‘praise’ among the angels; *dreām* is both the joy shared with the angelic hosts (l. 80a) and the pleasures which cheer life but are destined to fade

and M. Bintley, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 7-26, esp. p. 8. It might not be necessary to force any specific interpretation. Isaacs, for instance, assumes an undetermined stance, stating that the lone flier «may be both the spirit which has been soaring like a bird and also the cuckoo whose call urges him seaward. Or perhaps there is a shifting metaphor: in flight the spirit is a seabird; when it returns and urges him it is like the cuckoo». Isaacs, *Image, Metaphor...* cit., p. 278.

⁵⁵ See Cucina, *Il Seafarer...* cit., pp. 350-351.

(l. 86b); *dugub* refers to the angelic hosts (l. 80a), but in l. 86a alludes to the warriors which will be dispersed by the passage of time; *blæd* is the blissful state awaiting those who spent their life for good (l. 79b) and in l. 88b the glory among men, honours fated to easily disappear. The poet animates the fundamental structure purposefully playing with the multiple meanings of the chosen words, in order to reiterate the transience of earthly life in comparison with heavenly life⁵⁶.

Eventually, the poet portrays the condition of man near death in evocative and realistic language:

Ne mæg him þonne se flæschoma, þonne him þæt feorg losað,
ne swete forswelgan ne sar gefelan,
ne hond onhreran ne mid hyge þencan (*Sfr.*, ll. 94-96)

[His fleshy abode, when life is lost, will not swallow sweetness, nor endure sorrow, nor move his hands, nor think with his mind].

The final lines of the text are characterized by a deviation in the metric scheme and by a significant incorporation of gnomic material.

Micel biþ se meotudes egsa, forþon hi seo molde oncyrræð;
se gestapelade stiþe grundas,
eorþan sceatas ond uprodor.
Dol biþ se þe him his dryhten ne ondrædeþ; cymeð him se deað unpinged.
Eadig bið se þe eaþmod leofaþ; cymeð him seo ar of heofonum,
meotod him þæt mod gestapelað, forþon he in his meahte gelyfeð.
(*Sfr.*, ll. 103-108)

[Great is the terror of God, so that the earth withdraws from His presence; He laid firm foundations, the regions of the world and the firmament. Fool is he who does not fear the Lord; unexpected death will come to him. Blessed is he who lives

⁵⁶ All these word-play were firstly noted by Greenfield, *Attitudes and Values...* cit., pp. 19-20: «It is not coincidence that the poet uses the same words he has just employed in connection with eternal values to refer to transient earthly ones. The conscious word-play underlines the ambivalence of the narrator's attitude toward the ascetic life, and incidentally enriches the texture of the poem». As a characteristic feature of the rhetorical strategy of the poem, they are at length discussed also by Foley, *Genre(s) in the Making...* cit., p. 692 and Cucina, *Il Seafarer...* cit., pp. 331-342.

humbly; favours will come to him from heaven, God will set his spirit firmly on him, because in His might he trusts.]

Lines 106-109 contrast the *dol*, the foolish person, whose reward is death, with the *ēadig*, the blessed one who has lived humbly, and whose reward is heavenly grace. A metric scan of the poem reveals that lines 103 and 106-109 are hypermetric⁵⁷, a stylistic decision that slows down the text's prosodic rhythm. Such a choice might be explained as the inclination of the poet to reproduce the rhetorical principles of the sentential phrase⁵⁸. Thus, for instance, l.106 starts with «Dol biþ se þe him bis...» providing the first of the three alliterative measures for the hypermetric line and reproduces a formulaic expression, so characteristic of Old English wisdom poetry, which is replicated with an alliterative variant in l. 107a «Eadig bið se þe...». A similar use of conventional means of expression could have been aimed at conveying a thorough idea of essential Christian beliefs in a codified and hence more authoritative form. Lines 104-112 provide life guidance, while lines 115-16 stress that greater powers than those of men are at work in human existence. The speaker is not praying for assistance in his specific situation, but rather affirming his faith in God's strength, a force that transcends worldly transitoriness. The gnomic element helps to balance the transition to the poem's homiletic ending words, an exhortation directed toward the entire mankind to find their true *ham* 'home'.

⁵⁷ The hypermetric line is a modified version of the normal line. Bredehoft argues that the mechanism underlying hypermetric lines employs a different set of foot-combination principles; he distinguishes three primary types of hypermetric versification with the main distinguishing factor being that hypermetric verses have three feet, rather than two. For an in-depth discussion see T. Bredehoft, *Early English Metre*, London, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 2005, pp. 51-57. More recently, Hartmann synthetically describes the hypermetric line as being «characterised by an extra two positions per verse: a lift followed by a drop in the on-verse, or an extended drop in the off-verse (although the on-verse can have the stress pattern normally reserved for the off-verse, and, more rarely, the off-verse can also use the stress pattern of the on-verse)». M. Hartman, *The Syntax of Old English Hypermetrics*, «English Studies» XCI (5), 2010, pp. 477-491, esp. p. 477.

⁵⁸ In this context, normal lines 104-105 are configured as a prosodic interruption. Describing the moment of Creation, they are used as mementos of the Lord's magnificence and, thus, constitute a parenthetical element in the discussion, which must be isolated even from a metrical standpoint. See Cucina, *Il Seafarer...* cit., p. 383.

Poetry of experience, meditation on life, homiletic exhortation, the internal workings of a conflicted mind, a most intimate type of lyric poetry, *The Seafarer* is also a piece of rare artistic consistency, expertly using a range of poetic devices – not only metaphor and semantic ambiguity, but also careful use of alliteration and metrical shifts – crucial aspects which concur to enhance the expression of emotion at the core of the poem's content.

Abstract

In the Old English poetic corpus, the lyric persona was used with relative flexibility even within the confines of the prevailing poetic traditions. In particular, *The Seafarer*, a poem conventionally ascribed to the 'elegiac' genre, is a fictional first-person account of the physical and mental tribulations of an exile sailing on a stormy sea. Containing echoes of heroic, homiletic, and eschatological themes, the seafarer's journey has been variously interpreted in an allegorical-metaphorical light. This paper aims to investigate *The Seafarer* as a lyric poem, approached through its non-narrative elements, images and rhetorical strategies defining the emotional experience of the speaker.

Jasmine Bria
jasmine.bria@gmail.com

Donata Bulotta

Il *Sir Orfeo* medio inglese: dal mito classico alla nuova visione dell'amore cortese

Introduzione

Il *lai* bretone medio inglese *Sir Orfeo* si inserisce tra i *romances* appartenenti alla cosiddetta 'Materia di Roma', una serie di testi che richiamavano miti e storie dell'età antica, che si diffusero a partire dal XII secolo in Francia e poi in Inghilterra. Si tratta di un testo breve anonimo composto in rime tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo e pervenuto in tre manoscritti, di cui il più antico, il cosiddetto Auchinleck MS (Edinburgh, Advocates Library, 19.2.1, ff. 300*ra*-303*ra*) risale al 1330 circa¹. La storia narrata riprende l'antico mito greco di Orfeo e il suo viaggio nell'aldilà, ma arricchito

¹ D. Pearsall - I.C. Cunningham (a cura di), *The Auchinleck Manuscript: Library of Scotland Advocates' MS 19.2.1*, London, The Scholar Press, 1977. Gli altri due mss risalenti al XV secolo, London BL Harley 3810 (ff. 1*r*-10*r*) e Oxford Bodleian MS Ashmole 61 (ff. 151*r*-156*r*) condividono i contenuti della storia ma si differenziano per diverse aggiunte e omissioni, tanto da aver fatto supporre tre realizzazioni distinte. Nonostante sia ormai datata, l'edizione di Bliss resta un importante testo di riferimento poiché costituisce la prima presentazione completa di tutt'e tre le versioni. Cfr. A.J. Bliss (a cura di), *Sir Orfeo*, Oxford, Clarendon Press, 1966²; R.M. Longworth, *Sir Orfeo, the Minstrel, and the Minstrel's Art*, «Studies in Philology» LXXIX (1), 1982, pp. 1-11. È pervenuta anche una quarta versione scozzese che condivide con i testi medio-inglesi esistenti diversi elementi del racconto, ma sembra essere una creazione separata e autentica. Il MS Auchinleck probabilmente è frutto di una collaborazione simultanea di diversi scribi commissionati da una libreria londinese. Su questo si veda T.A. Shonk, *A Study of the Auchinleck Manuscript: Bookmen and Bookmaking in the Early Fourteenth Century*, «Speculum» LX (1), 1985, pp. 71-91.

di elementi folclorici britannici e celtici per essere adattato alle esigenze e al gusto del pubblico del tempo. Come moltissimi *lais* bretoni, *Sir Orfeo* riprende i temi dei poemi cavallereschi basati su racconti di avventura e di amore cortese, inseriti in una cornice soprannaturale e fantastica.

Nel corso degli anni, gli studiosi che si sono occupati di *Sir Orfeo* hanno tentato di determinarne la natura non riuscendo comunque a fornire una lettura univoca. È stato definito un *romance*, un *lai* bretone, una ballata, un racconto affascinante di menestrelli e amore vero, una storia di magia e fate². Altri ne hanno accentuato il messaggio politico, mettendo in stretta relazione la perdita di Heurodis con quella del regno da parte di Orfeo³, o ne hanno evidenziato l'affermazione di una differenza identitaria tra Anglosassoni e Normanni⁴. La complessità dei temi trattati in un testo apparentemente semplice, composto di poco più di 600 versi, è un indicatore importante della peculiarità della letteratura medio-inglese quale prodotto dell'eccezionale contesto storico, politico e culturale che l'isola, unica in Europa, visse durante il medioevo. Il testo di *Sir Orfeo* rappresenta un esempio emblematico di commistione di elementi di derivazioni diverse. Se infatti la struttura della trama riproduce quella originaria del mito greco, l'ambientazione e i personaggi furono cambiati per adeguare il testo al *romance* e permettere al pubblico di riconoscersi nella storia narrata. Il poeta vi aggiunse poi delle modifiche inserendo elementi caratteristici della lirica cortese e del folclore celtico e dotando la storia di un lieto fine, secondo il modello del *romance* medievale inglese⁵. Così la Tracia è sostituita con la città di Winchester e lady Heurodis non muore ma viene rapita dal principe delle fate e da lui con-

² W.P. Ker, *Mediaeval English Literature*, London, Oxford UP, 1955, p. 94; L.A. Hibbard Loomis, *Mediaeval Romance in England: the Sources and Analogues of the Non-Cyclic Metrical Romances*, 1924, rist. New York, Oxford UP, 1963, p. 195; W.L. Renwick - H. Orton, *The Beginnings of English Literature to Skelton 1509*, London, The Gresset Press, 1952², p. 381.

³ E.D. Kennedy, *Sir Orfeo as Rex inutilis*, «*Annuaire medievale*» XVII, 1976, pp. 88-110; A.S.G. Edwards, *Marriage, Harping and Kingship: The Unity of 'Sir Orfeo'*, «*American Benedictine Review*» XXXII, 1981, pp. 282-291; A. Pisani Babich, *The Power of the Kingdom and the Ties That Bind in Sir Orfeo*, «*Neophilologus*» LXXXII, 1998, pp. 477-486.

⁴ D. Battles, *Sir Orfeo and English Identity*, «*Studies in Philology*» CVII (2), 2010, pp. 179-211.

⁵ Per un'analisi generale sulle caratteristiche della poesia lirica medio inglese, si veda T.G. Duncan, *A Companion to the Middle English Lyric*, Cambridge, Brewer, 2005, soprattutto la bibliografia all'interno.

dotta nel proprio regno rappresentato da un aldilà celtico⁶. Orfeo, presentato come un signore feudale, rinuncia al trono per vivere in uno stato selvaggio nella foresta fino al giorno in cui riesce a entrare nell'aldilà e liberare con successo Heurodis per mezzo del suono dell'arpa.

In questo lavoro propongo un approccio diverso al sentimento che unisce Orfeo e Heurodis. L'amore tra i due protagonisti sarà visto all'interno della struttura compositiva dell'opera, la cui azione risiede nella narrazione, inframmezzata da dialoghi e monologhi, che inquadra e lega diversi momenti lirici: la descrizione della natura, la disperazione di Orfeo e la sua crescita artistica.

Il mito di Orfeo nel Medioevo

La storia di Orfeo e Euridice si diffuse nel medioevo attraverso la lettura di Virgilio (*Georgiche*, IV, 453-527), di Ovidio (*Metamorfosi*, X, 1-85; XI, 1-66), i principali autori per la conoscenza del più consistente patrimonio di leggende classiche, e soprattutto di Boezio (*De Consolatione Philosophiae*, III, metro 12).

L'Orfeo virgiliano e ovidiano è un poeta innamorato che canta l'amore e che quindi quando perde Euridice diventa compositore elegiaco. L'atto del volgersi indietro di Orfeo, così centrale nella narrazione dei due autori latini, determinò una serie di interpretazioni e rivisitazioni che attribuivano a Euridice una funzione etica e un ruolo molto più consistente di quello della storia originale, trasformandola in un personaggio medievale. È sul verbo *respicere*, infatti, che Boezio pose il suo interesse educativo morale: Orfeo fu destinato a soffrire perché volse la sua attenzione alle cose terrene e non al vero Bene⁷. Il grande impatto del *De Consolatione*

⁶ Al ricco panorama inglese di contenuti provenienti da diverse realtà linguistiche e culturali si aggiunse dal XIII secolo l'interesse per l'ambientazione esotica e fantastica che diede ulteriore vigore alla produzione dei *romances*. Per una disamina sull'elemento meraviglioso e magico nei *romances* medievali, si veda J. Finlayson, *The Marvellous in Middle English Romance*, «The Chaucer Review» XXXIII (4), 1999, pp. 363-408.

⁷ K.R.R. Gros Louis, *Robert Henryson's Orpheus and Eurydice and the Orpheus Traditions of the Middle Ages*, «Speculum» XLI (4), 1966, pp. 643-655; K. Heitmann, *Orpheus im Mittelalter*, «Archiv für Kulturgeschichte» XLV, 1963, pp. 253-294.

che diventò uno dei testi più studiati nei monasteri, diede vita per tutto il medioevo a discussioni e commenti su questo particolare aspetto del mito. Alfredo il Grande (IX sec.), fautore di un intenso piano di riforma politica, culturale e sociale dell'Inghilterra, nella sua traduzione in antico inglese del *De Consolatione* ne condivise l'interpretazione etico-religiosa⁸. Così anche numerosi commentatori posteriori come Remigio di Auxerre (X sec.), Notker di San Gallo (X-XI sec.) e molti altri fino al XIV secolo⁹.

Se il *De Consolatione* di Boezio costituì per tutto il medioevo la fonte principale di filosofia antica, i racconti ovidiani, i cui contenuti erano ritenuti scandalosi dal clero, generarono ostilità e censura. Così, la storia di Orfeo e Euridice venne accettata nella versione offerta da Boezio piuttosto che in quella di Ovidio che, nel narrare di Orfeo disperato per la perdita dell'amata e dedito all'amore per giovani uomini, proponeva una rappresentazione difficile da accettare per un moralista medievale.

Non solo gli argomenti trattati, ma anche la struttura articolata e il verso elaborato, resero ostica l'opera di Ovidio che quindi fino al XII secolo attrasse scarsa attenzione da parte di lettori e commentatori. Il processo di laicizzazione che l'Europa visse dall'XI secolo in poi e la nascita delle scuole e delle università contribuirono a rendere Ovidio un autore gradito, in concomitanza con una sempre più grande attrazione verso una letteratura profana di intrattenimento¹⁰.

⁸ Tuttavia, come ha fatto notare Severs, il re inglese è stato il primo ad aver inserito l'elemento dell'esilio, una tematica molto cara al pubblico anglosassone. J.B. Severs, *The Antecedents of Sir Orfeo*, in M. Leach (a cura di), *Studies in Medieval Literature in Honor of Professor Albert Croll Baugh*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961, pp. 187-207. Per l'edizione del Boezio in antico inglese, si veda M. Godden - S. Irvine (a cura di), *The Old English Boethius: An Edition of the Old English Versions of Boethius's 'De Consolatione Philosophiae'*, with a chapter on the *Metres* by M. Griffiths and contributions by R. Jayatilaka, 2 voll., Oxford, Oxford UP, 2009.

⁹ J. Block, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Friedman, 1970.

¹⁰ Il mito di Orfeo tratto da Ovidio è presente nella *General Estoria* antico spagnola del XIII secolo. Composta su iniziativa del re Alfonso X di Castiglia, questa storia universale riporta il racconto di Orfeo ed Euridice senza alcun riferimento morale, a differenza dell'*Ovide Moralisé* antico francese dell'inizio del XIV secolo. P. Cabanas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C., 1948; M. Possamaï-Pérez, *Nouvelles études sur l'Ovide moralisé* (Essais sur le Moyen Age, 42), Parigi, Champion, 2009. Anche Chaucer, nel comporre *The Legend of Good Women*, fu fortemente influenzato dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Cfr. F. Percival, *Chaucer's Legendary Good Women*, Cambridge, Cambridge UP, 1988.

Questo processo di evoluzione culturale coinvolse anche l'Inghilterra post-Conquista dove, a partire dal XII secolo, fiorì una ricca produzione letteraria laica influenzata dalla poesia cortese¹¹. Di tradizione e lingua anglo-normanna, inizialmente legata alla corte e alla nobiltà, dal XIII secolo essa cominciò a essere composta in lingua inglese e ad assumere un carattere popolare, rivolgendosi a un pubblico più variegato costituito anche da gentiluomini di campagna e ricchi mercanti¹². All'interno di questo mutato contesto la realizzazione di manoscritti collettanei di testi brevi, all'origine indipendenti e raccolti senza alcun ordine programmatico, rifletteva l'esigenza di un pubblico, non sempre sofisticato, di avere a disposizione dei racconti per il semplice svago. La richiesta su commissione di questi codici da parte delle famiglie più abbienti condusse alla creazione di nuovi centri di produzione, come le librerie, sebbene non si possa escludere una prosecuzione anche all'interno dei centri monastici, dove i nuovi contenuti profani erano letti e apprezzati¹³. La produzione del XIV secolo era quindi la risultanza di un accumulo di diverse tipologie di *romance* contenenti a vari livelli materiale francese e insulare in circolazione sull'isola. Il manoscritto Auchinleck rappresenta un esempio evidente di questo fenomeno

¹¹ Per motivi di spazio si tralascia ogni riferimento alla nascita e allo sviluppo della letteratura medievale inglese per i quali si rimanda alla ricca bibliografia prodotta fino a oggi. Saranno fatti solo riferimenti utili alla contestualizzazione del *Sir Orfeo*, oggetto di questo lavoro. Sul *romance* medio inglese e sulla letteratura profana di intrattenimento, si veda W.R.J. Barron, *English Medieval Romance*, London, Longman, 1987; D. Pearsall, *The Development of Middle English Romance*, «Mediaeval Studies» XXVII, 1965, pp. 91-116; Id., *Middle English Romance and its Audiences*, in M.-J. Arn - H. Wirtjes (a cura di), *Historical and Editorial Studies in Medieval & Early Modern English for Johan Gerritsen*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1985, pp. 37-47; P. Strohm, *The Origin and Meaning of Middle English Romance*, «Genre» X, 1977, pp. 1-28; D. Mehl, *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, London, Routledge, 1968; M.D. Legge, *Anglo-Norman Literature and Its Background*, Oxford, Clarendon Press, 1963.

¹² P.R. Coss, *Aspects of Cultural Diffusion in Medieval England: The Early Romancee, local Society and Robin Hood*, «Past & Present» CVIII, 1985, pp. 35-79: 50-55; E. Salter, *Fourteenth-Century English Poetry: Contexts and Readings*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 35-46; Pearsall, *Middle English Romance and its Audiences...* cit.; J. Frankis, *The Social Context of Vernacular Writing in Thirteenth Century England: the Evidence of the Manuscripts*, in P.R. Coss - S.D. Lloyd, *Thirteenth Century England. Proceedings of the Newcastle upon Tyne Conference 1985*, Woodbridge, Boydell Press, 1986, pp. 175-184.

¹³ A. Taylor, *The Myth of the Minstrel Manuscript*, «Speculum» LXVI, 1991, pp. 43-73; 50; C.M. Meale, «*Gode Men/Wives, maydynes and alle men*»: *Romance and its Audience*, in C.M. Meale (a cura di), *Readings in Medieval English Romance*, Woodbridge, Brewer, 1994, pp. 208-225: 209.

e di come si stesse affermando una sempre maggiore richiesta di materia profana in inglese e in varie forme compositive¹⁴.

Elementi lirici in *Sir Orfeo*

L'amore per la propria donna e la sofferenza per la sua perdita, spinsero l'anonimo compositore del *Sir Orfeo* a riprendere la versione ovidiana che si rivelava più congeniale alle finalità e ispirazioni della poesia cortese rispetto a quelle dei commentatori moralisti del *De Consolatione*. Il risultato fu la creazione di un poema dove il mito greco si perde all'interno di un racconto fiabesco e in cui la leggenda di Orfeo e Euridice muta in una storia d'amore contemporanea tra un re medievale e la sua regina¹⁵.

In contrapposizione alla ricchezza di contenuti, dal punto di vista stilistico *Sir Orfeo* si contraddistingue per la sintassi e uno schema versificatorio molto semplici, distaccandosi dalla maggior parte dei *romances* contemporanei. Questa caratteristica sembra essere una scelta voluta dal compositore per rendere il testo più vicino ai primi modelli francesi che avevano ispirato la poesia lirica medio inglese iniziale, ma anche per renderlo più consono alle esigenze di un pubblico più vasto e non necessariamente ricercato.

Nonostante la narrazione in terza persona, il testo, ponendo l'accento sull'amore e sulla figura della donna, manifesta a tratti un forte elemento lirico, che non si riscontra nei lunghi *romances* medio inglesi su guerra e cavalleria. In particolare, la perdita dell'amata e la conseguente sofferenza che si tramuta in pazzia, creano a tratti il climax ideale per dare al poema un tono elegiaco.

Il testo contenuto nel ms Auchinleck manca del prologo (vv. 1-24) presente invece negli altri due manoscritti, in cui l'autore si rivolge al pubblico esortandolo ad ascoltare le avventure che sta per narrare e specificando che si tratta di un *lai* bretone. La narrazione del ms Auchinleck quindi riprende dal v. 25 con la descrizione di Orfeo, le sue origini e le

¹⁴ Pearsall - Cunningham (a cura di), *The Auchinleck Manuscript*... cit.; A.S.G. Edwards - D. Pearsall, *The Manuscripts of the Major English Poetic Texts*, in J. Griffiths - D. Pearsall (a cura di), *Book Production and Publishing in Britain 1375-1474*, Cambridge, Cambridge UP, 1989, pp. 257-278: 257-258.

¹⁵ K. Sisam, *Fourteenth Century Verse and Prose*, Oxford, Oxford UP, 1921, p. 13.

sue abilità di arpista, e della sua bellissima regina Heurodis, presentata secondo i canoni della poesia cortese¹⁶:

¶ Þe king hadde a quen of priis
Þat was ycleped dame Heurodis,
Þe fairest leuedi for þe nones
Þat miȝt gon on bodi & bones,
Ful of loue & of godenisse,
Ac no man may telle hir fairnise. (vv. 51-56)

(Felice viveva con lui una regina, / chiamata dagli uomini lady Heurodis, / fra tutte le dame era lei la più bella / che in carne ed ossa sia essa mai vissuta; / in lei dimoravano grazia e bontà, / la sua bellezza era indescrivibile.)

A questo punto comincia il vero e proprio racconto, con la descrizione di una giornata di inizio maggio che richiama gli elementi della *reverdie* della lirica cortese:

Bifel so in þe comessing of May
When miri & hot is þe day
& oway beþ winter-schours
& eueri feld is ful of flours
& blosme breme on eueri bouȝ,
Oueral wexeþ miri anouȝ,
¶ Þis ich quen, Dame Heurodis,
Tok to maidens of priis
& went in an vndrentide
To play bi an orchard side,
To se þe floures sprede & spring,
& to here þe foules sing. (vv. 57-68)

(Ed ora avvenne che a inizio maggio, / coi giorni radiosi di luce e tepore, / passate le piogge amare d'inverno, / ed ogni campo ricolmo di fiori / ed ogni ramo coperto di gemme / che liete s'aprono nei loro colori, / lei, la regina, lady Heurodis, / con due damigelle in un verde giardino / andò a passeggiare nell'ora solenne / del

¹⁶ Le citazioni in questo lavoro sono tratte dalla versione del MS Auchinleck la cui trascrizione è disponibile online al seguente link: <https://auchinleck.nls.uk/mss/orfeo.html>. Ultimo accesso agosto 2022. La traduzione è tratta da J.R.R. Tolkien, *Sir Gawain e il Cavaliere Verde, Perla e Sir Orfeo*, trad. italiana di S. Fusco, Roma, Edizioni Mediterranee, 2009.

Mezzogiorno presso un verziere / per ammirare i fiori che sbocciano / e udire gli uccelli fra i rami cantare.)

A Heurodis che sta riposando sotto un albero nel verziere appare in sogno il re di un luogo fatato (*lond of fairy*) che la rapisce e la porta nel proprio regno per poi riportarla indietro, annunciandole che il giorno dopo sarebbe tornato per prenderla e portarla definitivamente con sé. La disperazione di Heurodis e di Orfeo davanti all'eventualità di essere separati viene espressa con un linguaggio lirico nel ricordare le reciproche promesse d'amore:

'Allas, mi lord Sir Orfeo,
 Seppen we first togider were
 Ones wroþ neuer we nere
 Bot euer ich haue yloued þe
 As mi liif, & so þou me.
 Ac now we mot delen ato;
 Do þi best, for y mot go.'
 'Allas!' quap he 'forlorn icham,
 Whider wiltow go & to wham?
 Whider þou gost ichil wiþ þe,
 & whider y go þou schalt wiþ me'. (vv. 120-130)

(“Ahimè! mio Signore, il cuore si spezza. / Da quando insieme dividiamo la vita, / neppure una volta siamo stati in contrasto, / ed io t'ho portato sempre il mio amore / come a me stessa, e tu così a me. / Eppure adesso ci dobbiam separare, / per quanto tu soffra, / io debbo andar via”. / “Ahimè!”, disse Orfeo, “oscura è mia sorte. / Ma dove tu andrai, e per stare con chi? / Ovunque tu vada, io ti starò presso, / e ovunque andrò io, tu sarai presso me”).

È stato ipotizzato che con l'espressione «Whider þou gost ichil wiþ þe, / & whider y go þou schalt wiþ me», 'Ovunque tu vada io ti starò presso / e ovunque andrò io tu sarai presso me', presente anche nelle altre due versioni del *Sir Orfeo* (vv. 127-128, MS Harley 3810 e vv. 117-118, MS Ashmole 61) il poeta avesse voluto richiamare il giuramento di fedeltà scambiato il giorno delle nozze nei riti ufficiali¹⁷. In realtà dai codici giuridi-

¹⁷ H. Bergner, *Sir Orfeo and the Sacred Bonds of Matrimony*, «The Review of English Studies», n.s. XXX (120), 1979, pp. 432-434.

ci medievali non si evince alcun riferimento a formule precise pronunciate durante i matrimoni, per cui è plausibile supporre che si trattasse di frasi convenzionali della poesia lirica del tempo, come testimonia la presenza di un'espressione simile nel *lai* di Marie de France *Chievrefoil*¹⁸:

Quant il s'i est laciez e pris
 E tut entur le fust s'est mis,
 Ensemble poënt bien durer
 Mes ki puis les voelt desevrer,
 Li codres muert hastivement
 E li chievrefoilz ensement
 «Bele amie, si est de nus:
 Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus» (vv. 71-78)

(quando ci s'è preso e allacciato, / e intorno al fusto attorcigliato, / insieme posso-
 no durare, / ma se li si vuol separare, / muore in fretta, se resta solo, / il caprifoglio, e
 anche il nocciòlo. / Cara amica, così è di noi: / né voi senza di me, né io senza di voi)

Anche il riferimento al verziere che Heurodis definisce «our owen orchard» 'il nostro proprio verziere' (v. 163) con l'uso del rafforzativo, è simbolo del loro amore e rappresenta il luogo di incontro per antonomasia delle liriche profane¹⁹. In questa scena l'eloquenza della compassione lirica di Orfeo si manifesta anche quando, nel vedere la sua amata disperata, scomposta e sporca di sangue per le ferite auto inferte, espone un paragone tra la bellezza precedente della donna, descritta tramite un lessico convenzionale cortese, e il suo stato attuale²⁰:

¹⁸ J. Rychner (a cura di), *Les Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1966.

¹⁹ Questa particolare funzione del verziere si riscontra anche nel racconto antico francese della *Castellana di Vergi* (metà del XIII secolo). J. Dufournet - L. Dulac (a cura di), *La Châtelaine de Vergy*, Paris, Gallimard 1994.

²⁰ Su questa insana reazione da parte di Euridice e sulla follia in *Sir Orfeo*, si veda A.C. Spearing, *Sir Orfeo: Madness and Gender*, in A. Putter - J. Gilbert (a cura di), *The Spirit of Medieval English Popular Romance*, Harlow, Longman, 2000, pp. 258-272. Secondo Jacob Lewis la distruzione del viso e degli abiti, attributi che rendevano Euridice affascinante e nobile, causa la sua "de-classazione", o meglio, la perdita del suo status aristocratico, mentre per Ellen Caldwell l'auto mutilazione è dettata dalla necessità di rendersi indesiderabile e proteggere così la sua castità. J. Lewis, *Visible Nobility and Aristocratic Power in 'Sir Orfeo'*, «CEA Critic» LXXV (1), (2013), pp. 16-21; E.M Caldwell, *The Heroism of Heurodis: Self-*

& biheld & seyd wiþ grete pite
 ‘O lef liif, what is te
 þat euer ȝete hast ben so stille
 & now gredest wonder schille?
 Þi bodi, þat was so white ycore,
 Wiþ þine nailes is al tofore.
 Allas, þi rode þat was so red
 Is al wan as þou were ded,
 & also þine fingres smale
 Beþ al blodi & al pale.
 Allas, þi louesom eyzen to
 Lokeþ so man doþ on his fo.
 A! dame, ich biseche merci.
 Lete ben al þis reweful cri
 & tel me what þe is & hou
 & what þing may þe help now.’ (vv. 101-116)

(E disse guardandola con grande pena: / “O vita mia, che cosa ti affligge? / Tu che eri sempre sì dolce e serena, / perché adesso gridi e non ti trovi pace? / Il tuo stesso corpo, che era sì candido, / con le tue unghie hai dilacerato. / Ahimè! le tue guance dal bel colorito / ora sono livide come la morte; / e le tue dita, graziose e sottili, / son tutte scure, lordate di sangue. / Ahimè! i tuoi begli occhi in pieno tormento / mi guardano come io fossi un nemico. / Ah! mia signora, imploro pietà. / Cessa da quelle grida strazianti, / e dimmi che cosa ti angoscia, e perché, / e come io ti possa venire a conforto”.)

Espressioni come «dame, ich biseche merci» ‘Ah mia signora, imploro pietà’ (v. 113) sono tipiche della lirica sia profana, quando rivolte all’amata, sia religiosa, nelle suppliche indirizzate alla Madonna²¹. La fedeltà nell’amore e l’assenza dell’amata creano uno stato di disperazione e annientamento che appare nel testo nel momento in cui Heurodis scompare, o meglio viene ‘trascinata’ (*ytviȝt*), portata via da un altro uomo, il principe delle fate, che così diventa quasi un rivale di Orfeo²²:

Mutilation and Restoration in Sir Orfeo, «Papers on Language and Literature» XLIII (3), 2007, pp. 291-310: 295-297.

²¹ Cfr. C. Brown (a cura di), *English Lyrics of the Thirteenth Century*, Oxford, Oxford UP, 1932 e *Religious Lyrics of the Fourteenth Century*, Oxford, Oxford UP, 1952.

²² Il tema del rapimento della dama e della sua liberazione da parte del cavaliere innamorato, centrale nei racconti cortesi, dovette essere considerato più connaturato al tipo di racconto

Ac 3ete amiddes hem ful ri3t
 Þe quen was oway ytvizt,
 Wiþ fairi forþ ynome;
 Men wist neuer where sche was bicomē (vv. 191-194).

(Eppure proprio lì in mezzo a loro / fu portata via la regina; / con la magia fu loro sottratta, / per essere condotta nessuno sa dove.)

Questo evento dà inizio alla sezione lirica più incisiva del testo, tutta centrata sulla disperazione di Orfeo che impazzisce e abbandona il regno per rifugiarsi nella foresta, cibandosi di erbe e radici²³. Qui le espressioni di nostalgia permettono al narratore di presentare un cambio di condizione di Orfeo e il disfacimento della sua identità²⁴:

O way! what þer was wepe & wo
 When he þat hadde ben king wiþ croun

che il compositore voleva presentare al suo pubblico. Si pensi a questo proposito al racconto sul rapimento di Ginevra di Chrétien de Troyes, in cui Lancillotto deve liberare la sua amante imprigionata dal malvagio Meleagant. Inoltre, l'elemento soprannaturale e la cattura degli umani da parte di creature fatate ebbero grande diffusione nella letteratura celtica, fiamminga e italiana e in particolare in Inghilterra dove ebbero grande successo soprattutto alla corte di Enrico II. Si pensi ai racconti fatati presenti nel *De Nugis Curialium* di Walter Map. C.N.L. Brooke - R.A.B. Mynors (a cura di), *De nugis curialium*, Oxford, Clarendon Press, 1983; D. Allen, *Orpheus and Orfeo: The Dead and the 'Taken'*, «Medium Ævum» XXXIII (2), 1964, pp. 102-111. Si veda anche il racconto analogo irlandese *the Wooing of Etain*, dove l'eroe muove il suo esercito per liberare la sua donna rapita da una creatura magica. G.V. Smithers, *Story Patterns in Some Breton Lays*, «Medium Aevum» XXII, 1953, pp. 61-92.

²³ Una condizione psico-fisica che richiama quella di Merlino nel poema latino *Vita Merlini* di Geoffrey di Monmouth: «Utitur herbarum radicibus, utitur herbis, / Utitur arboreo fructu morisque rubeti; / Fit silvester homo quasi siluis deditus esset». B. Clarke (a cura di), *Life of Merlin: Vita Merlini*, Cardiff, University of Wales Press, 1973, vv. 65-88. Spearing, *Sir Orfeo: Madness and Gender...* cit. Per una discussione più generale sulla pazzia e il suo ruolo strutturale all'interno della letteratura, si veda C.J., Saunders - J. Macnaughton, *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005 e L.A. Craig, *The History of Madness and Mental Illness in the Middle Ages: Directions and Questions*, «History Compass» XII (9), 2014, pp. 729-744.

²⁴ Una versione meno elaborata del cosiddetto *ubi sunt* lirico è presente nel *romance* medio inglese *Amis and Amiloun*, conservato nello stesso manoscritto Auchinleck e in altri tre manoscritti più tardi. Pearsall - Cunningham (a cura di), *The Auchinleck Manuscript...* cit., *Amis and Amiloun*, vv. 1618 e ss. Traduzione mia.

Went so pouerlich out of toun.
 Purth wode & ouer heþ
 Into þe wildernes he geþ.
 Noþing he fint þat him is ays
 Bot euer he liueþ in gret malais.
 He þat hadde ywerd þe fowe & griis,
 & on bed þe purper biis,
 Now on hard heþe he liþ,
 Wiþ leues & gresse he him wriþ.
 He þat hadde had castels & tours,
 Riuer, forest, friþ wiþ flours,
 Now, þei it comenci to snewe & frese,
 Þis king mot make his bed in mese.
 He þat had yhad kniztes of priis
 Bifor him kneland & leuedis,
 Now seþ he noþing þat him likeþ,
 Bot wilde wormes bi him strikeþ.
 He þat had yhad plente
 Of mete & drink, of ich deynte,
 Now may he al day digge & wrote
 Er he finde his fille of rote.
 In somer he liueþ bi wild frut
 & berien bot gode lite;
 In winter may he noþing finde
 Bot rote, grases, & þe rinde.
 Al his bodi was oway duine
 For missays, and al tochine.
 Lord! who may telle þe sore
 Þis king sufferd ten zere & more?
 His here of his berd blac & rowe
 To his girdelstede was growe.
 His harp whereon was al his gle
 He hidde in an holwe tre;
 & when þe weder was clere & brizt
 He toke his harp to him wel rizt
 & harped at his owhen wille.
 Into alle þe wode þe soun gan schille
 Þat alle þe wilde bestes þat þer bep
 For ioie abouten him þai teþ;
 & alle þe foules þat þer were
 Come & sete on ich a brere
 To here his harping afine,

So miche melody was þerin;
 & when he his harping lete wold,
 No best bi him abide nold. (vv. 234-280)

(Ahimè, ci fu pianto e dolore quel giorno, / quando quel re che portò la corona / come un mendico lasciò la città! / Per le selve e per le brughiere / andò a vagare in lande deserte, / e non c'era nulla che lo confortasse, / viveva da solo nella tristezza. / Lui che indossava pellicce e ermellini, / e aveva sul letto coperte di porpora / si stende adesso sul duro terreno / di foglie s'avvolge ed erba seccata. / Lui ch'ebbe grandi castelli e fortezze, / e fiumi e foreste e boschi fioriti, / con l'avanzare del gelo e la neve / quel re deve farsi un letto col muschio. / Lui che vedeva i più prodi baroni / e le dame più belle inchinarsi / non ha più nessuno a rendergli onore; / soltanto le serpi al fianco gli strisciano. / Lui che godeva d'ogni abbondanza / di carni e bevande le più prelibate, / cerca ora e scava l'intero giorno / e calma la fame con qualche radice. / D'estate si ciba di frutti selvatici / e qualche bacca, che a poco gli valgono; / d'inverno null'altro riesce a trovare / che erba, radici e amare cortecce. / Tutto il suo corpo è ormai devastato / dai privamenti, la pelle è piagata. / Signore! Chi mai potrà dire la pena / che per dieci anni patì quel sovrano? / Capelli e barba, neri ed incolti, / sino alla cintola gli eran cresciuti. / L'arpa che era la sua delizia / nel cavo d'un tronco l'aveva nascosta; / e quando il giorno in terra era chiaro / allora talvolta andava a riprenderla / e la suonava a suo piacimento. / Per tutto il bosco echeggiavan le note / e anche le fiere che erano intorno / s'avvicinavano per gioirne; / persino gli uccelli in mezzo alle fronde / si posavano sopra i rami / e lo ascoltavano sino alla fine, / sì dolce era la sua melodia; / Ma quando metteva l'arpa da canto / né fiera né uccello restava vicino.)

La struttura fortemente lirica che si manifesta in questi versi dimostra come il compositore si sia mosso all'interno di una lunga tradizione nota sin dalla fase antica anglosassone. È possibile infatti trovare paralleli con elegie antico inglesi come *L'errante*, un testo conservato oggi nel Manoscritto Exeter Cathedral Library MS 3501, risalente al X secolo²⁵, dove il rimpianto per la felicità e per il benessere passati ritornano attraverso la formula dell'*ubi sunt* per ricordare la situazione miserevole in cui versa l'esule:

²⁵ Una simile struttura si trova anche ne *Il navigante* (vv. 80-88), tradito nello stesso manoscritto. G.P. Krapp - E. Van Kirk Dobbie (a cura di), *The Exeter Book* (The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition, III), New York, Columbia University Press, 1936, pp. 134-137 e 143-147. Traduzione italiana mia.

Warað hine wræclast, nales wunden gold,
 ferðloca freorig, nalæs foldan blæd.
 Gemon he selescegas ond sinþege,
 hu hine on geoguðe his goldwine
 wenede to wiste wyn eal gedreas! (vv. 32-36)

(Il sentiero d'esilio lo trattiene, non oro contorto, / gelido petto, non l'abbondanza della terra. / Ricorda i guerrieri della sala e il dono di tesori, / come da giovane il suo signore / lo intrattenne ai banchetti tutta la gioia è finita!)

'Hwær cwom mearg? Hwær cwom mago? Hwær cwom maþþungyfa?
 Hwær cwom symbla gesetu? Hwær sindon seledreamas?
 Eala beorht bune. Eala byrnwiga!
 Eala þeodnes þrym. Hu seo þrag gewat,
 genap under nihthelm, swa heo no wære'. (vv. 92-96)

(“Dov’è il destriero? Dove il giovane guerriero? Dove il donatore di tesori / Dove i seggi dei banchetti? Dove sono le gioie della sala? / Ah, la coppa splendente! Ah, il guerriero in armi! / Ah, la gloria del signore! Com’è passato quel tempo, / scomparso nell’oscurità della notte, come se non fosse mai stato”.)

Nei dieci anni di esilio auto imposto trascorsi nella foresta Orfeo sembra volersi lasciar andare perché la sua vita, il suo mondo, il suo ruolo sociale non hanno alcun valore senza l'amore della sua regina²⁶. Non sembra verosimile la spiegazione che vede questa fase come una metafora del cammino spirituale e morale del protagonista. Orfeo è un re e un uomo valoroso rispettato dal suo popolo, che ama la sua regina e viene ricambiato. Per cui sembrano azzardati i paralleli con re Davide o Nabucodonosor o altre interpretazioni allegoriche sulla ricerca della perfezione dell'anima²⁷. Ciò che si coglie in questa lunga sezione del

²⁶ S. Furnish, *Thematic Structure and Symbolic Motif in the Middle English Breton Lays*, «Traditio» LXII, 2007, pp. 83-118: 91.

²⁷ F. Riddy, *The Uses of the Past in Sir Orfeo*, «Yearbook of English Studies» VI, 1976, pp. 5-15; P.B.R. Doob, *Nebuchadnezzar's Children: Conventions of Madness in Middle English Literature*, New Haven-London, Yale UP, 1974, soprattutto la sezione *The Holy Wild Man: Sir Orfeo*, pp. 158-207; D.L. Jeffrey, *The Exiled King, Sir Orfeo's Harp and the Second Death of Eurydice*, «Mosaic» IX, 1976, pp. 45-60; K.R.R. Gros Louis, *The Significance of Sir Orfeo's Self-Exile*, «Review of English Studies» XVIII, 1967, pp. 245-252; Id., *Robert Henryson's*

poema è la centralità della sofferenza che il compositore ha voluto esprimere facendo ricorso a elementi appartenenti al *romance* cortese. Orfeo non va in cerca di Heurodis ma si ripiega in sé stesso e nel suo dolore²⁸. Il solo progresso che si avverte riguarda la sua abilità compositiva. Come avviene spesso nella lirica, la lontananza della donna stimola la crescita artistica del poeta. Orfeo, infatti, migliora l'arte della parola e del suono dell'arpa, non accentuate all'inizio del poema, proprio durante l'assenza dell'amata. Heurodis quindi resta l'elemento e il motivo principale della vena artistica di Orfeo. La missione di Orfeo di raggiungere l'Aldilà e riportare indietro la sua amata non è conseguenza di una crescita interiore, ma di un evento fortuito, magistralmente creato dal compositore. Un giorno egli intravede Heurodis in mezzo a una schiera di sessanta fanciulle a cavallo. A un momentaneo smarrimento alla vista di lei in cui non riesce a proferire parola seguono altri momenti di disperazione in cui invoca la morte con toni che ricordano il lessico della lirica:

'Allas!' quap he 'now me is wo.
 Whi nil deþ now me slo?
 Allas! wroche, þat y no miȝt
 Dye now after þis siȝt.
 Allas! to long last mi liif
 When y no dar nouȝt wiþ mi wiif,
 No hye to me, o word speke.
 Allas! whi nil min hert breke?
 Parfay!' quap he 'tide wat bitide,
 Whider so þis leuedis ride,
 Þe selue way ichil streche;
 Of liif no deþ me no reche.' (vv. 331-342)

Orpheus and Eurydice and the Orpheus Traditions of the Middle Ages, «Speculum» XLI, 1966, pp. 643-655.

²⁸ Secondo Lee Templeton l'elaborazione del lutto da parte dell'Orfeo medievale inglese, così distante da quello dell'Orfeo dell'antichità, va visto all'interno del contesto della letteratura cavalleresca i cui parametri di mascolinità prevedevano che fosse non solo un bravo arpista, ma anche un cavaliere cortese, generoso e leale, nonché dedito all'amore per la propria dama. L. Templeton, *Transformative Tears: Grief and Masculine Identity in Sir Orfeo*, in Ead. (a cura di), *Grief, Gender, and Identity in the Middle Ages. Knowing Sorrow* (Explorations in Medieval Culture, 18), Leiden, Brill, 2021, pp. 210-233.

(“Ahimè!” diss’egli, “infelice che sono! / Perché la morte non viene a rapirmi? / Ahimè! sciagurato, perché non son morto / dopo che ebbi la vista di lei? / Ahimè! troppo a lungo mi dura la vita / se non ho osato di dire parola / alla mia sposa, e neppure lei a me. / Ahimè! questo cuore dovrebbe spezzarsi. / Eppure”, si disse, “sia quel che sia, / ovunque vadano quelle dame, io seguirò la medesima via; ch’io viva o muoia, più non m’importa”).

È dunque l’incontro con Heurodis a dargli la forza di reagire e decidere di seguirla per scoprire dove si trova il regno delle fate. All’arrivo nel regno dei morti Orfeo si trova davanti uno spettacolo che l’autore stesso paragona al Paradiso. Un bellissimo castello di cristallo con contrafforti, adorno all’esterno con figure di animali e all’interno con pietre preziose²⁹. E tuttavia la descrizione delle anime dei morti che vi abitano è cruenta e raccapricciante e raramente riscontrabile nel *romance* cavalleresco³⁰. Qui Orfeo mette alla prova la sua eloquenza di cavaliere cortese e la sua abilità di arpista che gli consentono di salvare l’amata. Il testo si conclude col ritorno a Winchester del re e della sua regina, i quali ristabiliscono così la propria armonia interiore e quella sociale del regno.

Osservazioni finali

Dalla lettura del *Sir Orfeo* si evidenzia come la trasformazione di Orfeo in signore feudale e re e l’ambientazione di corte non siano i soli

²⁹ Bliss ha supposto la derivazione di questo testo da un originale antico francese sulla base proprio di questa descrizione che richiamerebbe i castelli francesi. Tuttavia, questa tipologia di decorazioni era già in uso in Inghilterra sin dal XIII secolo ai tempi di Enrico III. Si veda su questo S. Lerer, *Artifice and Artistry in Sir Orfeo*, «Speculum» LX (1), 1985, pp. 92-109: 99 e Bliss (a cura di), *Sir Orfeo...* cit., p. XL.

³⁰ A.J. Fletcher, *Sir Orfeo and the Flight from the Enchanters*, «Studies in the Age of Chaucer» XXII (22), 2000, pp. 141-177: 148-152; P. Grimaldi, *Sir Orfeo as Celtic Folk-Hero, Christian Pilgrim, and Medieval King*, in M.W. Bloomfield (a cura di), *Allegory, Myth, and Symbol*, Cambridge, Harvard UP, 1981, pp. 147-161: 153; E. Hull, *The Idea of Hades in Celtic Literature*, «Folklore» VIII, 1907, pp. 121-165: 153; D. Crawford, ‘Gronyng wyth grysly wounde’: *Injury in Five Middle English Breton Lays*, in Meale (a cura di), *Readings in Medieval English Romance...* cit., pp. 35-52: 46-49; A.M. d’Arcy, *The Faerie King’s Kunstammer. Imperial Discourse and the Wondrous in Sir Orfeo*, «Review of English Studies» LVIII (233), 2007, pp. 10-33.

elementi che segnano il completo rinnovamento del mito. È soprattutto il rapimento di Heurodis che cambia la figura di Orfeo, aggiungendo alla storia una nuova dimensione. Heurodis, che nella prima parte viene presentata terrorizzata e emotiva e a tratti romantica, dopo il suo rapimento resta una figura passiva e inconsistente. Dal momento della sua scomparsa il racconto diventa più lirico e si concentra sulla disperazione di Orfeo, mentre sullo sfondo resta l'immagine lontana dell'amata come elemento ispiratore.

L'anonimo compositore considerò centrale nella storia d'amore tra Orfeo e Heurodis il motivo dell'esilio e dell'allontanamento, un tema caro alla cultura anglosassone e che sin dai tempi remoti della letteratura inglese aveva stimolato la produzione di testi elegiaci e lirici anche in contesti epico-eroici³¹.

La tematica del distacco e della *wilderness* di Orfeo che ritorna nella parte centrale del poema è un appello indiretto all'amore lontano, tipico della poesia lirica. Si tratta di un lirismo che potremmo definire di nuova generazione, ma che in realtà individua le sue radici nel lontano passato anglosassone, in cui l'io narrante non si rivolge in modo diretto all'amata, lontana e irraggiungibile, come si verifica nelle prime liriche medio inglesi di tipo convenzionale, ma esprime la propria sofferenza attraverso il racconto in terza persona o tramite monologhi³². È vero che

³¹ Si veda ad esempio il breve poema anglosassone *Il lamento della moglie* del X secolo sul pianto di una donna per la perdita del proprio amato. Così come, tenendo conto di un senso più ampio del concetto di lirismo, sono stati considerati lirici alcuni passaggi in testi antico inglesi epici come il *Beowulf*. Krapp - Van Kirk Dobbie (a cura di), *The Exeter Book...* cit., pp. 210-211. Wrenn aveva affermato che «the Anglo-Saxon poets frequently introduced lyric elegiac passages into epic and narrative verse». Si veda G.L. Wrenn, *A Study of Old English Literature*, London, Harrap, 1967, p. 139; J.B. Bessinger Jr., *Homage to Caedmon and Others: A Beowulfian Praise Song*, in R.B. Burlin - E.B. Irving, Jr. (a cura di), *Old English Studies in Honour of John C. Pope*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1974, pp. 91-106: 100.

³² Heurodis non viene presentata secondo il linguaggio convenzionale delle prime liriche medievali inglesi. Manca infatti l'elenco delle caratteristiche fisiche come la pelle bianca come avorio, i capelli chiari, il collo lungo come un cigno, le sopracciglia nere e arcuate, le belle caviglie, e così via. L'unico riferimento si riscontra dalle parole nei versi 101-116 (vedi sopra). D.S. Brewer, *The Ideal of Feminine Beauty in Medieval Literature, Especially Harley Lyrics, Chaucer and Some Elizabethans*, «Modern Language Review» L, 1955, pp. 257-269; C. Da Soller, *Beauty, Evolution, and Medieval Literature*, «Philosophy and Literature» XXXIV (1), 2010, pp. 95-111.

il ricongiungimento porta a ristabilire la pace sociale e il regno, ma è l'amore della donna il vero fulcro e l'elemento di equilibrio. Senza di lei tutto crolla, non solo il regno ma anche Orfeo stesso.

Attraverso la sua opera il compositore del *Sir Orfeo* rivela di essere rimasto ancorato alla tradizione cortese, ma fa del suo bagaglio culturale una forza ispiratrice e punto di partenza per restituire alla fine non un semplice rifacimento del mito di Orfeo quanto una riscrittura originale che nella semplicità della trama mette insieme sapientemente elementi di derivazioni diverse. Egli, come gran parte degli autori medievali a lui contemporanei, fece ricorso all'intertestualità facendo uso di allusioni, tecniche e forme letterarie per permettere al pubblico di richiamare alla memoria modelli precedenti e identificarli nel corso della narrazione. Ed è proprio la presenza di alcune componenti, come il motivo tipicamente germanico dell'esilio ripreso molto probabilmente dalla versione alfrediana del Boezio, e che trova riscontri nelle elegie antico inglesi, che lasciano intendere una creazione anglosassone piuttosto che una traduzione da un originale antico francese.

Se si riconosce il fondamentale ruolo dell'intertestualità, allora possono essere superati alcuni elementi di contraddizione all'interno del *Sir Orfeo*³³. Il poema è testimonianza di quel patrimonio artistico che i menestrelli o cantori medievali condividevano e a cui attingevano nel momento della loro creazione e quindi va considerato nella sua complessità di componenti. Tra questi il lirismo occupa il posto preminente, un lirismo che si esprime attraverso un registro popolareggiante, descrittivo-oggettivo e a volte dialogato³⁴. L'abilità del compositore risiede proprio nell'aver saputo attualizzare l'elemento lirico del mito classico attraverso il modello contemporaneo del tema dell'amore e della fedeltà della cop-

³³ Si pensi a elementi discordanti come la descrizione meravigliosa del castello del regno delle fate e quella terrificante delle anime dei morti che lo popolano. Mitchell considera questa parte un'interpolazione sulla base del fatto che essa non è presente nella versione tradita dal MS Harley. Si veda B. Mitchell, *The Faery World of 'Sir Orfeo'*, «Neophilologus» XLVIII (2), 1964, pp. 155-159.

³⁴ Diverso da quello presente, ad esempio, in molte liriche profane rinvenute nella raccolta tramandata nel manoscritto London, British Library, Harley 2253 (XIV secolo). S. Fein - D. Raybin - J. Ziolkowski (a cura di), *The Complete Harley 2253 Manuscript*, 3 voll. (Medieval Institute Publications), Western Michigan University, 2014.

pia visti nel contesto cortese, allacciando così un filo rosso tra epoche e culture teoricamente e apparentemente distanti.

Abstract

Sir Orfeo is a Middle English *lai* whose content belongs to the so-called ‘Matter of Rome’, a series of motives based on classical myths and legends that spread in France in the 12th century and in the following century also in England. Before its redaction in the form of a romance, the Orpheus legend had circulated throughout the island via the works of Virgil, Ovid and Boethius, texts that were extensively studied and interpreted by medieval readers. Because of its ethical and philosophical teaching, Boethius’ *De Consolatione Philosophiae* became one of the most influential manuals of literature in medieval Europe and it was also among the first Latin texts to be translated into the vernacular during the kingdom of the English king Alfred the Great. Boethius had narrated the Orpheus myth, attributing to it a *moralitas* that medieval authors largely shared. However, the composer of *Sir Orfeo* deviated from this line of interpretations by revisiting and modernising the myth. The story, enriched with typically Anglo-Saxon and Celtic folkloric traits, presents Orfeo as a chivalric character who rescues his lady Heurodis by carrying her away from the kingdom of the afterlife. The aim of this work is to highlight how the English composer was able to actualise the elegiac theme regarding the loss of the beloved wife through the courtly model of love and fidelity, providing at the end an original version of the myth with a lyrical and popular register suitable to the tastes of his audience.

Donata Bulotta
donata.bulotta@unical.it

Silvia Cutuli

La concezione classica del tempo e il suo ‘riuso’ nella poesia di Roberto Pazzi¹

Premessa: ‘il filo delle Moire’ da Omero ai giorni nostri

Uno dei temi più ‘emotivamente’ coinvolgenti, complessi, e produttivi del pensiero antico occidentale riguarda la speculazione sul tempo: non solo la varietà dei modi in cui viene concepito all’interno di una determinata cultura ed epoca in seno a specifiche dottrine filosofiche o generiche correnti di pensiero, ma anche il rapporto con la società e l’uomo.

Nella cultura greca la rappresentazione letteraria e iconografica del tempo avveniva tramite l’identificazione nelle figure mitologiche di *Chronos* e di *Kairos*: il primo uno spietato e terribile titano, figlio di Urano e Gea, che divorava i suoi stessi figli generati insieme alla sorella Rea, finché non venne spodestato da Zeus (cfr. e.g. Hes. *Th.* 485-491; Ov. *Fast.* IV 199-206; Hyg. *Fab.* 139)², il secondo un fanciullo, dall’aspetto

¹ Il presente contributo è frutto delle ricerche condotte nell’ambito del progetto FISR ‘La Rifunzionalizzazione del Contemporaneo’ (Dipartimento di Civiltà Antica e Moderne - Università di Messina). Sono grata al prof. G. Ucciardello per i suggerimenti che mi ha offerto durante la preparazione del lavoro.

² A questo mito sono ispirate le prime immagini di *Chronos* identificabili con certezza, conservate su due vasi del V sec. a.C. (un cratere a colonne, di provenienza siciliana, conservato al Louvre [inv. G. 366], e una *pelike* di Rodi ora al Metropolitan Museum of Art di New York [inv. 1906.1021.144]): il dio è dipinto insieme a Rea che gli offre come pasto, al posto del figlio Zeus, un grande sasso avvolto in fasce. Invece, secondo quanto testimoniato in un punto della lunga iscrizione redatta da Timachida di Rodi (*FGrHist* 532 F 1, 27), l’atto

non meno inquietante, ultimo figlio di Zeus secondo Ione di Chio (fr. 742 Page = 87 Leurini *ap.* Paus. V 14.9), correntemente raffigurato con le ali ai piedi, i capelli in fronte e la nuca rasata³.

Dal punto di vista terminologico il *χρόνος* indicava il tempo in senso quantitativo e sequenziale, mentre il *καιρός* si riferiva al momento opportuno, sfuggente, che una volta trascorso non si poteva più cogliere⁴. Esisteva un terzo sostantivo: *αἰών*, con la stessa radice dell'avverbio *ἀεὶ*, che ne giustifica il largo impiego nei testi neotestamentari con il valore di 'eternità', nonostante il significato primario attestato nei poemi omerici afferisse alla durata della vita (*e.g.* *Il.* IV 478; XVII 302), ovvero la vita stessa (*e.g.* *Il.* V 685; XVI 453).

I termini riproducevano una visione caleidoscopica del tempo, sovente messa in relazione al problema dell'eterno e del divenire e, di conseguenza, a riflessioni di natura etica ed esistenziale sulla condizione della vita umana⁵: sin dall'età arcaica numerose sono le testimonianze letterarie sui motivi della caducità e della precarietà umana, condizionata dalla fugacità, dall'idea tragica di predestinazione – trasposta sul piano mitico nella fine inesorabile di molti eroi preannunciata da responsi oracolari –⁶, ma anche della circolarità del 'tempo storico', che, scan-

del divoramento dei figli sembrerebbe già riprodotto a metà del VI sec. a.C. ca. su una coppa d'argento, dono del tiranno girgentino Falaride al tempio di Atena Lindia a Rodi.

³ Con questi attributi è stata realizzata la copia marmorea (conservata a Torino nel Museo dell'Antichità, inv. 610) della celeberrima statua del *Kairos* di Lisippo, descritta in un epigramma di Posidonio di Sicione (*AP* 119); il fanciullo inoltre sorregge con la mano sinistra un rasoio, sul quale è appoggiata una bilancia, che viene da lui toccata con l'indice destro.

⁴ Per un'analisi completa del termine cfr. la ben documentata monografia di M. Trédé-Boulmer, *Kairos, L'a-Propos et L'occasion. Le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV^e siècle avant J.-C.*, Paris, Les Belles Lettres, 2015.

⁵ Alla concezione del tempo in epoca greca e romana è dedicato il volume di R. Faure - S.P. Valli - A. Zucker 2021, *Conceptions of Time in Greek and Roman Antiquity*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021.

⁶ In tal senso la vicenda dei Labdacidi è tra le più note della letteratura occidentale; così la descrive in sintesi Pindaro (*Ol.* 2.35-40): οὕτω δὲ Μοῖρ', ἅ τε πατρώϊον / τῶνδ' ἔχει τὸν εὐφρονα πότμον, θεόρτω σὺν ὄλβῳ / ἐπί τι καὶ πῆμ' ἄγει, παλιντρέπελον ἄλλῳ χρόνῳ / ἐξ οὐπερ ἔκτεινε Λαῶν μόριμος νόος / συναντόμενος, ἐν δὲ Πυθῶνι χορησθέν / παλαίφατον τέλεσσεν («Vigila Moira sull'avita / fortuna di quelli [*scil.* il *genos* di Terone], ma insieme al divino benessere / reca talora pur qualche calamità, ribaltabile però in altro tempo, / dacché il figlio fatale [*scil.* Edipo] incontrò Laio / e lo uccise avverando / il responso antico di Delfi», trad. F. Ferrari).

dedo il susseguirsi di generazioni ed epoche, racchiudeva le nozioni di decadenza, corruzione e degenerazione. Una condizione, quindi, in netto contrasto con l'imperturbabile e fisso equilibrio della divinità, che ispirava nell'uomo il costante anelito alla pienezza e all'immortalità, raggiungibile attraverso la celebrazione poetica del κλέος.

Queste concezioni si traducevano in immagini mitiche potenti, che divennero attraverso i secoli modelli di imperitura ispirazione, operanti in ogni ambito dell'espressione artistica. Per avere un'idea di tale persistenza dell'antico nel contemporaneo, si pensi, a titolo esemplificativo e in riferimento al concetto di predestinazione succitato, alla figura delle Moire impegnate a filare il destino mortale di nascita, vita e morte, secondo l'*identikit* mitico consegnatoci da Callino⁷: la loro storia iconografica, iniziata probabilmente nel VII secolo a.C. nella pittura vascolare corinzia⁸, si è protratta nei secoli, acquisendo nuova vitalità anche in opere contemporanee, come quelle delle pittrici Alessia Demarco (Le moire - esecuzione del destino), e della raffinata Barbara Cappello (Le Moire-Atropo-Cloto-Lachesi).

Ritornando al versante tematico squisitamente legato al fluire del tempo, le rielaborazioni non mancano, come è stato dimostrato dall'allestimento di prestigiose mostre ad esso dedicate negli anni più recenti, tra cui *Kronos e Kairos. I tempi dell'arte contemporanea* (dal 19 Luglio al 3 Novembre 2019, Parco Archeologico del Colosseo, Roma); *L'Arte e il Tempo* (dal 31/08/2019 al 14/09/2019, Galleria Accorsi Arte, Venezia); *Il tempo e le opere* (dal 22 dicembre 2017 all'11 marzo 2018, Museo della Grafica, Pisa).

⁷ Il poeta di Efeso è infatti la testimonianza più antica sul ruolo di filatrici delle Moire (fr. 1, 8-9 West²); anche se in realtà le tre divinità con i nomi di Cloto, Lachesi e Atropo, figlie di Zeus, sono note già da Esiodo (*Th.* 218, 905), mentre Omero, che pur menziona le Μοῖραι in *Il.* XXIV 49, parla di μοῖρα dispensata da Zeus. Un'analisi storica e poetica molto approfondita di queste divinità nella poesia epica arcaica è offerta da K. Mackowiak, *De moira aux Moirai, de l'épopée à la généalogie: approche historique et poétique de l'autorité de Zeus, maître du destin* (Iliade, Odyssée, Théogonie), «Dialogues d'histoire ancienne», 36, 2010, pp. 9-49. Per la raffigurazione delle Moire/Parche e i significati ad essa connessi nelle testimonianze letterarie ed iconografiche cfr. S. De Angeli, s.v. *Moirai*, «Lexicon iconographicum mythologiae classicae» VI, 1, 1992, pp. 636-648; nonché V. Pirenne Delforge - G. Pironti, *Les Moires entre la naissance et la mort: de la représentation au culte*, «Études de lettres» 3-4, 2011, pp. 93-113.

⁸ La prima attestazione comparirebbe su un cratere a figure nere scoperto a Vulci (615-590 a.C.), ora conservato all'University of Pennsylvania Museum of Art and Anthropology, inv. MS 552.

Il nostro interesse in questa sede si restringe all'ambito letterario e, nello specifico, alla produzione poetica di Roberto Pazzi, che alla riflessione sul tempo ha innegabilmente riservato uno spazio di rilievo. L'attenzione dello scrittore a questa tematica è altresì valorizzata da Giorgio Barberi Squarotti, il quale parlò persino di 'ossessione' del tempo, che diviene invero anche il *trait d'union* delle poesie scelte per l'ultima silloge *Un giorno senza sera* apparsa al principio del 2020, in cui Pazzi fa confluire una selezione di componimenti editi, provenienti da otto precedenti raccolte, e ventisei testi inediti proposti con il titolo *Le rotte della mente*⁹. Oltre a sottolineare il tema unitario della raccolta, Pazzi dichiara le fonti che hanno arricchito negli anni la sua officina letteraria, ammettendo di aver contratto un debito profondo non solo con S. Agostino¹⁰, Petrarca, Bergson, Proust (senza tralasciare Orazio, Catullo, Ariosto, Leopardi, Rilke e molti altri), ma anche con i lirici greci di età arcaica¹¹. Proprio da questa dichiarazione trae spunto l'indagine qui condotta con lo scopo di individuare in quale forma e secondo quali contenuti tali suggestioni siano state recepite nelle composizioni del nostro Autore.

Il senso dell'antico nei versi di Pazzi

Il primo approccio del critico dinanzi ai casi di *Fortleben* della cultura antica nella letteratura contemporanea – un campo di indagine tentato ancora con poca frequenza dagli studiosi di *Classics* – si scontra con

⁹ R. Pazzi, *Un giorno senza sera*, Antologia personale di poesia 1966-2019, 2020, Milano, La nave di Teseo, 2020. Il volume è stato accolto con lusinghiero entusiasmo dalla critica: si vedano le recensioni di Massimo Onofri su l'«Avvenire», <<https://www.avvenire.it/agora/pagine/la-poesia-di-pazzi-vita-senza-tramonto>> [consultato il 2/09/2022]; Ottavio Rossani su «Il Corriere della Sera», <<http://poesia.corriere.it/2020/01/16/da-oggi-in-libreria-un-giorno-senza-sera-l-antologia-personale-di-roberto-pazzi-da-tutte-le-sue-raccolte-di-poesie-con-gli-inediti-le-rotte-della-mente/>> [consultato il 2/09/2022]; Matteo Bianchi su «Il Sole 24 ore», <https://www.ilssole24ore.com/art/roberto-pazzi-cinquant-anni-versi-ADfW14GB?refresh_ce=1> [consultato il 2/09/2022], che ha riscritto a distanza di un anno in «Notizie Veneto», <<https://notizieveneto.it/2021/02/03/roberto-pazzi-cinquantanni-in-versi/>> [consultato il 2/09/2022].

¹⁰ Nel dettaglio il titolo si ispira ad un passo delle *Confessiones* (XIII 36, 51: «ma il settimo è il giorno senza sera, il giorno senza tramonto. L'hai santificato perché durasse eternamente [...]»).

¹¹ *Ibid.*, p. XI.

una difficoltà di base, di non semplice e sempre completa risoluzione: l'identificazione del rapporto tra l'opera moderna e quello che si suppone sia il suo 'ipotesto'. L'intento primario dovrebbe essere di non scivolare, lì dove non vi siano stringenti connessioni linguistiche, nel rischio di confondere generali e/o casuali affinità tematiche e ideologiche – più o meno celate – con consapevoli richiami intertestuali.

In seconda istanza, una volta accertata l'intertestualità, essa richiede un'ulteriore e problematica investigazione, rivolta alla valutazione del 'grado di interazione' del testo moderno con il classico, che può agire con reminiscenze dirette (intertestualità 'verticale'), tramite fonti secondarie, anche coeve (intertestualità 'orizzontale'), oppure tramite influenze miste (intertestualità 'trasversale').

Nel caso di Pazzi è l'autore stesso, ammettendo la presenza delle fonti classiche nel suo personale *scriptorium*, a liberarci dallo sforzo di superare la prima eventuale *impasse*. Rimane, quindi, il compito, non meno gravoso, di analizzare le dinamiche attraverso le quali il classico entra nella florida attività scrittoria dell'autore, dipanatasi nell'arco di oltre mezzo secolo¹². Tali procedimenti di 'riutilizzazione narrativa e poetica' messa in atto da Pazzi seguono la medesima direzione, orientata alla ripresa non tanto di precise strutture linguistiche, stilistiche e formali, quanto di specifiche categorie ideologiche e tematiche. Il 'senso dell'antico', coltivato con sensibilità dall'autore, penetra i versi in funzione di una descrizione mai banale dell'*animus* poetico e della realtà circostante.

Vi sono immagini classiche riconoscibili con immediatezza da parte del lettore: tra gli altri, l'Oceano descritto come anello circolare che abbraccia la terra (*Astrològica*, in *Calma di Vento*)¹³, il mito di Atteone (*ibidem*), il mito di Circe (*Versi sul Male*, in *Felicità di Perdersi*)¹⁴, delle Sirene odissiache (*Fondi di un caffè turco*, *ibidem*), di Orfeo (*L'amore cresce come l'erba*, in *Le rotte della mente... cit.*), dei numi tutelari

¹² L'esordio poetico risale al 1970 con una silloge di liriche apparsa sul secondo volume della rivista «Arte e Poesia». L'esteso itinerario compositivo è altresì cospicuo giacché comprende la pubblicazione di un totale di dieci libri di poesia accanto a oltre venti romanzi.

¹³ R. Pazzi, *Calma di Vento*, Milano, Garzanti, 1987.

¹⁴ Id., *Felicità di Perdersi. Poesie 1998-2012*, Firenze, Barbera, 2013.

della casa che la custodiscono durante l'assenza del padrone¹⁵; vi è il riferimento al concetto di ἀνάγκη¹⁶; queste inserzioni dotte impreziosiscono il registro 'borghese', quotidiano, familiare che le ospita e che, rimanendo sostanzialmente ancorato ad un 'linguaggio d'uso', raggiunge una caratura espressiva versatile e originale.

A testimonianza del contatto profondo con le fonti classiche si schierano anche le citazioni *stricto sensu*: l'emistichio virgiliano «Per amica silientia lunae» (Verg. *Aen.* II 255) viene ripreso nel titolo *Per amicae silientia lunae* di un componimento incluso nella raccolta *Calma di Vento*.

In altri casi il prelievo di immagini antiche passa attraverso la lettura di una fonte moderna intermedia: nei versi «La guerra dei Troiani e dei Greci / continua, per le strade ogni giorno / si perde e si vince una battaglia» (*Ferrara, in Il re, le parole*)¹⁷, si avverte l'eco del poeta Kostantino Kavafis e della sua *Troiani*.

A volte il confronto con il mondo antico si articola per mezzo del dialogo intavolato con i personaggi del mito: Euridice è il referente di quattro componimenti da *Il Re, le parole*, e uno da *Calma di vento*, nei quali viene filtrato un delicato e ideale desiderio di ricongiungimento con l'amata.

Ma l'interesse caratterizzante, quasi pervasivo, si mostra – come enunciato espressamente dal titolo dell'ultima raccolta – per la categoria tematica e ideologica del tempo.

A tal proposito, il giudizio di Paolo Vanelli sui romanzi storici dell'autore consente di entrare nel cuore del laboratorio letterario di Pazzi:

La dimensione diegetica dei racconti è strettamente connessa alla fenomenologia dello spazio [...] e del tempo, inteso sia nell'aspetto diacronico-cronologico (quindi come 'ordine' e tempo reale) sia nell'aspetto della durata e del ritmo (che esso assume quando è investito dall'analisi e dalla percezione dell'autore). La narrazione opera

¹⁵ «Divinità domestiche in mia assenza / restano a custodia delle stanze, / aprono armadi, provano vestiti / e le stoffe stringono sempre più le ombre» (*La casa, in Calma di vento...* cit.).

¹⁶ «Non uscirai, rimani, / si ferma il mondo se ti fermi, / non esiste alcuna ragione / per uscire. Ma uscirai, / gli stessi errori compirai» (*Le porte, in R. Pazzi, La gravità dei corpi*, Bari, Palomar, 1998).

¹⁷ R. Pazzi, *Il re, le parole*, Manduria, Lacaita, 1980.

così una giuntura tra Mito e Storia, rinnega cioè il tradizionale storicismo [...] per avvicinarsi al senso intimo della storia e alla sua valenza mitica¹⁸.

Questa analisi trova perfetta rispondenza nell'interpretazione dei testi poetici, ove eventi, circostanze, squarci descrittivi delle realtà quotidiana, e la voce dell'io lirico sono presentati in adesione alla duplice 'misurazione' del tempo, interiore e storico. All'interno di questa ideologia portante, il contenuto dei componimenti si avvale di una vasta gamma di immagini connesse ad una 'polimorfa' visione del tempo, declinata di volta in volta dal poeta con ricca *variatio* (e proprio per questo motivo il termine 'categoria' sopra impiegato non è peregrino).

In particolare, le riflessioni del Nostro sulla fugacità del tempo, che inarrestabile trascina con sé gioia, amore, giovinezza, bellezza, e sulla conseguente deplorazione della vecchiaia, foriera della malattia fisica e anticamera della morte, richiamano quasi automaticamente l'universo concettuale ricostruibile dai frammenti di Mimnermo (fr. 1; 2; 5; 6 West²), Saffo (fr. 58; 121 Voigt = Neri), Anacreonte (fr. 13; 29; 36 Gentili = 398; 411A; 395 Bernsdorff), Simonide (fr. 22 West², che rappresenta la polarità vecchiaia/giovinezza), parimenti riconoscibile in versi dalla valenza proverbiale che appartengono ad un repertorio di vasta portata¹⁹.

Proprio sulla falsariga di questi contenuti, Pazzi pone l'accento sulla 'tragicità quotidiana' del transeunte e dello scorrere implacabile del tempo:

Lasciatemi andare,
non posso perdere Tempo,
non me ne resta più! [...]
(*La gazza ladra*, in *Felicità di perdersi...* cit.)

[...] Il bacio che apre la bocca
scarcera dalla memoria

¹⁸ P. Vanelli, *La metamorfosi del personaggio nei romanzi neostorici di Roberto Pazzi*, «African Journals On Line» XIV, 2001, p. XXXIX.

¹⁹ Tra i più popolari Sem. fr. 3 West² (πολλὸς γὰρ ἡμῖν ἐστὶ τεθνάναι χρόνος, / ζῶμεν δ' ἀριθμῶι παύρα ἱκανῶς ἔτεια); Verg. *Aen.* X 467-468 (Stat sua cuique dies, breve et irreparabile tempus / omnibus est vitae); Verg. *Georg.* III 284 (Sed fugit interea fugit irreparabile tempus); Or. *Od.* II 14.1 (Eheu fugaces labuntur anni).

e fuggono gli anni,
 ridicola unità dell'infinito
 nei corpi appesi
 ad asciugare al tempo.
 (*La gravità dei corpi*, in *La gravità dei corpi... cit.*)

Si noti come anche la formulazione dei versi testé citati da *La Gazza Ladra* si avvicini ai vv. 6-7 del fr. 36 Gentili (= 395 Bernsdorff) di Anacreonte: γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς / βιότου χρόνος λέλειπται.

In alcuni punti la consapevolezza di fugacità e finitudine è trasfigurata nella triste invocazione alla vita, al desiderio amoroso ormai consunto insieme alla rovina del corpo (quest'ultima è una preoccupazione assidua che crea una connessione pregnante con Sapph. fr. 21, 6 Voigt=Neri: πάντα μοι κάρφει] χροῖα γῆρας ἤδη); il passato, idealizzato nelle immagini di luce, sogni e prosperità antica, viene esaltato nella contrapposizione al buio del presente, secondo una linea tematica largamente sfruttata (cfr. e.g. Anacr. fr. 53 Gentili=426 Bernsdorff: πάλαι ποτ' ἦσαν ἄλκιμοι Μιλήσιοι²⁰; ma anche Sapph. fr. 94, 9-11 Voigt [=Neri]: αἰ δὲ μῆ, ἀλλά σ' ἔγω θέλω / ὄμναισαι [σὺ δὲ] δ[ὴ φρ]άσαι / ὄσ[σα τέρπνα τε] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν²¹):

O vita mia che ti vuoi restituita
 solo a forze consumate,
 vita che mi conduci veloce al finale
 alla rovina del mio corpo,
 vita che mi hai chiuso in questa carne,
 [...] Passo dove passarono i corpi
 che formano quel vuoto,
 aspiro l'aria che fu loro,
 sono io, ora, io loro deposito
 da consegnare
 a chi non conoscerò [...]
 (*In volo verso la Sicilia*, in *La gravità dei corpi... cit.*)

²⁰ Il trimetro giambico, confluito nella tradizione proverbiale 'per indicare quelli che un tempo furono felici e poi caddero in disgrazia' (Zen. V 80; Demon. 13), fu ripreso anche da Aristofane, che lo fa pronunciare da Cremilo ad una vecchiaia in riferimento alla sua giovinezza ormai sfiorita (*Pl.* 1002; cfr. l'allusione al medesimo argomento in *Pl.* 1075 e in *Vesp.* 1060-1062).

²¹ «[...] ma io voglio / richiamarti alla memoria le tue parole / e quante piacevoli e belle esperienze provavamo», trad. G. Tedeschi.

[...] Ma troppo esile è il fondo dell'amore.
 Fra le dita è un bicchiere di carta,
 così leggero da non reggere
 altro che un sorso
 un sorso solo di felicità.
 E il tempo passa.
 (*Lo spavento della felicità, in Le rotte della mente... cit.*)

L'inverno mi è caduto addosso
 ed è ancora autunno,
 cerco la fiamma dell'amore
 e il volto della giovinezza
 è avaro, di fretta il passo.
 Ma anche questa stagione passerà,
 corro incontro al momento
 che mi aspetta,
 qualcuno verrà.
 (*Inverno, in La gravità dei corpi... cit.*)

La metafora dell'inverno come stagione della quiescenza dei sentimenti e della giovinezza sembra qui avere, ancora una volta, ascendenza antica: cfr. Anacr. fr. 7 Gentili (= 362 Bernsdorff) μεις μὲν δὴ Ποσειδηίων / ἔστηκεν †νεφέλη δ' ὕδωρ / <> βαρὺ δ' ἄγριοι / χειμῶνες κατάγουσιν. †; e Archiloc. fr. 188 West², che indica il sopraggiungere dei venti invernali contestualmente al logoramento del corpo: οὐκέθ' ὁμῶς θάλλεις ἀπαλὸν χροῖα· κάρφεται[ι γὰρ ἤδη / ὄγμοις, κακοῦ δὲ γήραος καθαιρεῖ /...] ἄφ' ἡμεροῦ δὲ θορῶν γλυκὺς ἡμερος π[ροσώπου / ...] κεν· ἦ γὰρ πολλὰ δὴ σ' ἐπῆξεν / πνεύματα χειμερίων ἀνέμων μᾶλα πολλάκις δ'ε[²².

Non mancano quindi intense venature nostalgiche nei confronti della realtà perduta, in cui fiorivano non solo l'amore, evocato più volte e con

²² «Non più il fiore della tua pelle delicata; le rughe si aprono come solchi / nella terra disseccata, della maligna vecchiaia ti afferra / il destino; dolce desiderio d'amore dal volto desiderato / è fuggito lontano; perché su di te si scagliarono troppi / soffi di venti invernali...», trad. A. Aloni. La descrizione dell'usura fisica è presente nei già citati fr. 21, 58 Voigt (= Neri) di Saffo. La memoria di Archiloco, ed in particolare del celebre fr. 5 West², sembra agire anche nel *Disertore (Calma di Vento... cit.)*, dedicata alla tematica della fuga: «La fine mi coglierebbe / ad una estrema giovinezza / ancora. / Ancora un poco e non salverei / più nulla di quell'eroe fuggito / dalle prime linee, oggi / divenuto il mio corpo.»

diverse sfumature, ma anche tutte quelle sensazioni proprie di un'epoca lontana, di incontaminata purezza e perfezione, quella dell'infanzia, allorché in ogni novità e scoperta traluceva meraviglia:

Cos'è mancato?
 Niente, c'era tutto una volta,
 la giovinezza, il futuro, il sogno,
 e volavano i giorni.
 L'amore se ne stava in attesa
 e nessun giorno era sprecato.
 Era un vero scialo del tempo,
 se ne perdeva tanto, [...]
 I conti della felicità erano in ordine,
 eravamo allora eterni.
 (*Quando c'era tutto*, in *Le rotte della mente... cit.*)

Una volta, io lo so
 qui c'è stata la gioia
 l'aria ne trema ancora.

Ancora non si è spento lo stupore
 della valle
 a vedersela un giorno andare via
 (*Da un belvedere della Valle di Magra*, in *Le ultime notizie e altre poesie*)²³

[...] mi pare bella solo l'età dei limiti
 e dei permessi [...]
 (*Dal pozzo della memoria*, in *Le rotte della mente... cit.*)

Del tempo che fu
 patisco a volte nostalgia
 mai del futuro. [...]
 (*Bevendo un caffè latte*, in *Felicità di perdersi... cit.*)

[...] Rinasco se mi innamoro e muoio
 riconoscendo il paesaggio
 dove mi sono perduto.

²³ R. Pazzi, *Le ultime notizie e altre poesie*, Roma, De Luca, 1969.

Perduta è la meraviglia
mi è rimasta solo
la forma del viaggio.

(*In viaggio, verso Roma*, in *La gravità dei corpi...* cit.)

[...] O sono io
che non cresco più
e mi affido alla tua fissità
per un anticipo di quella
restituita giovinezza
che ai vecchi splende
solo nei gran finali
della memoria [...]

(*Alla mia città, ibidem*)

In alcuni punti il lirismo si apre a note ancora più gravi e melancoliche, percorse dalla volontà di vivere due volte (tradotta in perentorio comando nella poesia *La stretta*, in *La gravità dei corpi...* cit.)²⁴, per godere nuovamente di aspetti della vita passata, e dal nostalgico desiderio di riscoprirsi protagonista di una seconda giovinezza:

Sarebbe molto bello se la mia
fosse una seconda vita
e potessi scoprirlo un po' per giorno,
dissotterrando da me stesso
i vestiti che scelgo e gli oggetti
che compro, per riportarli
dopo la lunga oscurità al sole,
tornando a sillabare mattine
d'incontri, risate, baci,
promiscui convegni di piacere
rubato moltissimi anni fa. [...]

(*Dio di nessuno*, in *Il filo delle bugie*)²⁵

Risuona qui l'ideale struggente del 'δὶς παῖδες οἱ γέροντες', espresso anche da celebri personaggi della tragedia, quali per esempio Ifi nel-

²⁴ «[...] vivi due volte / il sogno della cosa / il gesto della presa [...]».

²⁵ R. Pazzi, *Il filo delle bugie*, Ferrara, Corbo Editore, 1994.

le *Supplici* di Euripide (vv. 1080 e ss.)²⁶, ma già risalente a Teognide (1007-1012): *Ἐυνὸν δ' ἀνθρώποις ὑποθήσομαι, ὄφρα τις ἤβης / ἀγλαὸν ἄνθος ἔχων καὶ φρεσὶν ἐσθλὰ νοήι, / τῶν αὐτοῦ κτεάνων εὖ πασχέμεν· οὐ γὰρ ἀνηβᾶν / δις πέλεται πρὸς θεῶν οὐδὲ λύσις θανάτου / θνητοῖς ἀνθρώποισι. κακὸν δ' ἐπὶ γήρας ἐλέγχει / οὐλόμενον, κεφαλῆς δ' ἄπεται ἀκροτάτης*²⁷; e a Bacchilide (*Ep.* 3.88-90): *ἀνδρὶ δ' οὐθέμις, πολὺν π [αῠ]έντα/ γήρας, θάλ[εια]ν αὐτίς ἀγκομί<σ>σαι / ἦβαν*²⁸.

Talora però un velo di amaro pessimismo ricade anche sulla valutazione del passato che, nel bilancio delle gratificazioni e dell'appagamento, pone l'uomo in una condizione di 'continua perdita':

[...] Questa fuga del tempo
che dà e si riprende è il mistero
di dodici anni insieme
compresi nel nulla prima
nel vuoto poi,
una contabilità sempre in perdita. [...]
(*Vuoto d'Amore*, in *Talismani*... cit.)²⁹

Rispetto alla visione pessimistica di questi testi, l'autore, riuscendo ad arricchire ulteriormente il copione concettuale, approda nella poesia *Cosmètica* ad una serena accettazione, di soloniana memoria³⁰. Viene proiettata in un contesto intimo e quotidiano una riflessione di portata universale, rivelata dalle parole dell'attrice che decide di esibirsi sul palco senza trucco, desistendo quindi dal vano tentativo di coprire i segni del tempo:

²⁶ In Pazzi avviene un capovolgimento di intenti finali: vorrebbe cogliere di nuovo i fiori della giovinezza non tanto per sottrarsi al rischio di compiere errori che nel presente hanno avuto un esito fatale e doloroso (Ifi, per evitare il dolore di perdere la figlia, avrebbe deciso di non metterla al mondo), quanto per assaporare di nuovo i piaceri e le gioie del passato.

²⁷ «Un consiglio per tutti: finché splende il fiore / di giovinezza e l'allegria nel cuore, / gioisci di quel che hai. Essere giovani / due volte non lo concedono gli dèi, / né sfuggire alla morte: la funesta vecchiaia / ci condanna, solo sfiorandoci il capo.», trad. M. Cavalli.

²⁸ «All'uomo non è concesso di deporre / la canuta vecchiaia e recuperare la rigogliosa / giovinezza.», trad. M. Giuseppetti.

²⁹ Id., *Talismani*, Torino, Marietti, 2003.

³⁰ Come risaputo, nel poeta elegiaco la vecchiaia è una preziosa stagione della vita: cfr. fr. 18, 20 West².

È fatica non uscir mai dalla giovinezza
e prostrarla così a lungo
da farle incontrare le età
della maturità e della vecchiaia
senza che lei si accorga di averle già vissute.
Che cosa ci guadagnerà poi la morte
a cominciar così presto
a prendersi cura dei volti,
dei capelli, delle mani, degli occhi,
a truccarli con attenzione
tanto tempo prima di entrare in scena? [...]
Credo che andrò in scena senza trucco
e le mie età improvvisamente addosso [...]
(*Cosmètica*, in *Poesie scelte*)³¹

La vecchiaia sembra diventare persino un momento meditativo, in cui con maturo accoglimento l'io poetico realizza di essere diventato «quello stesso futuro immaginato con paura durante il passato», e di essere giunto ad una nuova stagione della vita, stanca ma al contempo serena:

[...] E sono le nuvole a tema libero
che da ragazzo fissavo sdraiato,
sugli argini del Po,
tremando all'idea del mio futuro.
Ecco sono io quel futuro,
e sa di miracolo la folla di nomi
che ho amato stringendone i corpi. [...]
(*Le Nuvole*, in *Talismani... cit.*)

[...] Oggi sono io quel che eri tu,
mi sono messo una barba
bianca al collo,
un bambino truccato da vecchio
ti aspetta,
ma non resta molto tempo,
spegni il mio orgoglio. [...]
(*Il campanello suona*, in *La gravità dei corpi... cit.*)

³¹ Id., *Poesie Scelte*, Padova, Rebellato, 1976.

“Se tu sei quel che io ero
 io sono quel che tu sarai”
 si legge su una tomba del Seicento [...].
 (*Bambino che ti fai vecchio, ibidem*)

Questi sono dunque gli ultimi anni,
 [...]
 l'usura che vedono in me
 quando mi chiedono “come sta?”
 [...]
 La destinazione se la sono
 dimenticata ormai le mie flotte
 di anni, l'impegno preso alla partenza
 è un'antica sconfitta accettata,
 la battaglia di Azio che lascia
 a Cleopatra e Antonio
 solo poche notti d'amore,
 ma le più belle.
 (*La battaglia di Azio, in Talismani... cit.*)

[...] Io sono quel paesaggio,
 assaporo la panoramica
 di me così piccolo diventato grande,
 posso attorno guardarmi con calma,
 perdere tempo
 a ripensare tutto quel bianco
 che oggi mi abbacina:
 il mondo con la mia vita dentro
 mi aspettava ad occhi chiusi.
 E chiudendoli ancora s'assapora
 il nuovo bacio dell'amore
 di una bocca tremante³².
 (*Nevicata dal treno sulla pianura Padana, in Felicità di perdersi... cit.*)

Altrove il richiamo ai modelli lirici segue partiture completamente diverse e più inquietanti: il tempo viene presentato nel ruolo personificato di ‘ὁ πάντων πατήρ’ (l'espressione appartiene a Pindaro, *Ol.* 2.17, che

³² Per il tremore fisico provocato dall'amore cfr. *Ibyc.* fr. 287, 5 Davies: ἦ μὲν τρομέω νιν ἐπερχόμενον; *Sapph.* fr. 31, 13-14 Voigt (= Neri): τρομός δὲ / παῖσαν ἄγρει.

menziona il *Chronos* personificato anche in *Ol.* 10.52-55; *Nem.* 1.46-47; fr. 33 Maehler; cfr. il corrispettivo latino 'edax rerum' di *Ov. Met.* XV 234), apparendo come un'entità minacciosa, nemica dell'uomo e della sua 'preservazione fisica': «Il tempo dietro l'osso cuoce / e brucia e dalla bocca / nel sonno sfugge» (*La bocca*, in *Calma di vento...* cit.); «con dita ossute il Tempo m'intride / e lima a poco a poco» (*Le Nuvole*, in *Talismani...* cit.).

Il nostro Autore si rivela acuto osservatore, sul piano particolare e universale, del diveniente e dell'immortale, di ciò che perisce e di ciò che lascia un segno, ma anche di ciò che permane nonostante il mutare (secondo la definizione aristotelica del sostrato), rimanendo in sospeso tra il costante anelito all'eternità e la coscienza della finitudine e del nulla. La realtà viene analizzata attraverso questo dicotomico ed inesauribile contrasto, in cui si incontrano storia personale e storia dell'umanità, presente e passato, sublimati nella dimensione mitica del tormentato dialogo con Dio e nelle conversazioni con personaggi illustri del passato, del Vangelo e della mitologia classica (Antonio e Cleopatra, Leopardi, Adelaide, madre del poeta di Recanati, Lazzaro, Orfeo, Euridice).

Le ambientazioni scelte da Pazzi convergono, da una parte, negli spazi concreti, ovvero quelli reali della sua amata Ferrara, e quelli *seclusi* del giardino, della *domus*, della stanza o camera³³, ma anche quelli 'espansi ed *in divenire*' delineati dal percorso del viaggio (in particolare del viaggio verso il Sud); e dall'altra, negli spazi astratti della mente, ove è possibile varcare la soglia dell'*infinitum* o quanto meno provare a tendere ad esso: la memoria, il sogno, il sonno, l'immaginazione, con le loro allettanti e avvolgenti potenzialità. Mentre nel primo caso il poeta si limita ad assistere ai segni lasciati dal corso della storia, nel secondo caso prova ad entrare in contatto con l'eterno.

³³ Su questi 'due ambienti poetologici' cfr. P. Vanelli, *La camera oscura della narrazione in Roberto Pazzi*, in *I tempi del rinnovamento*, Atti del Convegno Internazionale, Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992, 1, a cura di S. Vanvolsem, F. Musarra e B. Van den Bossche, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995, pp. 325-345; in part. p. 325: «Sia nelle opere in versi che nei romanzi di Pazzi la stanza assume il ruolo centrale di ombelico della creazione. Nelle poesie (*scil.* quelle raccolte in *Calma di Vento...* cit.) le stanze della casa sono il luogo entro cui tutto pare accumularsi, quasi il poeta voglia fare un bilancio del suo materiale e delle sue esperienze, e riscoprire nel silenzio amniotico della stanza i significati profondi delle cose [...]».

Talora le due dimensioni si sovrappongono in un'unica entità: il Sud – «che s'allunga e s'allontana» (*Sud*, in *Talismani...* cit.) – diviene un luogo immaginifico, onirico, un luminoso spazio di evasione³⁴; mentre il giardino incorpora l'archetipo della perfezione, «dove matura il desiderio di un frutto mai visto» (*Sonno senza sogni*, in *La Gravità dei corpi...* cit.); e «le camere vuote della mente sanno l'odore della felicità, asettici giardini» (*La Speranza*, *ibidem*), rievocando la medesima sacralità che questo luogo, interdetto ai profani, rivestiva, ancor prima del mondo cristiano, nel mito greco³⁵: cfr. in particolare *Ibyc. fr. 285, 3-6 Davies*, ἴνα Παρθένων / κήπος ἀκήρατος, αἶ τ' οἰνανθίδες / ἀυξόμεναι σκιερούσιν ὑφ' ἔρνεσιν / οἰναρέοις θαλέθοισιν³⁶.

Si ribadisce il dualismo sottostante all'interpretazione della realtà: ombra/luce, sonno/veglia, notte eterna/vita breve di un amore, morte/rigenerazione, identità/nulla; e la lezione degli antichi si fonde con una visione filosofica di stampo moderno, da Nietzsche a Schopenhauer a Bergson, permettendo al poeta di mettere a nudo sia la sua percezione intimistica e soggettiva del tempo sia quella deterministica che lo conduce a stabilire il giorno, l'ora e il luogo esatto della sua morte: «morirò a Firenze / giovedì 16 settembre alle sette e mezza» (*Morirò a Firenze*, in *Versi Occidentali...* cit.). E questo 'determinismo' emerge anche nella poesia in cui fa capolino la Parca con «le lame in croce di chi il colpo dà e di colui che lo riceve» (*Le forbici di Solingen*, in *Calma di vento...* cit.)³⁷.

Per completare l'*excursus* sulla concezione classica del tempo nei testi di Pazzi, è giusto fare menzione anche di un altro aspetto messo in risalto dal poeta: la circolarità degli eventi, già fonte di profonda angos-

³⁴ Anche nei romanzi il valore del viaggio si staglia su un piano altamente simbolico: ne *La stanza sull'acqua* il viaggio sul Nilo diviene per il protagonista Cesarione una complessa impresa alla ricerca della propria identità e dell'affermazione del sé; così succede anche al protagonista del lungo racconto *Il Bambino* sul treno verso sud, e a Giorgio ne *La principessa e il Drago*, il quale compie nella sua stanza un percorso onirico e iniziatico.

³⁵ La più antica descrizione del giardino/orto in termini di incanto e perfezione risale a Omero (*Od. VII 122-126*).

³⁶ «Dov'è il giardino intatto / delle Vergini, e i germogli della vite / cresciuti all'ombra del fogliame / di pampini ricolmo, sono in fiore», trad. R. Carifi).

³⁷ Il titolo contiene un riferimento metaletterario all'omonimo romanzo (R. Pazzi, *Le Forbici di Solingen*, Ferrara, Corbo Editore, 2008).

scia per l'eroe omerico (come si evince dalla rinomata similitudine tra le foglie e le stirpi degli uomini φύλλων γενεή: cfr. *Il.* VI 145-149; poi ripresa da Mimn. fr. 2 West² per indicare non l'eternità del ciclo naturale di nascita e morte, ma la fragilità della vita umana)³⁸.

La ciclicità temporale viene icasticamente espressa da Pazzi nella descrizione della clessidra, alla quale l'autore affida la scansione della vita, accompagnata da un profondo senso di sconforto. Si tratta di un disagio amaramente patito assieme alla sensazione di essere il protagonista di una ripetitività senza scampo:

[...] Eterna la mente polvere
passata e futura
nulla è la somma.
All'occhio che l'abbraccia intero,
il paesaggio appare
in vista della fine,
eppure sa che una mano volgerà
la clessidra e tutto si ripeterà.
Nessuno ha pietà di noi?
(*La clessidra*, in *La gravità dei corpi...* cit.)

[...] L'inutile ripetizione cerca
l'orecchio più duro
per convincerlo che il tempo
passa davvero
o è l'orecchio
che distorce il tempo e ripete
l'ora nella camera vuota della mente?
(*Gli orologi di Ferrara*, *ibidem*)

[...] E poi sentire a poco a poco
fra telefonate, messaggi, giornali,
che sono in trappola,
nel giro delle stesse cose,
non c'è possibile partenza,
ritorna tutto a chiamarmi a durare

³⁸ Il poeta di Colofone, invece, nel fr.12 West², cuce sul tema della perpetua ripetitività la narrazione del mito di Helios, costretto a navigare ogni giorno da oriente a occidente nel suo carro dorato.

e non ho più davanti la felicità
 a cui inviare lettere d'amore.
 (*La lettera non spedita*, in *Le rotte della mente...* cit.).

La rappresentazione del tempo in questi versi collima con il senso colto da Vanelli nei romanzi dell'autore:

All'interno delle camere, o delle mura, i protagonisti delle opere di P. vivono un tempo circolare – quello del cerchio dell'orologio iscritto in un quadrante – in cui le ore ripetono ciclicamente lo stesso giro [...]. È un tempo che si accartocchia continuamente su sé stesso: orologio e stanza si identificano nella ripetizione ossessiva di uno schema fisso, al quale non sussistono alternative. Però se grazie ad uno scatto liberatorio o alla rigenerazione della vista si spezza la ciclica circolarità del Tempo-Stanza, allora si entra in un tempo rettilineo – il tempo dello strappo, della visione, della fuga – negli spazi dove le ore non si contano più con l'orologio, ma seguono le intermittenze del cuore e la durata degli slanci interiori. Questo tempo può procedere verso il futuro, o proiettarsi verso il passato, così come può lanciarsi verso l'acronia dell'Assoluto³⁹.

E proprio in relazione alla visione ciclica, non sfugge il congiunto ricorso di Pazzi a istanze filosofiche di epoca cristiana. Lo dimostrano con chiarezza i versi che riecheggiano un passo delle *Confessiones* di S. Agostino (V 10.15: «Quae oriuntur et occidunt, et oriendo quasi esse incipiunt, et crescunt, ut perficiantur, et perfecta senescunt et omnia interunt») ⁴⁰, il quale con la sua percezione interiore del tempo si profila come uno dei modelli prediletti dal Nostro:

[...] All'alba potrei dissolvermi,
 restano poche ore di sonno,
 ma ora mi sveglierò
 e morendo con me risorgeranno tutte,
 ombre amate ancora nella notte,
 in una sola carne.

³⁹ Vanelli, *La camera oscura...* cit., p. 334.

⁴⁰ «Tutte le cose sorgono e tramontano, e sorgendo cominciano quasi ad esistere e crescono per giungere a compimento, invecchiano e muoiono. Non tutte invecchiano, ma tutte muoiono.», trad. G. Sgargi. Lo stilema *quae oriuntur et occidunt* è ripreso da Sallustio, *Bellum Jugurthinum* 2,3.

(*Alle mie ombre*, in *La gravità dei corpi...* cit.)

[...] incerto lume che al sole
s'offende e si spegne
e poi si riaccende.
Questo va e vieni dagli inferi,
della luce rinnova la fame,
nutre la carne e la rialza,
la separa dall'ombra
che s'era giaciuta con lei
quasi una forma sola.

(*Alla luce di Roma*, in *La gravità dei corpi...* cit.)

L'ineluttabile caducità e i limiti giornalieri dell'uomo, intrappolato in questa circolare ripetitività, sollecitano l'autore a voler lasciare un segno imperituro nel costante fluire della vita («ma brucia la volontà di consistenza, la fame di porti e di ospitalità», *In volo verso la Sicilia*, in *La gravità dei corpi...* cit.), attraverso la laboriosa ricerca di un *élan vital* che può essere garantito solo dal ruolo eternatore della poesia («E so che in fondo ho solo un modo / per non sparire, scriverlo», *L'applauso*, in *Le rotte della mente...* cit.):

Vivo come re Mida
nel mio museo di sole parole.
Con molta pazienza ho lavorato anni
per salvare le cose dal mondo
staccandole dal sangue, dal vento,
dall'acqua, dalla luce,
da tutto quello che troppo rapidamente fugge. [...]
(*Mida*, in *Calma di vento...* cit.)

Ancora una volta si avverte l'eco dell'idealizzazione classica che affidava al canto poetico la salvezza dall'oblio, ricompensa delle fatiche, secondo un *pattern* avviato da Omero, ma che riceve una codificazione precisa nella forma letteraria dell'epinicio, ovvero nella poesia che celebrando le gesta umane le consegna ufficialmente a memoria sempiterna (a titolo rappresentativo cfr. le dichiarazioni di Pind. *Nem.* 7.12-21; Bacchyl. *Ep.* 13.58-61; Sim. fr. 11 West² 23-28).

Conclusioni

La ricostruzione dell'intricato reticolo di immagini, metafore, figure mitologiche, citazioni di svariata provenienza, emerso dall'analisi dei testi di R. Pazzi, richiede un impegno esegetico inaspettato rispetto alla semplicità di linguaggio apprezzabile da iniziali o poco attente impressioni di lettura. Pertanto, il proposito manifestato in questa sede di delineare un quadro sul 'riuso' della concezione classica del tempo nella produzione del poeta può dirsi tutt'altro che compiuto. La selezione delle fonti impiegate dall'autore sembra riflettere il manifesto di una poetica ben definita, basata sulla rivisitazione di tematiche topiche, codici espressivi, schemi etici della lirica e dell'elegia greca di età arcaica: il trascorrere del tempo che determina il deperimento fisico nonché il declino di gioia, bellezza, piaceri, amore; la personificazione del tempo come entità divoratrice, la celebrazione della funzione eternatrice della poesia, l'idea di predestinazione nell'avvilente dominio della ripetitività quotidiana, il richiamo al vacuo desiderio di una seconda giovinezza frustato dall'impossibilità di tale conseguimento. Il riadattamento di questi motivi – da valutare in seno a quella che può essere definita una 'rielaborazione a tutto tondo' della categoria ideologica del tempo – si intreccia alla ricca acquisizione di istanze letterarie e filosofiche di epoca moderna, con degli esiti di straordinaria intensità, che si prestano ad una prospettiva di analisi finora inesplorata, volta a far luce sul fenomeno, variamente testimoniato nelle liriche di Pazzi, di 'persistenza e trasformazione dell'antico nella poesia contemporanea'.

Abstract

This paper analyzes the conception of the time in the poetic works edited by Roberto Pazzi from 1970 until 2020, the year of publication of his sylloge *Un giorno senza sera*. Antologia personale di poesia 1966-2019. At the center of his poetic reflections lie the fugacity and inescapable flowing of time, which carry life's pleasures (joy, love, beauty, youth) away, and the subsequent disapproval of ageing, following a literary pattern offered by the fragmented verses of archaic greek lyrical and elegiac poetry (*in primis* Mimnermus, Sapphos, Anacreon).

The greek representation of time, whilst influenced by modern philosophical speculations, is also enriched by others topics stemming from the same ancient models, including: the tragic idea of predestination, the cyclic recurrence of events and actions, the embodiment of time as ὁ πάντων πατήρ or *edax rerum* (presented like this in Pindarus), the celebration of poetry as an eternal form of rescue from the oblivion and remedy to life's struggles, following the same concepts codified in the epinicians of Pindarus, Bacchylides, Simonides; the desire to live a second youth, which resembles the verses of Theognides (1007-1012) and Bacchylides (*Ep.* 3.88-90).

Silvia Cutuli
silvia.cutuli@unime.it

Loredana Di Virgilio

E. *Hec.* 59-97: note di semantica metrica

Com'è noto, molteplici criticità – performative, testuali, metriche – investono i vv. 59-97 dell'*Ecuba* di Euripide, affidati alla regina troiana ridotta in schiavitù. L'ingresso di Ecuba, *mater dolorosa* cui resta solo la flebile speranza di un unico figlio vivo e libero in Tracia, sfrutta, almeno per i vv. 68-97, una delle modalità espressive predilette da Euripide, la monodia, mentre non è certo che una resa lirica fosse prevista anche per i vv. 59-67. Al centro di un lungo dibattito è, poi, la questione dell'autenticità dei vv. 73-78 e 92-97¹, cui si aggiungono i problemi testuali del v. 77/8 e una riflessione sull'originaria collocazione dei vv. 90-91. Quanto alla metrica, la presenza di presunti esametri dattilici ai vv. 73-76 e 90-91 ha costituito per alcuni un elemento a supporto della tesi dell'interpolazione, per altri la ragione per sconfessarla. Non è questa la sede per ridiscutere nel dettaglio l'ampia e autorevole bibliografia dedicata a

¹ L'ipotesi d'interpolazione risale a U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Lese Früchte*, «Hermes» XLIV, 1909, pp. 445-476, in part. pp. 446-451; oltre alle riflessioni contenute nelle varie edizioni della tragedia, successivi studi specifici a sostegno o confutazione della tesi sono stati, ad es., W. Biehl, *Die Interpolationen in Euripides' Hekabe V. 59-215*, «Philologus» CI, 1957, pp. 55-69; J.M. Bremer, *Euripides Hecuba 59-215: a reconsideration*, «Mnemosyne» XXIV, 1971, pp. 232-250; H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin-New York, de Gruyter, 1984 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 20), pp. 49-54; C. Brillante, *Sul prologo dell'Ecuba di Euripide*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica» CXVI, 1988, pp. 429-447; ecc.

tali problematiche², cui pure si farà riferimento, ma nel breve respiro di queste pagine s'intende soffermarsi sul profilo metrico di *Hec.* 59-97, mediante un riesame della tradizione manoscritta basato, a uno stadio preliminare, su una selezione di nove codici tra i più rilevanti³. La paradosi restituisce, infatti, una struttura in più luoghi diversa da quella ricostruita dagli studiosi moderni, ma in sé coerente e rivelatrice di particolari effetti espressivi legati al contenuto, realizzati metricamente mediante quella che gli antichi chiamavano ἐπιπλοκή. Analizzare la forma del canto e interpretarla secondo la teoria antica può forse contribuire anche al dibattito sui temi sopra ricordati.

La tragedia si apre con lo spettro di Polidoro che fornisce al pubblico informazioni su eventi passati, presenti e futuri, prefigurando lo svolgimento della trama (vv. 1-58). Egli racconta di come, mandato da Ecuba e Priamo in Tracia, presso Polimestore, per salvarsi nel caso in cui Troia fosse stata espugnata, sia stato ucciso a tradimento dal suo ospite; spiega che da tre giorni, cioè da quando la flotta achea è ferma nel Chersoneso di ritorno da Troia, si presenta in sogno alla madre Ecuba; preannuncia, infine, il sacrificio della sorella Polissena sulla tomba di Achille e che Ecuba vedrà i cadaveri di entrambi i figli. Polidoro si congeda alla vista dell'anziana madre che esce dalla tenda: la scena è lasciata a una protagonista abbattuta dal destino, devastata da dolori disumani che diverranno sempre più insostenibili. Nell'articolazione del dramma non è forse un caso che gli unici momenti lirici di Ecuba siano collocati da Euripide nel prologo, con la monodia, e dopo la parodo (significativamente recitata, così da far spiccare la figura della sovrana), con l'amebeo che Ecuba intreccia insieme a Polissena (vv. 154-215): il dolore che la donna prova alle notizie che apprende, insieme alla crescente rabbia, non può più trovare espressione nel canto,

² Per le sue finalità, il presente studio farà riferimento solo ai principali e/o più recenti contributi, ma il lettore, anche tramite essi, non avrà difficoltà a reperire una più completa bibliografia cui attingere per approfondimenti specifici.

³ **M** = Marcianus Graecus 471, f. 21r; **O** = Laurentianus 31.10, ff. 1v-2r; **A** = Parisinus Graecus 2712, ff. 4-5; **F** = Marcianus Graecus 468, f. 147v; **G** = Ambrosianus L 39 sup., ff. 2r-3r; **L** = Laurentianus 32.2, ff. 201r-201v; **P** = Laurentianus Conventi Soppressi 172, ff. 40v-41r; **R** = Vaticanus Graecus 1135, ff. 13r-14r; **V** = Vaticanus Graecus 909, ff. 3v-4v; a questi si aggiunge, per una lezione corretta, **H1** = Harleianus 6300.

ma piuttosto nel grido, nel frammentato e sfinito dialogo con gli altri o con sé stessa, nel discorso persuasivo o vendicativo.

Di séguito si presentano i vv. 59-97 secondo la colometria antica, procedendo per sezioni così da agevolarne l'analisi⁴.

vv. 59-67

| | | |
|---|----------------------------|------------------|
| ἄγετ', ὦ παῖδες, τὴν γραῦν πρὸ δόμων, | υ-----υ- | 2an |
| ἄγετ' ὀρθοῦσαι τὴν ὁμόδουλον, 60 | υ-----υ- | 2an |
| Τρωάδες, ὑμῖν πρόσθε δ' ἄνασσαν· | -υ-----υ- | 2an |
| λάβετε φέρετε πέμπτε' αἰείρετέ μου 62/3 | υ-----υ-υ-υ- | 2an |
| γεραῖας χειρὸς προσλαζύμεναι· | υ-----υ- | 2an |
| κάγῳ σκολιῷ σκίπωνι χειρὸς 65 | --υ-----υ- | 2an |
| διερείδομένα σπεύσω βραδύπουν | υ-υ-υ-----υ- | 2an |
| ἦλυσιν ἄρθρων προτιθείσα. | -υ-υ-υ----- ^H | 2an _λ |

[MOAFGLPRV]

60 τὰν F **61** πρόσθεν FGLR δ' om. A **62/3** αἰείρατέ με O post μου add. δέμας FG²LV² **64** γηραῖας LR χειρὸς P **65** σκίμπωνι L^{ac}(ut vid.)P^{pc} σκίμπωνι P^{ac} χειρὸς A **66** διερείδομένη A^{sl}L^{ac}PV^{pc}

60-61 ἄγετ' -Τρωάδες! ὑμῖν-ἄνασσαν! G **62/3** λάβετε φέρετε! πέμπτε' αἰείρετέ μου! M **66** spatium inter διερείδομένα et σπεύσω ponit M **66-68** διερείδομένα-ἄρθρων! προτιθείσα-νύξι G

Guidate, o fanciulle, la vecchia davanti alle tende. / Guidate, sorreggendola, la compagna di schiavitù, / Troiane, prima per voi regina. / Prendetemi portatemi accompagnatemi sostenetemi, / stringendo la mia vecchia mano. / E io, appoggiandomi con la mano a un curvo bastone, / mi affretterò a spingere avanti il lento / incedere dei piedi.

L'ingresso di Ecuba è affidato a un sistema anapestico, secondo un modulo frequente in tragedia (cfr. E. *Hipp.* 198 ss.), dove di norma pre-

⁴ La numerazione dei versi si rifà a quella della più recente edizione della tragedia, L. Battezzato (ed.), *Euripides. Hecuba*, Cambridge, University Press, 2018 (Cambridge Greek and Latin Classics). Gli apparati critici e colometrici, le analisi metriche e le traduzioni di servizio sono a cura di chi scrive.

vede una resa non lirica. La critica oggi è orientata a ritenere recitati/recitativi questi versi⁵, che si distinguono dalla monodia sia per forma che per contenuto e si lasciano identificare come ‘anapesti di marcia’. Si susseguono κατὰ στίχον otto dimetri, di cui l’ultimo catalettico⁶, che scandiscono variamente il passo affaticato della donna. Ecuba avanza con difficoltà, sbilenca, appoggiandosi alle serve e al bastone, procedendo ora più lentamente, ora cercando di recuperare lena: così, su 31 piedi interi, in base alle realizzazioni concesse dal metro 14 sono anapesti, 12 spondei, 4 dattili, 1 proceleusmatico. Quest’ultimo, pur raro, non è inattestato nei sistemi non melici⁷. Il 2an, assolve alla classica funzione clausolare, qui particolarmente forte e marcata da iato: si chiude la descrizione del cammino di Ecuba prima del canto, dove mutano il tema e la struttura metrica. Ogni verso termina con fine di parola e la dieresi mediana è sempre osservata, con l’eccezione del v. 62/3, lo stesso in cui è presente il proceleusmatico. Tuttavia sono documentati casi in cui, in assenza di dieresi mediana, l’incisione si registra dopo la prima breve del terzo piede, come qui, o addirittura in altre sedi⁸. Nello stesso verso si rileva la cosiddetta *split resolution* in λάβετε φέ-, cadendo la fine di parola tra le due brevi che sono soluzione dell’elemento lungo, ma cfr. ad es. *Tr.* 136 Πρίαμον : ἐμέ τε ... (2an); 159 ὦ τέκν’ : Ἀχαιῶν ... (2an). Considerate le varie ‘peculiarità’, molti studiosi accettano, con Hartung, di espungere il v. 62/3, ritenuto un’interpolazione per imitazione di *Supp.*

⁵ Tra i più recenti, Battezzato, *Euripides. Hecuba...* cit., p. 80 e K. Matthiessen (ed.), *Euripides. Hekabe*, Berlin, de Gruyter, 2010 (Texte und Kommentare, 34), p. 265. Per uno *status quaestionis*, cfr. M. De Poli, *Le monodie di Euripide. Note di critica testuale e analisi metrica*, Padova, S.A.R.G.O.N., 2011, p. 76.

⁶ Qui e nella successiva monodia G mostra un assetto più perturbato rispetto al resto dei mss. In M non è metricamente valida la suddivisione del v. 62/3, il cui testo distribuito per coppie d’imperativi cela a monte un criterio diverso; quanto alla divisione del v. 66 in due monometri, tramite uno spazio bianco (διεξειδομένα σπεύσω βραδύτουν), essa non è opportuna in un sistema recitativo e, peraltro, non è condivisa dal resto della tradizione, per quanto plausibile in un contesto lirico.

⁷ Cfr. la formula parabatica προσέχετε τὸν νοῦν in *Ar. Eq.* 503; *V.* 1015; *Av.* 688 (προσέχετε di Bentley consente di aggirare la presunta difficoltà del proceleusmatico); cfr. anche *Nu.* 916; *A. Pers.* 930.

⁸ B. Gentili - L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori Università, 2003, p. 111.

275-276 (cfr. anche *Hipp.* 198 e 1361; *Tr.* 774)⁹. Non si può escludere *a priori* il riuso, da parte di Euripide, di uno stilema (soprattutto in un caso come questo, dove l'accumulazione verbale rimanda a un gusto tipico del poeta), ma, se anche il v. 62/3 fosse effettivamente spurio, è evidente che l'interpolatore non lo considerasse problematico dal punto di vista metrico. La singolarità metrica e semantica, inoltre, più che presunta (e unica) spia di liricità di un sistema che ha invece tutto l'aspetto di un modulo d'ingresso recitato, parrebbe sottolineare la concitazione di Ecuba mentre chiede urgente sostegno alle fanciulle, amplificando la difficoltà del suo camminare da sola con il rischio di cadere¹⁰.

vv. 68-72

| | | |
|-------------------------------------|---------|------------------|
| ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία νύξ, | --- --- | 4da _λ |
| τί ποτ' αἶρομαι ἔννουχος οὔτω | --- --- | 2an _λ |
| δείμασι φάσμασιν; ὦ πότνια Χθών, 70 | --- --- | 4da _λ |
| μελανοπτερύγων μάτερ ὄνειρων, | --- --- | 2an |
| ἀποπέμπομαι ἔννουχον ὄψιν | --- --- | 2an _λ |

[MOAFGLPRV]

69 αἶρομ' GV 70 δείματι F (-σι F²) χθών] νύξ M⁷⁰ 71 μήτερ MAV

67-73 προτιθείσα-νύξι τί-φάσμασιν| ὦ-ὄνειρων| ἀποπέμπομαι-παιδὸς| G

O luce di Zeus, o scura notte, / perché sono rapita di notte così / da timori, da spettri? O veneranda Terra, / madre di sogni dalle nere ali, / allontanano la notturna visione.

Al v. 68 Ecuba inizia a intonare qualcosa di diverso: si rivolge ad elementi naturali – la luce del giorno, la notte, poi la terra – lamentando di essere sconvolta da fantasmi e sogni inquietanti. Il pubblico sa che si

⁹ Oggi conserva il verso Matthiessen, *Euripides. Hekabe...* cit., apportando come *loci similes*, pur dal metro differente, E. *Supp.* 275 e *Tr.* 774; lo espunge invece Battezzato, *Euripides. Hecuba...* cit.

¹⁰ Cfr. W. Biehl, *Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe. Ein Beitrag zum Verständnis der Komposition*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1997, pp. 89-90; Matthiessen, *Euripides. Hekabe...* cit., p. 266; De Poli, *Le monodie...* cit., pp. 78-79 (che si spinge a ipotizzare un'intonazione tendente al lirico rispetto agli anapesti recitati circostanti).

tratta di Polidoro che cerca di avvertirla della sua avvenuta morte, ma il linguaggio onirico non è, ovviamente, altresì perspicuo per la sovrana. Questi cinque *cola* mostrano con evidenza, dal punto di vista metrico, un'alternanza dattilico-anapestica (ancora una volta è G a presentare una colometria erronea, in cui i confini dei *cola* sono stati confusi), ma, come altri punti del canto, sono stati generalmente interpretati dagli studiosi in senso oloanapestico, uniformando il canto monodico a quanto precede ed evitando oscillazioni di andamento. Eppure vale la pena provare a investigare il senso di questi passaggi da dattili ad anapesti (e viceversa), un fenomeno che non solo è noto alla trattatistica metrica antica con il nome di ἐπιπλοκή (questa, in particolare, di secondo tipo o τετραόσημος δυαδική)¹¹, ma anche ben attestato nella tradizione manoscritta dei canti tragici e comici¹², e verificarne la coerenza con il resto della monodia valutandone anche la portata semantica.

Il 4da_^ ricorre in punti pregnanti del discorso lirico. Al v. 68 segna l'inizio della monodia, dopo uno stacco forte dai precedenti anapesti di marcia che, chiusi con 2an_^ e iato, lasciano il posto a un canto che Ecuba esegue forse da ferma (non vi è più, infatti, alcun riferimento al suo passo). Il tema è quello delle visioni che attanagliano in sogno Ecuba, che inizia la monodia con una solenne duplice invocazione. I dattili, dunque, potrebbero sottolineare quel cambio performativo e tematico che già il testo lascia intendere. Va notato che i *cola* dattilici coincidono con i versi contenenti le invocazioni (vv. 68 e 70): dopo l'accurato appello al giorno e alla notte (v. 68), cantato con un andamento ritmico discendente,

¹¹ *Schol.* B, Heph., II, pp. 257, 11-13; 259, 1-24; 260, 1-23 Consbruch.

¹² Sull'uso delle epiploce in alcuni canti aristofanei, euripidei ed eschilei, cfr. M.G. Fileni, *Un caso di epiploce. Aristofane, Vespe 1265-1274*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. CXX (3), 2018, pp. 125-137; L. Bravi, *Dioniso e le rane (Ar. Ra. 209-267). Note di drammaturgia e versificazione*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (filol)» XLI, 2019, pp. 31-44; L. Di Virgilio, *La colometria antica di Ar., Av., 1372-1377 e il ruolo dell'epiploce*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» LXI (2), 2019, pp. 349-362; Ead., *Antiche e moderne colometrie di Ar., Ra., 1264-1277 e 1284-1295*, «RCCM» LXIII (2), 2021, pp. 355-371; G. Galvani, *Ὅχι ἕνα ἠυθμόν κακῶν. L'utilizzo dell'epiploce nei primi due corali delle Supplici di Euripide*, «QUCC» n.s. CXXVI (3), 2020, pp. 131-154; L. Lomiento, *Aesch. Eum. vv. 490-565: studio sull'epiploke e sulle variazioni metrico-ritmiche*, in E.E. Prodi - S. Vecchiato (a cura di), ΦΑΙΔΙΜΟΣ ΕΚΤΩΡ. *Studi in onore di Willy Cingano per il suo 70° compleanno*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2021 (Antichistica, 31. Filologia e letteratura, 4), pp. 291-307.

il passaggio agli anapesti (v. 69), di andamento ascendente, sottolinea l'agitazione della donna nel chiedere la ragione del tormento; la 'coda' della domanda cade all'inizio di un *colon* dattilico (v. 70), che presto presenta l'invocazione alla Terra, creando un *pendant* metrico e tematico con il v. 68; ancora il turbamento della donna è espresso con il ritorno agli anapesti (vv. 71-72), che chiudono il discorso con l'espressione della volontà di scacciare la visione. L'alternanza dattilico-anapestica sembra essere, dunque, musicalmente funzionale ad esprimere la concitazione di Ecuba, che prova a rivolgersi con compostezza e solennità ad elementi divini ma non può celare la sua irrequietudine.

L'interpretazione dattilica dei vv. 68 e 70 può essere supportata dallo *Schol. vet.* 114a Holwerda, ad Ar. *Pax* 114-117, che mette in guardia dal definire anapestica una *periodos* di 4 *cola* i cui piedi sono tutti dattilici (proprio come nei versi dell'*Ecuba* di nostro interesse): [...] ἀναπαιστικὸν δὲ αὐτὸ οὐ φαμεν, ἐπεὶ ἀπὸ τίνος τύχης οὐδὲ ἀνάπαιστον ἔσχεν, ἀλλὰ πάντας δακτύλους πλὴν τριῶν συλλαβῶν.

vv. 73-76

| | | |
|--------------------------------|-----|------------------|
| ἦν περὶ παιδὸς ἐμοῦ | --- | 3da _~ |
| τοῦ σωζομένου κατὰ Θρήκην | --- | 2an _^ |
| ἀμφὶ Πολυξείνης | 75 | 3da _~ |
| τε φίλης θυγατρὸς δι' ὀνειρώων | --- | 2an _^ |

[MOAFGLPRV]

74 θράκην G 75 Πολυξείνης OAFGLPRV 76 ὀνειρώων εἶδον G²P

72-74 ἀποπέμπομαι-παιδὸς| ἐμοῦ-Θρήκην| G 73-76 bina cola coniung. F 74-75 coniung. L 75-76 coniung. GR ἀμφι-τε| φίλης-ὀνειρώων| V 75-77 ἀμφι-φίλης| θυγατρὸς δι' ὀνειρώων εἶδον| P

che riguardo a mio figlio, / quello al sicuro in Tracia, / e a proposito di Polissena, / amata figlia, attraverso i sogni

Le oscillazioni colometriche documentate vanno soppesate. È già chiaro, dall'analisi dei versi precedenti, che G presenti una colometria perturbata; inaffidabile si rivela anche per questa porzione di canto, la cui suddivisione è esito di accorpamenti di parti di testo e di scivolamenti

di parole ai confini dei *cola*, rendendo arduo il compito di fornire un'interpretazione che sia coerente con il contesto; risulta un caso, poi, che i vv. 75-76 siano congiunti a formare un esametro dattilico. R presenta un accorpamento isolato, mentre il solo F congiunge sistematicamente i vv. 73-74 e 75-76 in due coppie di esametri, ma va osservato che, almeno restando nell'ambito della monodia, lo scriba di F tende ad accorpare tra loro i *cola* più brevi, per intero o solo in parte, per rispettare l'ampiezza delle colonne di scrittura: è il caso dei vv. 83-86 ridotti da tre a due *cola*, 90a-91b da quattro a tre, 94-95 da due a uno, ottenendo sequenze non sempre ben interpretabili. Gli esametri ottenuti dall'unione dei vv. 73-74 e 75-76 possono ascrivere al medesimo fenomeno. In L la congiunzione dei vv. 74-75 sembra dovuta a una mera intenzione del copista di risparmiare spazio almeno da questo punto in poi della monodia, e comunque non produce esametri; l'anticipazione di τε alla fine del v. 74 conserva la parola metrica obliterando la sinafia. La colometria di P, esatta per i vv. 73-74, perde di senso nei successivi due versi. Dunque, i *cola* dell'antica edizione sono $3da_{\wedge} / 2an_{\wedge} / 3da_{\wedge} / 2an_{\wedge}$: ancora un'alternanza dattilico-anapestica, qui particolarmente incalzante, nel segno dell'epiploce. Quanto al rapporto metro-testo, si nota che i dattili 'annunciano' prima il figlio di Ecuba, poi la figlia, mentre gli anapesti ne danno una breve informazione: Polidoro è il figlio salvo in Tracia, Polissena la figlia amata.

Le edizioni moderne mostrano questi quattro *cola* ridotti a due esametri dattilici. Fatto curioso è che l'interpretazione metrica moderna sia stata considerata una prova della non-autenticità di questi versi, proprio per l'estraneità degli esametri dattilici all'interno di un canto considerato tutto anapestico¹³. In realtà, il carattere probabilmente spurio di questa sezione si evince semmai da altri aspetti: come rilevato da Bremer, i vv. 73-76 possono dirsi interpolati perché superflui dal punto di vista delle

¹³ Già Wilamowitz, *Lesefrüchte...* cit. Cfr. Bremer, *Euripides...* cit., p. 240: «metrically very surprising [...]: the hexameters are unparallelled; only deletion of 73-78 restores the normal rhythm of anapestic flow and paroemiacal stops»; C. Collard (ed.), *Euripides. Hecuba*, Warminster, Aris&Phillips, 1991, p. 134: «these two dactylic verses are intolerably intrusive here». R. Kannicht (ed.), *Euripides. Helena*, II, Heidelberg, Winter, 1969, p. 113, assimilava questi presunti esametri a quelli 'oracolari' dei *Cavalieri* di Aristofane (vv. 197-201; 1015-1020; 1030-1034; 1037-1040; 1067-1069) ritenuti recitati, la cui resa è però ora ridiscussa da L. Bravi, *Esametri ed oracoli nei Cavalieri di Aristofane*, c.d.s.

informazioni che forniscono (il pubblico conosce già il sogno di Ecuba dal prologo e sa che Polidoro è ritenuto salvo in Tracia dal prologo e dai vv. 81-82) e perché l'anticipazione del nome di Polissena condiziona l'interpretazione dei vv. 90-91 e diminuisce l'effetto drammatico della notizia che il Coro recherà a breve a Ecuba. La debolezza stilistica, addotta da Bremer tra i motivi per ritenere spurio il passo, è invece un fattore più soggettivo, mentre la questione metrica, come si è visto, è viziata nelle sue premesse. Chi invece ha ritenuto autentici i vv. 73-76 ha fatto degli stessi esametri un punto di forza, considerandoli idonei al contenuto onirico che veicolano¹⁴. Eppure la colometria antica qui non offre esametri, ma un preciso tipo di alternanza di *cola* dattilici e anapestici spesso obliterato dai moderni che, nella generale tendenza ad omologare le sequenze in versi lunghi, non hanno tenuto conto dell'epicloce e della sua efficacia espressiva¹⁵. Piuttosto, se d'interpolazione qui si tratta, è rilevante che essa, originatasi forse per una *reperformance*, abbia tenuto conto del contesto metrico-ritmico originale, innestandosi su uno scheletro dattilico-anapestico con una struttura parimenti dattilico-anapestica, dunque pertinente dal punto di vista musicale¹⁶.

¹⁴ Cfr. F. Castaldi, *Ad Euripide, Ecuba*, vv. 74-5 e 90-1, «Rivista indo-greca-italica di filologia, lingua, antichità» XII (3-4), 1928, pp. 94-95, in part. 95; Brillante, *Sul prologo...* cit., p. 444; R. Pretagostini, *L'esametro nel dramma attico del V secolo: problemi di 'resa' e di 'riconoscimento'*, in R. Pretagostini - M. Fantuzzi (a cura di), *Struttura e storia dell'esametro greco*, Roma, GEL, 1995 (Studi di metrica classica, 10), I, in part. pp. 175-176; De Poli, *Le monodie...* cit., p. 81.

¹⁵ Ai contributi citati alla n. 12 aggiungo qui A. Maganuco, *Esametri dattilici in Sofocle. I casi di Soph. Phil. 839-42; Soph. Tr. 1010-4, 1018-22, 1031-40*, «Lexis» XXXVI, 2018, pp. 92-110 per due casi di esametri dattilici in Sofocle.

¹⁶ La tecnica è nota anche alla librettistica del melodramma settecentesco, rimaneggiata nel tempo a seconda delle esigenze e dei gusti musicali. Un esempio tra tutti è il caso delle modifiche di Mazzolà al libretto de' *La clemenza di Tito* di Metastasio (1734) per la messa in musica di Mozart (1791): Mazzolà intervenne sul testo originale in vari modi, riducendo da tre a due atti, facendo tagli, aggiunte o sostituzioni di scene e arie, operando riscritture o eliminazioni di versi esistenti e, appunto, aggiungendone di nuovi, che da un lato si amalgamassero a quelli di Metastasio e dall'altro fornissero a Mozart la materia per una nuova musica dopo le decine di precedenti versioni musicate del medesimo libretto, secondo l'uso dell'epoca. «I meriti di Mazzolà, a mio parere, sono due: il primo è quello di aver operato ampi tagli (ma si rilevano anche, qua e là, piccole aggiunte "di sutura") senza compromettere la comprensione, da parte dello spettatore, dello svolgimento degli eventi [...]; il secondo è quello di aver scritto nuovi versi nello stesso stile del testo originale, tanto che non si avvertono scarti sul piano linguistico e stilistico. Questi versi, di per sé, non sono di qualità eccelsa (e

v. 77/8

†εἶδον γὰρ φοβερὰν ὄψιν ἔμαθον ἐδάην†

γὰρ om. A φοβερὴν V ὄψιν ἔμαθον ἐδάην] ὄψιν ἔμαθον F ἐδάην add. F²

La prosodia non è facilmente interpretabile, ma anche il testo – il verso doveva evidentemente contenere il verbo della frase relativa dei vv. 73-76 e un riferimento alla visione – non è soddisfacente e pare celare errori e intrusioni di glosse. εἶδον γὰρ sembra riprodurre l’inizio del v. 90a (cfr. *infra*); γὰρ, oltretutto, sarebbe qui collocato eccessivamente tardi; ὄψιν potrebbe essere una glossa esplicativa dell’aggettivo φοβερὰν; come sinonimo, ἔμαθον spiegherebbe ἐδάην¹⁷. È chiaro che in questo verso (o forse in più versi andati perduti?) l’interpolatore abbia voluto intendere che Ecuba aveva decifrato il sogno¹⁸, ma ciò è in contraddizione con la richiesta di voler incontrare Eleno e Cassandra, perché possano interpretare la visione, nonché con la comprensione finale del sogno quando Ecuba vedrà, inaspettatamente, il cadavere del figlio (vv. 702 ss.).

La recente proposta di De Poli di conservare il testo tràdito desta perplessità dal punto di vista metrico¹⁹. Lo studioso, che non sostiene l’ipotesi dell’interpolazione, intende εἶδον γὰρ φοβερὰν ὄψιν un’incidentale che richiama ὄψιν del v. 72 e accetta l’accumulazione – un tratto certamente euripideo – di ἔμαθον ἐδάην, predicati della relativa introdotta da ἦν al v. 73. La sequenza è letta come due *hemiepe* maschili, ma l’accostamento di due *hemiepe* su un unico *colon* è estraneo alla colometria antica del brano e non sembrano potersi rintracciare ragioni, anche di contenuto, per la sua singolarità. Secondo De Poli i due *hemiepe* richiamerebbero il secondo elemento del distico elegiaco, così che la successione di esametri

restano comunque, nel complesso, alquanto al di sotto di quelli di Metastasio), ma hanno il merito di aver fornito a Mozart la base per molte invenzioni musicali» (P. D’Achille, *Aspetti linguistici e drammaturgici di una famosa riscrittura librettistica del Settecento: La clemenza di Tito da Metastasio a Mazzolà*, in I. Bonomi - E. Buroni - E. Sala (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019 (Consonanze, 20), pp. 47-59, in part. p. 49; rimando a questo contributo per esempi d’intervento e ulteriore bibliografia specialistica).

¹⁷ Battezzato, *Euripides. Hecuba...* cit., p. 83, con fonti a supporto.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ De Poli, *Le monodie...* cit., pp. 80-82.

(vv. 73-76) e ‘pentametro’ avrebbe rievocato il modello dell’elegia per l’espressione di angoscia di Ecuba (in un solo breve momento?): tuttavia, l’esame della tradizione manoscritta svela l’inconsistenza degli esametri e indebolisce questa tesi²⁰.

vv. 79-82

| | | | |
|------------------------------------|----|----------|------------------|
| ὦ χθόνιοι θεοί, σώσατε παῖδ’ ἐμόν, | | -----~ | 4da |
| ὃς μόνος οἴκων ἄγκυρ’ ἔτ’ ἐμῶν | 80 | -----~ | 2an |
| τὴν χιονώδη Θορήκην κατέχει | | -----~ | 2an |
| ξείνου πατρῖου φυλακαῖσιν. | | ---~---~ | 2an _λ |

[MOAFGLPRVH1]

80 ἄγκυρά τ’ MOAFGLPRVH1^{ac} **81** θράκην R **82** πατρῶου OAF²GLPRV

81-82 τὴν-ξείνου| πατρῖου φυλακαῖσιν| G **82-83/4** ξείνου-νέον| V

O dèi sotterranei, salvate mio figlio, / che solo, quale àncora ancóra della mia casa, / abita la nevosa Tracia / con la protezione di un ospite paterno.

Ecuba invoca la protezione degli dèi sotterranei per Polidoro: è qui che, «in sehr viel poetischer formulierten Anapästten»²¹, la regina esprime il sospetto che i sogni funesti che la tormentano riguardino il figlio, che pure sa salvo in Tracia²². Nel corso della tragedia Ecuba coltiverà il dubbio che Polidoro sia ancora vivo, e quando ne vedrà il cadavere ammetterà di aver colto infine il significato del sogno. Co-

²⁰ Non è di sostegno alla teoria ‘onirica’ dei presunti esametri di Ecuba il parallelo istituito da De Poli con la parodo dell’*Agamennone* di Eschilo, dove ad esprimere il prodigio delle aquile e il presagio di Calcante sarebbero lunghe serie dattiliche che, tuttavia, nella paradosi sono più brevi sequenze dattiliche e anapestiche: cfr. Di Virgilio, *Antiche e moderne colometrie...* cit.; G. Galvani (ed.), *Eschilo. Agamennone. I Canti*, Pisa-Roma, Serra, 2021 (I canti del teatro greco, 9), pp. 35-56.

²¹ Bremer, *Euripides...* cit., p. 239.

²² Cfr. Battezzato, *Euripides. Hecuba...* cit., p. 84, sui vv. 90-91 che descrivono il sogno: gli elementi presenti potevano essere interpretati dal pubblico, che conosce gli eventi prima di Ecuba, sia in riferimento a Polissena, sia a Polidoro, ma di fatto Ecuba riconoscerà l’identità dell’assassino del figlio ricordando proprio il sogno (v. 709) inviatole da Polidoro per avvertirla.

me per i vv. 68 e 70, l'invocazione agli dèi (insieme alla richiesta) è espressa con un *4da* (qui acataletto), mentre il resto della descrizione è in anapesti (tre dimetri, di cui l'ultimo catalettico, scandiscono tre punti cruciali: Polidoro unico erede salvo, in Tracia, protetto da un ospite paterno). Anche in questo caso la colometria antica è concorde nei codici, eccetto per gli errori di G e un accorpamento di V, ma gli studiosi non hanno evidenziato, come già per la parte iniziale del canto, la funzione espressiva e 'variatrix' dell'epilope, interpretando tutto in senso anapestico.

vv. 83-89

| | | | |
|---------------------------------|------|---------------|------------------|
| ἔσται τι νέον, ἤξει τι μέλος | 83/4 | --υ-----υ-- | 2an |
| γοερὸν γοεραῖς, οὔποτ' ἐμὰ φρήν | 84/5 | υ-υ-υ-υ-υ-υ- | 2an |
| ὦδ' ἀλίαστος φρίσσει, ταρβεί. | 85/6 | -υ----- | 2an |
| ποῦ ποτε θεῖαν Ἑλένου ψυχὰν | | -υ-υ-υ-υ-υ-υ- | 2an |
| καὶ Κασσάνδρας ἐσίδω, Τρωάδες, | | -----υ-υ-υ- | 2an |
| ὥς μοι κρίνωσιν ὄνειρου; | | -----υ-υ-- | 2an _λ |

[MOAFGLPRV]

87 ψυχὴν R^{2V} **88** καὶ| ἠ G^{pcV} κασσάνδρας AMFGLRV κάσσανδραν G² κασσάνδραν P Τρωάδες| Τρωάδες κόραι P **89** κρίνωσ' LM^{pc}OPV κρίνωσ' R^{pc} κρίνωσ' R^{ac} κρίνωσ' M^{ac} διακρίνωσ' G^{ac}

83/4-84/5 ἤξει-φρήν| V **83/4-85/6** ἔσται-γοεραῖς| οὔποτ'-ταρβεί| F **88** καὶ-κόραι P **88-89** coniung. L

Ci sarà qualcosa di nuovo, ci sarà un canto / lamentevole per quelle che si lamentano, il mio cuore mai / così incessante rabbrivisce, teme. / Dove mai l'anima divina di Eleno / e di Cassandra potrei vedere, Troiane, / perché mi spieghino i sogni?

Sono sicuramente tutti anapestici i vv. 83-89, con cui Ecuba espone il timore di un nuovo dolore, per chi già soffre, e chiede al Coro – che frattanto ha fatto il suo ingresso silenzioso – dove poter trovare Eleno e Cassandra perché, con le loro doti divinatorie, possano spiegarle in definitiva il senso dei sogni. A cinque *2an* segue un *2an_λ* con funzione clausolare (sugli accorpamenti di F vd. *supra*).

vv. 90-91

| | | | |
|------------------------------|-----|--------|---------------------|
| εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον | 90a | ----- | 4da _{..} |
| λύκου αἴμονι χαλᾶ | 90b | ------ | an ^{penth} |
| σφαζομέναν, ἀπ' ἐμῶν γονάτων | 91a | ----- | 4da _{..} |
| σπασθεῖσαν ἀνάγκᾳ οἰκτρῶς. | 91b | ----- | 2an _^ |

[MOAFGLPRV]

90a lacunam habet A rescissa charta **90b** χηλᾶ P² χηλῆ (vel χαλῆ) P^{pc} χηλη R²V² χηλᾶ V^{pc} **91a** σφαζομένην R²V^{pc} ἀπ'] κἀπ' FP **91b** lacunam habet A rescissa charta ἀνάγκᾳ] ἀνάγκῃ FLP^{pc}V^{pc}

90a-90b εἶδον-λύκουι αἴμονι χαλᾶ| G **90a-91b** εἶδον-λύκουι αἴμονι-ἐμῶν| γονάτων-οἰκτρῶς| F **90b-91b** λύκου-σφαζομένην| ἀπ'-οἰκτρῶς| V **91a-91b** σφαζομένην-ἐμῶν| γονάτων-ἀνάγκᾳ| PR σφαζομένην-ἀνάγκᾳ (vel ἀνάγκῃ)| GL **91b** σπασθεῖσαν ἀνάγκᾳ| MO **91b-92** οἰκτρῶς-ἄκρᾳς| OAGLPR οἰκτρῶς καὶ| M spatio interposito

Ho visto infatti una cerva screziata / da una sanguinosa grinfia di lupo / essere sgozzata, dalle mie ginocchia / essere strappata a forza miserevolmente.

Ecuba espone il contenuto del sogno. Anche in questo caso, i moderni hanno ricolometrizzato accorpando i *cola* in due esametri dattilici, per le medesime ragioni di sopra²³. Come si vede, però, i codici – anche quelli con colometria guasta – non offrono esametri. Il testo si articola in quattro *cola* alternativamente dattilici (4da_{..}) e anapestici (an^{penth} e 2an_^). Al v. 91b, in luogo del tràdito ἀνάγκᾳ (vel ἀνάγκῃ) οἰκτρῶς, le edizioni accolgono generalmente la congettura ἀνοίκτως di Porson, sulla base della glossa ἀνηλεῶς in MV²⁴. Sembra essere stata proprio la ‘necessità’ di restituire un esametro a guidare gli

²³ Cfr. Matthiessen, *Euripides. Hekabe...* cit., p. 269, che conserva: «Anlass zur Streichung der Passage mag die ungewöhnliche metrische Form von V. 90f. (daktylische Hexameter) und 97 gewesen sein. Doch ist eine freiere Gestaltung des Metrums im Rahmen von lyrischen Anapästten nicht selten; vgl. auch 73f.; Iph.T. 203-35. Das ungewöhnliche Metrum ist eher ein Indiz für Echtheit; ein Interpolator würde sich dem Kontext angepasst haben. Inhaltlich scheinen mir jedenfalls V. 90-97 unentbehrlich zu sein».

²⁴ S.G. Daitz (ed.), *Euripides. Hecuba*, Leipzig, Teubner, 1973 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana) si limita all'espunzione di οἰκτρῶς.

interventi moderni²⁵, poiché il testo, di per sé, non solleva particolari criticità (per l'uso del dativo singolare di ἀνάγκη cfr. *Od.* 4, 557; 22, 353) e può essere accettato se si segue la colometria antica (dove lo iato tra ἀνάγκη e οἰκτρῶς può considerarsi iato espressivo²⁶). La congettura di Porson restituirebbe un *an^{penth}* uguale a quello del v. 90b, ma resterebbe difficile spiegare il processo di corruzione; se si volesse rendere appunto il *an^{penth}*, si potrebbe piuttosto pensare alla semplice espunzione di οἰκτρῶς (Daitz), inteso come notazione marginale poi entrata a testo, ma si preferisce qui mantenere una certa prudenza e rimandare la scelta a una maggiore ponderazione. Sulla collocazione di questi versi vd. *infra*.

Di recente De Poli conserva il testo *in toto*, ma divide in εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἴμονι χαλῆ / σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν / ἀνάγκη οἰκτρῶς: l'articolazione *hex^{da} / 5da_∞ / ia^{penth}* appare però fuori luogo sia nel contesto metrico-ritmico della colometria antica, sia nei confronti di quella proposta dallo stesso studioso, dove, tra misure tutte o anapestiche o dattiliche, non si spiega solidamente il perché di un unico *colon* giambico²⁷.

²⁵ Cfr. Matthiessen, *Euripides. Hekabe...* cit., p. 269: «Das überlieferte ἀνάγκη οἰκτρῶς „mit Gewalt, bejammernswert“ ist metrisch unmöglich».

²⁶ Cfr. L. Lomiento, s.v. Hiatus, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, III, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1996, coll. 1395-1399.

²⁷ De Poli, *Le monodie di Euripide...* cit., pp. 77-78. A p. 83 n. 22 lo studioso apporta come esempio E. *IA* 1330 (sulla base di una colometria moderna), interpretato come *5da_∞* e ritenuto «particolarmente significativo perché, dopo un'altra sequenza (coriambo-)dattilica, segue un *colon* ambiguo che può essere interpretato anche come pentemimere giambico»: tuttavia il *ia^{penth}* è incerto (potrebbe trattarsi di docmio), non vi sarebbe continuità tra *5da_∞* e *ia^{penth}* e la sequenza 'coriambo-dattilica' risponde a un testo su cui non c'è voce unanime tra gli studiosi e comunque rappresenta un concetto ignoto alla teoria metrica antica. Egli valuta anche la possibilità di dividere i vv. 91a-91b come si propone in questa sede, senza però dire che tale colometria è documentata già dalla *paradosi*, oppure in *σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασ- / θεῖσαν ἀνάγκη οἰκτρῶς* (*4da_∞ / aristoph*), introducendo una misura coriambica; ritiene maggiormente plausibile però l'ipotesi *hex^{da} / 5da_∞ / ia^{penth}*, perché l'uso del *ia^{penth}* parrebbe «più rispondente alla metrica euripidea».

vv. 92-97

| | | | |
|------------------------------------|----------------|------------------|----|
| καὶ τόδε δεῖμά μοι ἦλθ' ὑπὲρ ἄχρας | ---vv---v--- | 4da _λ | |
| τύμβου κορυφᾶς φάντασμ' Ἀχιλλέως | ---vv----- | 2an | |
| ἦται δὲ γέρας τῶν πολυμόχθων | ---vv---v--- | 2an | |
| τινὰ Τρωιάδων. | 95 | vv---v- | an |
| ἀπ' ἐμάς οὖν ἀπ' ἐμάς τόδε παιδὸς | vv---vv---v--- | 2an | |
| πέμψατε, δαίμονες, ἰκετεύω. | ---vv----- | 2an _λ | |

[MOAFGLPRV]

92 τόδε| τό γε F^{ac} ἦλυθ' FGPRV^{pc} ἦλυθε γὰρ L 93 τοῦ τύμβου G^{ac} ἀχιλλέως
MOAFLPRV 94 lacunam habet A rescissa charta 95 τρωάδων LR 97 πέμ[A

92-93 καὶ-ὑπὲρ| ἄχρας-Ἀχιλλέως | V 94-95 coniung. FGR 96-97 ἀπ' ἐμάς οὖν ἀπ'
ἐμάς| τόδε-ἰκετεύω| P

Anche questo timore ho: giunse sulla cima / della sommità della tomba il fantasma di Achille / e chiedeva come onore una delle tanto sofferenti / Troiane. / Dunque da mia figlia, da mia figlia ciò / allontanate, demoni, vi supplico.

I codici concordano nella colometria, se si eccettua in P la divisione dei vv. 96-97, che rende delle misure meno convincenti, e in V lo spostamento di una parola ai vv. 92-93, che non restituisce una struttura idonea per i primi *cola* coinvolti, e l'accorpamento del breve v. 95 al precedente. La sezione inizia con un 4da_λ, che segna l'inizio di una nuova sezione tematica; seguono *cola* anapestici, tra i quali spicca isolato il monometro del v. 95, chiusi dal 2an_λ. Al v. 96, laddove molti editori accolgono la congettura di Bothe ἀπ' ἐμάς ἀπ' ἐμάς οὖν, si sceglie di conservare l'*ordo verborum* trådito ἀπ' ἐμάς οὖν ἀπ' ἐμάς, non essendoci serie ragioni per ristabilire una dieresi mediana *in lyricis*. Anche questi versi sono stati spesso considerati spuri: per ragioni di 'sintesi drammaturgica', l'interpolatore avrebbe rielaborato espressioni tratte da altri luoghi della tragedia (vv. 37 ss.; 109) e, in un modo inelegante che resta difficile ascrivere a Euripide, avrebbe aggiunto in coda alla monodia la mera postilla di un timore per Polissena, che in Ecuba dovrebbe provocare invece – e di fatto provocherà dopo la parodo – un dolore devastante²⁸.

²⁸ Battezzato, *Euripides. Hecuba...* cit., p. 86.

Va inoltre considerato che Ecuba entra in scena tormentata da sogni che la mettono in apprensione per Polidoro, non per il destino di Polissena: se già lo conoscesse, non avrebbe neanche motivo di chiedere la consulenza di Eleno e Cassandra. Inoltre, come già per i vv. 73-76, ai vv. 92-97 Ecuba dimostrerebbe di essere già a conoscenza della scelta degli Achei di sacrificare Polissena, mentre le parole del Coro lasciano intendere che Ecuba sappia che la flotta è ferma a causa del fantasma di Achille che richiede genericamente un 'onore' sulla sua tomba. Se si trattasse, in effetti, di un'aggiunta, anche in questo caso l'interpolatore avrebbe composto versi nello stile metrico-ritmico del canto originale. Quest'ultimo si sarebbe ragionevolmente concluso con la domanda rivolta alle Troiane, che subito dopo infatti avrebbero cominciato a interloquire con Ecuba: come nelle *Troiane*, anche nell'*Ecuba* la monodia avrebbe dunque preparato la parodo. Si concorda, allora, con Battezzato, nel ritenere che i vv. 73-78 e 92-97, insieme ai vv. 211-215, siano stati aggiunti per permettere ai soli attori che interpretavano Ecuba e Polissena di eseguire i vv. 59-215 «as a bravura piece»²⁹, legando l'*a solo* direttamente all'*amebeo* con Polissena, eliminando la sezione intermedia costituita dalla parodo e fornendo, proprio tramite le aggiunte, le informazioni utili alla comprensione generale della trama, condensando gli elementi relativi a Polidoro e quelli relativi a Polissena.

Guardando all'aspetto metrico complessivo della monodia, si nota che nel testo 'originale' i *cola* dattilici si presentano esclusivamente nella misura del tetrametro (catalettico, vv. 68 e 70; acataletto, v. 79; brachicataletto, vv. 90a e 91a) e accompagnano soprattutto invocazioni ad elementi divini o a dèi veri e propri, lasciando immaginare un'intonazione più solenne (il v. 68, inoltre, marca l'inizio del canto). Nelle interpolazioni i *cola* dattilici sono trimetri brachicataletti (vv. 73 e 75) e un tetrametro catalettico (v. 92), con un legame con il contenuto che appare più sfumato o debole. Ad ogni modo, la monodia, così come tramandata, è tutta composta in ritmo pari e gioca sull'alternanza dattilico-anapestica: proprio l'*epiploce* permette di sottolineare alcune intonazioni e di dare varietà a un lamento mediante oscillazioni che interpretano il tormento del personaggio.

²⁹ *Ibid.*, p. 78.

Una riflessione specifica esigono i vv. 90-91, sulla cui collocazione può forse dire qualcosa l'*incipit* del v. 77/8. Come si è visto, il testo εἶδον γὰρ φοβεράν ὄψιν ἔμαθον ἐδάην (v. 77/8) potrebbe essere l'esito di una corruzione generatasi, oltre che da glosse entrate a testo, dall'erronea inserzione di εἶδον γὰρ copiato dal v. 90. Quest'ultimo, allora, come sostenuto da Wilamowitz, doveva essere collocato nelle strette vicinanze del v. 77/8, se non direttamente sotto di esso³⁰. I vv. 90-91, infatti, descrivono nel dettaglio la ἔννυχος ὄψις (v. 72) cui Ecuba ha assistito e che gli interpolati vv. 73-78 cercano di elucidare con riferimenti a entrambi i figli della regina. Se si considera la successione delle frasi secondo l'ordine proposto ora da Battezzato nell'ultima edizione del dramma, tutto risulta coerente e dunque la monodia, in origine, doveva articolarsi in tal modo: vv. 68-72 Ecuba si rivolge al giorno e alla notte chiedendo il perché della visione onirica; vv. 90-91 Ecuba descrive il sogno della cerva strappata alle sue ginocchia; vv. 79-82 Ecuba si rivolge agli dèi chiedendo di salvare Polidoro; vv. 83-86 Ecuba sospetta infatti che alla sua già triste condizione si aggiungerà un nuovo dolore (quello della morte del figlio); vv. 87-89 Ecuba chiede al Coro dove poter trovare Eleno e Cassandra perché le interpretino con perizia il sogno così da non avere più dubbi. Lo spostamento dei vv. 90-91 dopo il v. 89 potrebbe risalire, per Battezzato, all'interpolatore che aggiunse i vv. 92-97, forse pensando di spiegare ὀνειδέουσιν proprio del v. 89. Le interpolazioni (vv. 73-78 che riferiscono il sogno sia a Polidoro che a Polissena; vv. 92-97 relativi al sacrificio di Polissena) devono appartenere, comunque, a una fase antica, se il loro testo – composto in armonia con la metrica del testo originario di cui sono espansione³¹ – è confluito nell'edizione alessandrina³², così come

³⁰ Wilamowitz, *Lesefrüchte...* cit., p. 449; Battezzato, *Euripides. Hecuba...* cit., p. 84.

³¹ Si condivide il pensiero di G.F. Nieddu, *Oralità, Scrittura: una questione ormai fuori moda?*, «Atene e Roma», n.s. V (1-2), 2011, pp. 7-18, in part. 9: «[...] lo studio delle modalità di composizione, circolazione, trasmissione del testo non risponde certo ad un mero interesse antiquario, tutt'altro. Esso può gettare una luce rilevante sulla comprensione della qualità del 'tessuto' espressivo del prodotto letterario, sollecitando una diversa attenzione alle sue caratteristiche formali e stilistiche, costringendo il moderno lettore a mettere in relazione da una parte le concrete modalità di composizione e le intenzioni dell'autore, dall'altra le attese e le capacità di giudizio e controllo da parte del fruitore».

³² Wilamowitz, *Lesefrüchte...* cit., p. 449; Bremer, *Euripides...* cit., p. 243.

a una fase antica deve risalire il dislocamento dei vv. 90-91. È ben noto, infatti, il successo di cui godette questa tragedia nel corso del tempo³³.

Il canto, in ogni caso e in ogni tempo, si presentava in uno stile semplice ma elegante, dove il lirismo dell'anziana sopraffatta sovrana si eleva da un affaticato ingresso in scena in anapesti recitativi per librarsi, ancora nell'ordine del ritmo pari, in una monodia, contenendo il patetismo dell'umana paura mista alla reverenza per gli dèi nell'oscillazione di andamento dattilico-anapestico.

Abstract

In the broader context of a reconsideration of the dactylic-anapaestic versification attested by ancient colometries but generally obliterated by the metrics of 19th and 20th century, this paper aims to re-examine the case of Hecuba's monody from the homonymous Euripidean tragedy, by investigating how the game of *epiplokai* documented by the *paradosis* underlines, from both a dramaturgical and a musical point of view, the agony of the elderly Trojan queen.

Loredana Di Virgilio
loredana.divirgilio@unich.it

³³ Per una disamina recente sulle fonti relative alla circolazione della tragedia in età pre-alesandrina, cfr. N. Sidoti, *La circolazione della tragedia in età pre-alesandrina: le testimonianze*, Tesi Dottorale, Università di Urbino, 2016-2017, con ampia bibliografia. Celebre il passo dell'orazione *Sulla corona* (267) di Demostene, in cui questi accusa Eschine di essere un pessimo interprete di *rheseis* tragiche, di cui cita come esempio l'*incipit* dell'*Ecuba* euripidea. La critica è per lo più orientata a riconoscere in questo passo una testimonianza della recitazione di Eschine nel ruolo di Polidoro nella tragedia. Come fa notare Sidoti (p. 123), una circostanza del genere implicherebbe che, almeno per le *performance* cui allude Demostene, «il dramma si aprisse “regolarmente” con il prologo in trimetri recitato da Polidoro e non con l'entrata in scena dell'eroina, come è possibile sia accaduto in alcune produzioni dell'opera le quali, secondo buona parte della critica, avrebbero turbato la trasmissione del testo dell'*Ecuba*». Il riferimento è proprio all'idea avanzata da Wilamowitz, *Leseifrüchte*... cit., pp. 448-449, di una produzione senza la parte di Polidoro, avendo probabilmente in mente, pur non citandolo, l'attore Teodoro che, secondo Arist. *Pol.* 7, 1336b28, non permetteva ad altri di entrare in scena prima di lui; tuttavia Sidoti valuta quello così prospettato «uno scenario ben più problematico da immaginare di quanto lascino intendere i sostenitori dell'atetesi [*scil.* dei vv. 73-78 e 90-97], perché non siamo di fronte ad un semplice prologo informativo in trimetri ma, all'apparizione di uno spettro in scena, una soluzione drammatica originale e memorabile, come sembra attestare, d'altronde, la stessa allusione di Demostene» (p. 124).

Deborah Ferrante

Forme della lirica comica: un caso di responsione a distanza negli *Uccelli* di Aristofane

Gli *Uccelli*, con cui Aristofane ottenne il secondo posto alle Grandi Dionisie del 414 a.C., sono notoriamente tra le commedie più ricche sul piano musicale. L'occasione è naturalmente offerta al poeta dal composito e variopinto coro: ogni coreuta, infatti, rappresenta una diversa specie di uccello e ognuno si presenta in scena con il suo tipico verso¹. La trama comica si svolge in parte in cielo, dove si recano Pisetero ed Evelpide, due vecchi ateniesi delusi dalla situazione in cui versa Atene, per trattare con gli uccelli. I due cercano aiuto in Tereo, un tempo re di Tracia e ora trasformatosi in Upupa, parlando con il quale a Pisetero viene in mente l'idea, accolta ben presto, di fondare una nuova città nella quale andare a vivere: Nubicuculia. La fama del progetto di Pisetero raggiunge velocemente le orecchie degli uomini, così l'eroe comico dovrà presto avere a che fare con diversi molesti visitatori anche nel regno degli uccelli: tra gli altri, si presentano un giovane parricida (vv. 1337-1372), il diti-rambografo Cinesia (vv. 1373-1409) e, in ultimo, un insolente sicofante che, insistendo per ricevere un paio d'ali per battere sul tempo le sue vittime, viene cacciato malamente dalla scena (vv. 1410-1469). Messo

¹ I versi degli uccelli vengono mimati per rendere conto delle loro diverse specie (cfr. vv. 57-59, 227-228, 242, 260-262, 266-267, 306, 309, 313, 505, 738, 741, 743, 747, 752, 770, 773, 775, 779). Più volte, nel corso della commedia, ne vengono sottolineati i colori sgargianti e variegati del piumaggio o le loro caratteristiche fisiche e comportamentali (cfr. vv. 93-106, 230-258, 272, 276, 279, 284, 287, 290, 667-668, 672, 1410/1411).

finalmente a tacere l'ultimo disturbatore, il Coro comincia a cantare i meravigliosi luoghi che ha visitato, prima con una coppia strofica ininterrotta (vv. 1470-1481 = 1482-1492/1493), poi, dopo 59 trimetri giambici (vv. 1494-1552)², con una seconda coppia strofica separata e a distanza (1553-1563/1564 = 1694-1704/1705), intervallata da ben 129 trimetri giambici (vv. 1565-1693)³ e strettamente connessa alle precedenti sul piano tematico. Le due sezioni recitate (vv. 1494-1552 e 1565-1693) risolvono il contenzioso di Pisetero con gli dèi: nonostante le resistenze di Poseidone, infatti, il vecchio ateniese riesce a concordare una tregua efficace per consolidare l'effettivo potere degli uccelli sui celesti. Sull'attinenza delle parti liriche con l'azione scenica, invece, si è molto discusso⁴, ma è indubbio che esse siano fortemente connesse tra di loro. Al termine di queste ultime, un intervento del Messaggero annuncia il successivo amebeo lirico epirrematico tra il Coro (vv. 1720-1725; 1731-1742b, 1748-1754 e 1763-1765) e Pisetero (vv. 1755-1762)⁵, che chiuderà la commedia con i festeggiamenti nuziali.

Il canto è considerato nelle correnti edizioni una tetrade, ma attraverso l'analisi della tradizione manoscritta, degli scoli disponibili e del suo contenuto, si propone qui una nuova possibilità interpretativa dell'assetto poematologico, che provi a tener conto anche della facoltà del poeta di utilizzare la metrica a fini espressivi (ad esempio per sorprendere l'uditore o per sottolineare un particolare del testo) e di variare gli schemi metrici, dando luogo a responsioni meno rigide di quanto noi moderni siamo abituati a concepire.

² Tali trimetri costituiscono la scena di Prometeo, ovvero il dialogo tra l'eroe amico degli uomini e l'eroe comico: Prometeo avverte Pisetero del fatto che Zeus e gli altri dèi, messi in crisi dalla colonizzazione dell'aria da parte degli uccelli e dalle minacce degli dèi barbari, sono in procinto di giungere per concordare una tregua. Egli lo mette in guardia, allora, su quali sono le condizioni a cui deve accettare la pace, per poi allontanarsi di corsa dalla parodo.

³ Si tratta della scena dell'ambasceria: come preannunciato da Prometeo nei precedenti trimetri (vv. 1494-1552), infatti, Poseidone, Eracle e il dio barbaro Triballo giungono a Nubiculia per chiedere una tregua.

⁴ L'attinenza delle parti liriche con la trama comica è stata sapientemente dimostrata da L. Lomiento, *La "scoperta" d'Atene in Aristoph. Av. 1470- 1481 = 1482-1493 = 1553-1564 = 1694-1705*, in M. Vetta - C. Catenacci (a cura di), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 295-310.

⁵ Il canto è intervallato da interventi recitati dal Corifeo (vv. 1726-1730 e 1744b-1747) e da Pisetero (1743-1744a).

Si presentano di seguito, dunque, le quattro sezioni corali, secondo il testo e la colometria di RVΓ⁶ (salvo alcuni lievi aggiustamenti), accompagnate dalle rispettive traduzioni di Giuseppe Mastromarco⁷. Seguono gli apparati critico e colometrico del canto⁸.

vv. 1470-1481 = 1482-1493 = 1553-1564 = 1694-1705

| | | | |
|----|-----------------------------|------|-----------------------------------|
| 1 | πολλὰ δὴ καὶ καινὰ καὶ θαυ- | 1470 | Molti e inauditi e meravigliosi |
| 2 | μάστ' ἐπεπτόμεσθα καὶ | | luoghi abbiamo sorvolato e |
| 3 | δεινὰ πράγματ' εἶδομεν. | | straordinarie cose abbiamo visto. |
| 4 | ἔστι γὰρ δένδρον πεφυκὸς | | C'è un albero strano, |
| 5 | ἔκτοπόν τι Καρδίας | | che cresce lontano da Cardia: |
| 6 | ἀπατέρω Κλεώνυμος, | 1475 | il suo nome è Cleonimo, |
| 7 | χρήσιμον μὲν οὐδέν, ἄλ- | | non serve a nulla, e nondimeno |
| 8 | λως δὲ δειλὸν καὶ μέγα. | | è vile ed enorme. |
| 9 | τοῦτο <τοῦ> μὲν ἦρος ἀεὶ | | A primavera, sempre |
| 10 | βλαστάνει καὶ συκοφαντεῖ, | | fiorisce di fichi e di denunce; |
| 11 | τοῦ δὲ χειμῶνος πάλιν | 1480 | d'inverno, |
| 12 | τὰς ἀσπίδας φυλλορροεῖ. | | si spoglia dei suoi... scudi. |
| | | | |
| 1 | ἔστι δ' αὖ χώρα πρὸς αὐτῷ | | E poi, verso |
| 2 | τῷ σκότῳ πόρρω τις ἐν | | il buio, c'è un paese lontano, |
| 3 | τῇ λύχων ἐρημίᾳ, | | in un deserto di lucerne: |

⁶ Di Γ (Laurentianus plut. 31.15, vv. 1-1419 + Leidensis Vossianus Gr. F. 52, vv. 1492-1765, ff. 12v, 14v) è possibile leggere solo le ultime due strofe, conservate nel codice Leidensis (cfr. N. Dunbar, *Aristophanes, Birds*, edited with introduction and commentary, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 22). Per questo contributo i codici presi in esame sono stati R (Ravennas 429, ff. 73r-73v, 74r-74v, 76r), V (Marcianus gr. 474, ff. 118r-118v, 119v, 121v), A (Parisinus gr. 2712, ff. 298, 299, 301), M (Ambrosianus L 39 sup., ff. 228r-228v, 229v; desunt vv. 1642-1765) e i triciniani L (Holkhamensis gr. 88, ff. 241v, 243r, 246v) e H (Hauniensis 1980, ff. 238v-239r, 240v, 243-244r.). Ad essi si aggiunge l'edizione Aldina (Ald. 1498).

⁷ G. Mastromarco - P. Totaro (a cura di), *Commedie di Aristofane*, UTET, Torino, 2006, vol. II. La numerazione dei versi cui nel corso del lavoro si fa riferimento fa fede a quella delle edizioni moderne.

⁸ L'apparato colometrico registra le divergenze nella divisione dei *cola* rispetto alla colometria messa a testo, ma si tenga naturalmente presente l'apparato critico per le differenze testuali.

| | | | |
|-------|--|------|---|
| 4 | ἐνθα τοῖς ἥρωσιν ἄνθρω- ⁹ | 1485 | là gli uomini pranzano con gli eroi |
| 5 | ποι συναριστώσι καὶ | | e vivono con loro, |
| 6 | ξύνεισι πλὴν τῆς ἐσπέρας. | | eccetto la sera. |
| 7 | τηνικαῦτα δ' οὐκέτ' ἦν | | A quell'ora non è più |
| 8 | ἀσφαλὲς ξυντυγχάνειν. | | sicuro incontrarli. |
| 9 | εἰ γὰρ ἐντύχοι τις ἥρω | 1490 | Se un mortale s'imbatte |
| 10 | τῶν βροτῶν νύκτωρ Ὀρέστη, | | di notte con l'eroe Oreste, viene |
| 11-12 | γυμνὸς ἦν πληγείς ὑπ' αὐτοῦ [πάντα τάπιδέξια. | | lasciato nudo, e bastonato su tutto il [fianco destro. |
| 1 | πρὸς δὲ τοῖς Σκιάποσιν λί- | | Presso gli Sciapodi |
| 2 | μνη τις ἔστ' ἄλουτος οὖ | | c'è una palude, dove Socrate, |
| 3 | ψυχαγωγεῖ Σωκράτης | 1555 | che giammai si lava, le anime attrae. |
| 4 | ἐνθα καὶ Πείσανδρος ἦλθε | | Là venne anche Pisandro: voleva |
| 5 | δεόμενος ψυχὴν ἰδεῖν | | vedere l'anima |
| 6 | ἢ ζῶντ' ἐκείνον προὔλιπεν, | | che ancora in vita l'aveva abbandonato. |
| 7 | σφάγι' ἔχων κάμηλον ἀ- | | Portava per vittima un cammello-agnello: |
| 8 | μνόν τιν', ἧς λαίμοὺς τεμῶν | 1560 | gli tagliò la gola, |
| 9 | ὥσπερ Ὀδυσσεὺς ἀπήλθε, | | come Odisseo, e andò via. |
| 10 | κατ' ἀνήλθ' αὐτῷ κάτωθεν | | E allora di là sotto sali |
| 11-12 | πρὸς τὸ λαίμα ¹⁰ τῆς καμήλου [Χαιρεφῶν ἢ νυκτερίζ. | | verso la cammella [Cherefonte, il pipistrello. |
| 1 | ἔστι δ' ἐν Φαναίσι πρὸς τῆ | | C'è a Fane, presso la |
| 2 | Κλεψύδρα πανοῦργον- | 1695 | clessidra, la turpe |

⁹ Il Ravennate evita qui la sinafia, scrivendo per intero la parola ἄνθρωποι, generando la successione *2tr hypercat* e *ba cr*: portando semplicemente a capo l'ultima sillaba lunga -ποι (come in VLM) si ripristinano il *2tr* e il *2tr_Λ*.

¹⁰ In Mastromarco - Totaro (a cura di), *Commedie...* cit., p. 280, il lemma è inserito tra *crucis* e viene segnalata in nota l'incertezza della traduzione, per poi esplicitare le questioni connesse al vocabolo e le possibili interpretazioni nella nota critica (pp. 69-70). Il termine è difeso ad es. da A.H. Sommerstein (*The comedies of Aristophanes*, vol. 6: *Birds*, edited with translation and notes, Warminster, Aris & Phillips, 1987), mentre Schroeder, *Aristophanis cantica*, digessit, stropharum popularium appendiculam adiecit O. Schroeder, editio altera correctior, Lipsiae 1930 (seguito ad es. da Dunbar, *Aristophanes...* cit., p. 714 e N.G. Wilson, *Aristophanis fabulae*, Oxford, Clarendon Press, 2007, vol. 2) mette a testo λαίτμα, termine epico presente nel codice Veneto (V) e come lezione alternativa nella *Suda*. Per proposte alternative, cfr. ad es. R. Cantarella, *Pace, Uccelli, Aristofane*, Torino, Einaudi, 1993.

| | | | |
|-------|--------------------------|---------|------------------------------------|
| 3 | γλωττογαστόρων γένος, | | stirpe dei Ventrilingui, |
| 4 | οἱ θερίζουσίν τε καί- | | che mietono, seminano |
| 5 | ρουσι καὶ τρυγῶσι ταῖς | | e vendemmiano con le |
| 6 | γλώτταισι συκάζουσί τε | | loro lingue, e raccolgono fichi. |
| 7 | βάβραροι δ' εἰσὶν γένος, | 1700 | Sono di stirpe barbara, |
| 8 | Γοργίαί τε καὶ Φίλιπποι. | | come Gorgia e Filippo. |
| 9 | κάπο τῶν ἐγγλωττογαστό- | | Ed è a causa di quei Filippi |
| 10 | ρων ἐκείνων τῶν Φιλίππων | | ventrilingui che |
| 11-12 | πανταχοῦ τῆς Ἀττικῆς ἢ | 1704/05 | dappertutto in Attica |
| | [γλώττα χωρὶς τέμνεται. | | [la lingua viene tagliata a parte. |

codd. RVΓAMLH 1477 δῆλόν καὶ μέγαν A 1478 τοῦ suppl. Grynaeus: γε L οὖν Su. 1481 φυλλοροεῖ RV 1482 αὐ τις M 1483 τις om. M 1484 πόρω R 1553 τοῖσι LH Σκιάποσι VAMH 1554 τῆς LH οὐ om. LH 1555 Σωκράτης γὰρ L 1557 ἰδεῖν ψυχὴν δεόμενος A 1558 προὔλιπε AM 1559 κάμηλον καὶ L 1560 ἦς λαίμοις τεμῶν] τεμῶν τοὺς λαίμοις LH 1562 ἦλθ' A 1563/1564 λαίτμα V

1470-1472 πολλὰ ... καὶ | θαυμάστ' ... εἶδομεν | A

1473-1474 coniung. A

1474-1475 coniung. M

1475-1481 ἀπωτέρω ... οὐδέν | ἄλλως ... βλαστάνει | καὶ ... φυλλοροεῖ | A

1476-1477 χρήσιμον ... οὐδέν | ἄλλως ... μέγα | M χρήσιμον ... δὲ | δειλὸν καὶ μέγα | H

1482-1483 coniung. A

1483-1484 coniung. MH

1484-1487 τῆ ... ἄν- | θρωποι ... ἐσπέρας | A

1485-1487 ἔνθα ... συναριστώσι | καὶ ... ἐσπέρας | H

1485 ἔνθα ... ἄνθρωποι | R

1488-1491 bina cola coniung. AH

1492/1493 γυμνὸς ... αὐτοῦ | πάντα τὰπιδέξια | L

1553-1556 bina cola coniung. H

1553-1555 πρὸς ... λίμνη | τις ... Σωκράτης | A πρὸς ... Σκιάποσιν | λίμνη ... ἄλουτος | ψυχαγωγεῖ ... γὰρ | L (cf. app. crit.)

1554-1555 coniung. M

1556-1557 coniung. A

1557-1558 δεόμενος ... ἦ | ζῶντ' ... προὔλιπεν | L

1558-1560 ἦ ... κάμηλον | ἄμνόν ... τεμῶν | A (cf. app. crit.)

1559-1562 bina cola coniung. H

1561-1562 coniung. A

1563/1564 πρὸς ... καμήλου | Χαιρεφῶν ... νυκτερίς | ML

1694-1703 bina cola coniung. A

1694-1699 ἔστι ... πανοῦργον | ἐγγλωττογαστόρων ... καὶ | σπείρουσι ... τε | H

1697 οἷ ... σπείρουσι | V

1698-1699 -ρουσι ... γλωτ- | ταίσι... τε | L

1702-1703 coniung. ALH

Presento qui in sinossi la colometria delle quattro sezioni corali:

| cc. | 1470-1481 | 1482-1493 | 1553-1564 | 1694-1705 |
|-----|------------------------|------------------------|------------------------|------------------------|
| 1 | <i>2tr</i> | <i>2tr</i> | <i>2tr</i> | <i>2tr</i> |
| 2 | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> |
| 3 | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> |
| 4 | <i>2tr</i> | <i>2tr</i> | <i>2tr</i> | <i>2tr</i> |
| 5 | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> |
| 6 | <i>2ia</i> | <i>2ia</i> | <i>2ia</i> | <i>2ia</i> |
| 7 | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> |
| 8 | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> | <i>2tr_^</i> | <i>2tr</i> |
| 9 | <i>2tr</i> | <i>2tr</i> | <i>cho tr</i> | <i>2tr</i> |
| 10 | <i>2tr</i> | <i>2tr</i> | <i>2tr</i> | <i>2tr</i> |
| 11 | <i>2tr_^</i> | <i>4tr_^</i> | <i>4tr_^</i> | <i>4tr_^</i> |
| 12 | <i>2ia</i> | | | |

La colometria di RV, per le ultime due strofe Γ, presenta due *cola* giambici (c. 6 in tutte e quattro le sezioni e c. 12, v. 1481, della prima sezione), uniformati ai restanti trochei nelle moderne colometrie¹¹. Le

¹¹ I moderni editori anticipano la prima sillaba del c. 6 e 12 rispettivamente nell'*explicit* del c. 5 e 11, ottenendo la successione *2tr* e *2tr_^* (cfr. ad es. B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, III: *Metrische Analysen*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987, pp. 56-57; L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 346-349). Non è insolito che gli editori moderni omologhino le colometrie, tendendo ad eliminare i passaggi da un ritmo all'altro, come qui dal trocheo al giambo. La trattazione antica, tuttavia, spiega questi passaggi con il meccanismo dell'*epiploce*. Per un'analisi del fenomeno e del suo utilizzo si rimanda a M.G. Fileni, *Un caso di epiploce. Aristofane, Vespe 1265-1274*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. CXX

lievi differenze presenti in RVT, intese come libertà responsive da chi considera il canto una tetrade monostrofica, parimenti vengono eliminate nelle edizioni: con alcune piccole correzioni, infatti, si può facilmente raggiungere l'esatta corrispondenza tra le quattro parti. Nello specifico, il c. 9, che nella prima strofe (v. 1478) necessita dell'integrazione di una sillaba lunga affinché risulti un *2tr*, nella terza strofe (v. 1561) è un coriambico seguito da trocheo¹². Per questo, a partire da Bentley, Ὀδυσσεὺς dei codici è stato emendato in Οὐδυσσεὺς, così da restituire il *2tr* (ὠσπερ Οὐδυσσεὺς ἀπῆλθε)¹³. La diversità, tuttavia, potrebbe anche essere qui congeniale a sottolineare l'illustre nome dell'eroe omerico. Il c. 8 della quarta strofe (v. 1701), poi, è un *2tr*, che corrisponde ai *2tr*_α delle altre parti (vv. 1477, 1489, 1560)¹⁴. È interessante evidenziare che in entrambi i casi la differenza coincide con i nomi propri dei personaggi e potrebbe quindi essere stata cercata ad arte dal poeta per mettere in luce i soggetti di riferimento, complice forse anche la difficoltà di inserirli mantenendo l'omogeneità del metro: Odisseo al v. 1561, Gorgia e Filippo al v. 1701 (anche se qui con la libertà forse meno marcata della mancata catalessi)¹⁵. Se si accetta, infine, la successione di due dimetri ai cc. 11-12 della prima

(3), 2018, pp. 125-137; L. Bravi, *Dioniso e le rane* (Ar. Ra. 209-267). *Note di drammaturgia e versificazione*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (filol)» XLI, 2019, pp. 31-44; L. Di Virgilio, *La colometria antica di Ar., Av., vv. 1372-1377 e il ruolo dell'epicloce*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale» LXI (2), 2019, pp. 349-362; Ead., *Antiche e moderne colometrie di Ar., Ra., 1264-1277 e 1284-1295*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale» LXIII (2), 2021, pp. 355-371; G. Galvani, *Ὀὐχ ἕνα ῥυθμὸν κακῶν. L'utilizzo dell'epicloce nei primi due corali delle Supplici di Euripide*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. CXXXVI (3), 2020, pp. 131-154; L. Lomiento, *Aesch. Eum. vv. 490-565: studio sull'epicloce e sulle variazioni metrico-ritmiche*, in E.E. Prodi - S. Vecchiato (a cura di), *ΦΑΙΛΙΜΟΣ ΕΚΤΩΡ. Studi in onore di Willy Cingano per il suo 70° compleanno*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2021 (Antichistica, 31. Filologia e letteratura, 4), pp. 291-307.

¹² La terminologia antica denomina le sequenze di coriambi e trochei epicoriambiche (cfr. B. Gentili - L. Lomiento, *Metrica e ritmica Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori Università, 2003, p. 33).

¹³ Hermann propone di correggere anche la prima parte del verso, in questo modo: $\pi\epsilon\rho <\rho\theta> \text{ οὐδυσσεὺς ἀπῆλθε}$.

¹⁴ La corrispondenza tra versi catalettici e acatalettici non è facilmente accettata nelle edizioni moderne (cfr. ad es. Parker, *The Songs...* cit., p. 351; Zimmermann, *Untersuchungen...* cit., p. 57: «Die restlichen Strophen entsprechen metrisch der analysierten ersten Strophe, außer in v. 1701, wo ein akatelektischer Dimeter den katalektischen Versen entspricht»). Cfr. *infra*, n. 15.

¹⁵ Secondo Dunbar, *Aristophanes...* cit., p. 689, l'irregolarità metrica potrebbe qui essere anche giustificata dalla presenza dei nomi propri (cfr. anche *Ibid.*, p. 742), ma la studiosa cita

strofe (vv. 1480-1481)¹⁶, in questo caso la differenza con le altre strofe coinciderebbe con una caratteristica che connota Cleonimo, ovvero la viltà di chi si è reso colpevole di aver abbandonato lo scudo in battaglia¹⁷. Dunque, si avrebbe una variazione nella responsione (*cho tr* ~ *2tr* e *2tr* ~ *2tr*_λ) in corrispondenza dei nomi propri (rispettivamente Odisseo, Gorgia e Filippo, vv. 1561, 1701) e, invece, una mancata responsione (*2tr*_λ *2ia* ~ *4tr*_λ) in coincidenza di un proverbiale tratto comportamentale di uno dei personaggi citati (Cleonimo, vv. 1480-1481).

Dell'intero canto sono disponibili solo scoli triclinali, di cui tre relativi alla prima coppia strofica (vv. 1470-1481 = 1482-1492/1493): di essi, due estremamente sintetici si limitano a riferire che la lunghezza della strofe e dell'antistrofe è di 12 *cola* (*scholl.* 1470b e 1482)¹⁸, uno, invece, più lungo (*schol.* 1470a)¹⁹, si sofferma anche sulla descrizione metrica del canto, dalla quale emerge in maniera chiara che accanto ai trochei sono presenti i giambi (ἡ στροφὴ αὐτῆ κώλων ἐστὶ τροχαϊκῶν

anche paralleli di forme acatalette e catalettiche in responsione in Aristofane in assenza di questi ultimi (*Nu.* 1309 ~ 1317; *Ra.* 1486 ~ 1495; *Ec.* 901 ~ 907).

¹⁶ Secondo questa ipotesi interpretativa il v. 1481 è da intendere come un *2ia*, invece che considerarlo accorpato, con il v. 1480, in un unico *colon*, per ristabilire il *4tr*_λ come nei 'corrispettivi' versi delle sezioni successive. I cc. 11-12 (vv. 1480-1481) sono tramandati come dimetri anche in VMLH. Bisogna dire che nei codici l'accorpamento di due dimetri in un tetrametro è un errore meccanico piuttosto comune (cfr. app. col. del canto esaminato, ma anche al di fuori di Aristofane, ad es. Aesch., *Ag.*, vv. 216-217, dove due dimetri ionici sono uniti in un tetrametro in V) e non costituisce, pertanto, una vera e propria colometria alternativa, mentre si spiega meno facilmente lo smembramento di un tetrametro in due dimetri, sebbene anche questo talvolta capitò (cfr. ad es. Aristoph., *Eq.*, v. 330, dove un *4tr*_λ è diviso in C in due dimetri o ancora v. 617, dove un *4cr* è diviso in *R^{ac}* in due dimetri). Il codice A, che non ha i dimetri in questo punto (cfr. app. col.), tende in generale ad accorpare i *cola*, ma in diversi punti perde il confine dei versi, generando slittamenti ed errori. Nonostante alcune confusioni, tuttavia, i codici si presentano tutto sommato uniformi.

¹⁷ Cleonimo, noto per vigliaccheria e ingordigia, è citato da Aristofane, oltre che qui (v. 1475) e in *Av.* 289-290, 1477, anche altrove (cfr. *Ach.* 88-89; *Eq.* 956-958, 1290-1299, 1369-1372; *Vesp.* 15-27, 592; *Pax* 1295-1304; *Thesm.* 605).

¹⁸ *Schol.* 1470b: στροφὴ κώλων ιβ'. Lh; *Schol.* 1482: ἀντιστροφὴ κώλων ιβ'. Lh.

¹⁹ *Schol.* 1470a: πολλὰ δὴ καὶ καινά: ἡ στροφὴ αὐτῆ κώλων ἐστὶ τροχαϊκῶν καὶ ἱαμβικῶν ιβ' καὶ ἡ ἀντιστροφὴ τοσοῦτων. ὄν τὸ α' τροχαϊκῶν δίμετρον ἀκατάληκτον. Τὸ β' ὅμοιον δίμετρον καταληκτικῶν εὐριπίδειον. Τὸ γ' ὅμοιον. Τὸ δ' ὅμοιον τὸ α'. Τὸ ε' ὅμοιον τῷ β'. Τὸ ζ' ἱαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον. Τὸ ζ' καὶ η' ὅμοια τῷ β'. Τὸ θ' καὶ ι' ὅμοια τῷ α'. Τὸ ια' ὅμοιον τῷ β'. Καὶ τὸ ιβ' ὅμοιον τῷ ζ'. Ἐπὶ τῷ τέλει τῆς μὲν στροφῆς παράγραφος, τῆς δὲ ἀντιστροφῆς κορωνίς. Lh.

καὶ ἰαμβικῶν). Data la descrizione del *c.* 6 da parte dello scolio come un *2ia* (τὸ ζ' ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον) e vista la discreta omogeneità della tradizione manoscritta più antica (RVΓ)²⁰, non si vede la necessità di uniformare tutto ai trochei, come accade nelle moderne edizioni²¹. Come è usuale negli scoli quando vi siano sezioni in responsione tra loro, solo della prima viene fornita la descrizione metrica analitica (essendo le altre parti uguali) e manca, quindi, una descrizione metrica nello scolio all'antistrofe (*schol.* 1482: ἀντιστροφὴ κώλων ἰβ'). Se ci si affida, però, alla colometria di L, con cui gli scoli triciniani negli altri punti concordano, è opportuno sottolineare che i *cc.* 11-12 di quest'ultima (vv. 1492/1493: γυμνὸς ἦν πληγεῖς ὑπ' αὐτοῦ | πάντα τὰπδέξια) sono distribuiti diversamente (*2tr* e *2tr_λ*) rispetto a quelli della strofe (vv. 1480-1481, *2tr_λ* e *2ia*)²². In RVAH, invece, i vv. 1492/1493 sono accorpati in un *4tr_λ*²³.

Per la successiva strofe (vv. 1553-1563/1564), ugualmente sono presenti tre scoli: anche in questo caso, due si limitano solo a indicare il numero di *cola* per la strofe e per l'antistrofe (*scholl.* 1553b e 1559b)²⁴, uno,

²⁰ Pur se non completamente concordi in altri punti, si fa notare che anche altri codici conservano parzialmente i giambi: M, nel quale la quarta strofe manca (il codice, infatti, trasmette il testo degli *Uccelli* fino al v. 1641) mantiene i giambi nella seconda e nella terza strofe (v. 1487, 1558); L conserva il *2ia* nelle prime due strofe (vv. 1475, 1487); H, infine, nella prima strofe (v. 1475).

²¹ Cfr. *supra*, n. 11.

²² A meno che Triclinio non abbia di fronte un testo diverso o non commetta qui un errore di interpretazione, bisogna supporre in alternativa che egli consideri questi versi in libera responsione (*2tr* ~ *2tr_λ*; *2tr_λ* ~ *2ia*).

²³ Anche in altri punti, la colometria di L presenta rispetto a RVΓ alcuni tetrametri divisi in due dimetri o, viceversa, due dimetri accorpati in un tetrametro (vv. 1492/1493: vv. *2tr* e *2tr_λ* in L, *4tr_λ* in RV; 1563/1564: *2tr* e *2tr_λ* in L, *4tr_λ* in RV; vv. 1702/1703: *4tr* in L, due *2tr* in RVΓ). Altre differenze sono al *c.* 5 della quarta strofe (v. 1699: *2tr_λ* in L, *2ia* in RVΓ) e in alcuni versi della terza strofe: *c.* 2 (v. 1554: *2ia_λ* in L, *2tr_λ* in RVΓ), *c.* 5 (v. 1557: *2tr* in L, *2tr_λ* in RVΓ) e *c.* 6 (v. 1558: *2tr* in L, *2ia* in RVΓ); al *c.* 7 (v. 1559) e al *c.* 8 (1560), due *2tr_λ* in RVΓ, la sequenza metrica di L, frutto di un testo diverso, produce sequenze metriche problematiche (v. 1559: σφάγι' ἔχων κάμηλον καὶ ἄ-; v. 1560: μόν τιν' ἦς τεμὼν τοὺς λαμοῦς). I manoscritti AH, invece, conservano la stessa distribuzione in *4tr_λ* di RV (e Γ per la parte conservata) dei versi finali delle strofe (vv. 1492/1493, 1563/1564, 1704/1705) e per i tetrametri finali della seconda strofe (vv. 1492/1493) anche il codice M.

²⁴ *Schol.* 1553b: στροφὴ κώλων ζ'. Lh; *Schol.* 1559b: ἀντιστροφὴ κώλων ζ'. Lh

più esteso (*schol.* 1553a)²⁵, descrive in maniera sommaria metricamente il canto. Triclinio individua anche per questi versi, come per la sezione precedente, una responsione, intendendoli come una coppia strofica contigua, forse confuso anche semplicità e ripetitività dei metri. Dunque, secondo la ripartizione di Triclinio la prima coppia strofica è formata da una strofe e una antistrofe di dodici *cola* ognuna (vv. 1470-1481 = 1482-1493), la seconda, invece, da una strofe e una antistrofe di sei *cola* ognuna (vv. 1553-1559 = 1560-1565), di cui complessivamente sei dimetri acataletti (nella descrizione se ne omette uno) e sei catalettici. Di quest'ultima coppia si sottolinea anche, in maniera non perspicua, la commistione di trochei, corei e spondei. Il filologo bizantino la intende, quindi, come una sezione del tutto autonoma rispetto alla precedente. Le due metà (vv. 1553-1559 e 1560-1565) non sono in realtà esattamente identiche, ma la responsione tra versi catalettici e acataletti può essere ammissibile (vd. vv. 1554 e 1560, 1556 e 1562)²⁶; inoltre, la distribuzione degli ultimi due *cola* (vv. 1491/1492) in un *2tr* (γυμνός ἦν πληγείς ὑπ' αὐτοῦ) e un *2tr*_λ (πάντα τὰπιδέξια) e non in un *2tr*_λ (γυμνός ἦν πληγείς ὑπ' αὐ-) e un *2ia* (-τοῦ πάντα τὰπιδέξια), come richiederebbe la responsione metrica con i vv. 1480 (τοῦ δὲ χειμῶνος πάλιν) e 1481 (τὰς ἀσπίδας φυλλορροεῖ), potrebbe aver contribuito a disorientare Triclinio dal cogliere la responsione con il precedente canto. Letitia Parker evidenzia come la svista del filologo potrebbe essere stata causata dalla situazione confusa prospettata qui dai codici tricliniani²⁷.

L'ultima strofe (vv. 1694-1704/1705), infine, ha due scoli: uno, come gli altri, sintetico e limitato a riferire la lunghezza della strofe (*schol.* 1694b)²⁸, l'altro, più lungo (*schol.* 1694a)²⁹, con la descrizione metrica.

²⁵ *Schol.* 1553a: πρὸς δὲ τοῖς Σκιάποσιν: ἡ παρούσα στροφή κώλων ἐστὶ τροχαϊκῶν ἐπιμεγμένων χορείος καὶ σπονδαίους ζ'. Καὶ ἡ ἀντιστροφή τοσούτων. ὄν τὰ ε' δίμετρα ἀκατάληκτα, τὸ δε ζ' δίμετρον καταληκτικὸν ἦτοι ἐφθήμερες, ὁ καλεῖται εὐρυπυδαῖον ἢ λυκύθιον. Ἐπὶ τῷ τέλει τῆς μὲν στροφῆς παράγραφος, τῆς δὲ ἀντιστροφῆς κορώνης. Lh

²⁶ Il v. 1562 può essere inteso come *2tr*_λ solo accettando la correzione οὐδυσεύς (o con altre congetture), ma se ci si attiene al testo dei codici la responsione è con un *cho tr*.

²⁷ Parker, *The songs...* cit., p. 351.

²⁸ *Schol.* 1694b: στροφή κώλων ι'. Lh

²⁹ *Schol.* 1694a: ἔστι δ' ἐν Φαναίσι: εἴσθεσις χοροῦ ἐποδικῆ κώλων τροχαϊκῶν η'. ὦν τὸ α' δίμετρον ἀκατάληκτον. Τὸ β' καὶ το γ' δίμετρα καταληκτικὰ ἦτοι ἐφθήμερη, ἃ καλεῖται εὐρυπυδαῖα ἢ λυκύθια. Τὸ δ' καὶ ε' ὅμοια τῷ α'. Τὸ ζ' καὶ ζ' ὅμοια τῷ β'. Τὸ δὲ

La sezione è definita epodica, secondo l'uso tricliniano dell'aggettivo, in merito alla sua posizione rispetto ai versi recitati: la struttura lirica è, infatti, successiva ad una sezione recitata dagli attori (vv. 1565-1693)³⁰. La descrizione dello scolio coincide con la colometria di L, che rispetto a RVΓ (e concordemente con AH) accorpa i cc. 9-10 (vv. 1702/1703) in un *4tr* (κάπο τῶν ἐγγλωπτογαστόρων ἐκείνων τῶν Φιλίππων)³¹. Il commentatore, infatti, descrive la strofe epodica composta da otto *cola* trocaici (vv. 1694-1701) e aggiunge che seguono, ἐν ἐκθέσει, due *4tr*_λ (vv. 1702/1703 e 1704/1705), anche se dei due è catalettico solo il secondo. In questa porzione del canto, un'altra differenza tra i codici RΓ³² e L è al c. 5 (v. 1698), dove RΓ hanno un *2tr*_λ (-ρουσι καὶ τρυγῶσι ταίς) e L un *2tr* (-ρουσι καὶ τρυγῶσι ταίς γλώ-)³³ e, conseguentemente, al c. 6 (v. 1699), dove RΓ hanno un *2ia* e L un *2tr*_λ³⁴.

Per chiarezza rispetto alla descrizione appena prospettata degli scoli tricliniani e delle differenze con la colometria di RVΓ precedentemente mostrata, si riporta di seguito l'intero testo del codice L:

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | πολλὰ δὴ καὶ καινὰ καὶ θαυ- | 1470 |
| 2 | μάστ' ἐπεπτόμεσθα καὶ | |
| 3 | δεινὰ πράγματ' εἶδομεν. | |

η' ὅμοιον τῷ α'. Ἐν ἐκθέσει δὲ στίχοι τροχαϊκοὶ τετράμετροι καταληκτικοὶ β'. Ἐπὶ τῷ τέλει κορωνίς. Lh

³⁰ Per il valore del termine epodo in Triclinio, cfr. G. Pace, *Sul valore di προφδικός / ἐπωδικός / μεσφδικός in Demetrio Triclinio*, «Lexis», 32, pp. 376-392, 2014. Nel classico uso efestioneo della parola, distorto ed esteso da Triclinio, l'aggettivo ἐπωδικός si riferisce invece alla posizione che la sezione lirica ricopre all'interno di una più ampia struttura κατὰ σχέσιν.

³¹ In RVΓ, come si evince dalla tabella, sono scanditi invece come due *2tr*.

³² Per le altre differenze colometriche tra i codici vd. *supra*, n. 23. Nel canto degli *Uccelli* in esame, questo è il solo caso in cui RV non sono concordi; V, infatti, evitando la sinafia al c. 4, dà luogo per i cc. 4-5 (vv. 1697-1698) ad una successione problematica: οἱ θερίζουσιν τε καὶ σπείρουσι | καὶ τρυγῶσι ταίς.

³³ Il codice L ha qui prodotto una sinafia, spezzando la parola γλώτταισι tra il c. 5 e il c. 6, dando luogo alla successione *2tr* (-ρουσι καὶ τρυγῶσι ταίς γλώ-) e *2tr*_λ (-τταισι συνάξουσι τε) al posto della successione *2tr* (-ρουσι καὶ τρυγῶσι ταίς) e *2ia* (γλώτταισι συνάξουσι τε) presente in RΓ.

³⁴ La stessa differenza si riscontra ai cc. 5-6 della terza strofe (vv. 1557-1558), mentre nelle prime due strofe la colometria dei codici RV e L nei rispettivi punti (vv. 1474-1475, 1486-1487) concorda. Al c. 6 della terza e della quarta strofe (vv. 1558, 1699), dunque, L ha dei dimetri trocaici catalettici al posto dei dimetri giambici (cfr. *supra*, n. 29).

- 4 ἔστι γὰρ δένδρον πεφυκὸς
 5 ἔκτοπόν τι Καρδίας
 6 ἀπώτερω Κλεώνυμος 1475
 7 χρήσιμον μὲν οὐδέν, ἄλ-
 8 λως δὲ δειλὸν καὶ μέγα
 9 τοῦτο μὲν γε ἦρος ἀεὶ
 10 βλαστάνει καὶ συκοφαντεῖ,
 11 τοῦ δὲ χειμῶνος πάλιν 1480
 12 τὰς ἀσπίδας φυλλορροεῖ.
- 1 ἔστι δ' αὖ χώρα πρὸς αὐτῷ
 2 τῷ σκότῳ πόρρω τις ἐν
 3 τῇ λύχνων ἐρημία,
 4 ἔνθα τοῖς ἦρωσιν ἄνθρω- 1485
 5 ποι συναριστώσι καὶ
 6 ξύνεισι πλὴν τῆς ἐσπέρας.
 7 τηνικαῦτα δ' οὐκέτ' ἦν
 8 ἀσφαλὲς ξυντυγχάνειν.
 9 εἰ γὰρ ἐντύχοι τις ἦρω 1490
 10 τῶν βροτῶν νύκτωρ Ὀρέστη,
 11 γυμνὸς ἦν πληγεὶς ὑπ' αὐτοῦ
 12 πάντα τάπιδέξια.
- 1 πρὸς δὲ τοῖσι Σκιάποσιν
 2 λίμνη τις ἔστ' ἄλουτος
 3 ψυχαγωγεῖ Σωκράτης γὰρ 1555
 4 ἔνθα καὶ Πείσανδρος ἦλθε
 5 δεόμενος ψυχὴν ἰδεῖν ἢ
 6 ζῶντ' ἐκείνον προὔλιπεν,
 7 σφάγι' ἔχων κάμηλον καὶ ἀ-
 8 μόν τιν', ἧς τεμῶν τούς λαιμοὺς
 9 ὥσπερ Ὀδυσσεὺς ἀπῆλθε, 1560
 10 κατ' ἀνήλθ' αὐτῷ κάτωθεν
 11 πρὸς τὸ λαῖμα τῆς καμήλου
 12 Χαιρεφῶν ἢ νυκτερίς.

- 1 ἔστι δ' ἐν Φαναίσι πρὸς τῇ
 2 Κλεψύδρα πανοῦργον ἐγ- 1695
 3 γλωττογαστόρων γένος,
 4 οἱ θερίζουσίν τε καὶ σπεί-
 5 ρουσι καὶ τρυγῶσι ταῖς γλώτ-
 6 ταισι συκάζουσί τε
 7 βάρβαροι δ' εἰσὶν γένος, 1700
 8 Γοργαί τε καὶ Φίλιπποι.
 9-10 κάπῳ τῶν ἐγγλωττογαστόρων ἐκείνων τῶν Φιλίππων
 11-12 πανταχοῦ τῆς Ἀττικῆς ἢ γλώττα χωρὶς τέμνεται.

La situazione presentata dagli scoli triclinali è, quindi, la seguente: una coppia strofica consecutiva (vv. 1470-1481 = 1482-1492/1493), una seconda coppia strofica consecutiva e autonoma dalla prima (1553-1558 = 1559-1563/1564), una terza sezione epodica isolata (1694-1704/1705). Triclinio manca di individuare, dunque, una responsione tra le quattro sezioni (che, di fatto, sarebbero cinque nell'interpretazione del filologo: due coppie strofiche e una sezione lirica finale)³⁵. Nelle edizioni moderne il canto, invece, è descritto come una tetrade, con la prima coppia strofica contigua e la seconda separata e a distanza³⁶.

Nel sistema eliodoreo è noto che strofe e antistrofe, se consecutive, si definiscono non come tali ma come diade monostrofica, divisibile in περίοδοι che possono essere uguali tra loro (cfr. *scholl. vet. Ach.* 204a³⁷, 929³⁸; 1150b³⁹; *Pax* 775d⁴⁰), o disomogenee (cfr. *schol. vet. Ach.* 284a⁴¹)⁴².

³⁵ O, in alternativa, tre sezioni, se si considerano le coppie strofiche come una unità, intendendo quindi la prima sezione formata dalla prima strofe e antistrofe, la seconda costituita dalla seconda 'strofe' e 'antistrofe' e la terza, infine, come l'ultima strofe epodica. Le singole parti, comunque, sembrano essere considerate indipendenti e autonome le une dalle altre e non inserite in una struttura strofica più ampia.

³⁶ Cfr. ad es. Zimmermann, *Untersuchungen...* cit., pp. 56-57 (vv. 1470-1481 = 1482-1493 = 1553-1564 ~ 1694-1705).

³⁷ Aristoph., *Ach.*, vv. 204-232 (204-218 = 219-232).

³⁸ Aristoph., *Ach.* vv. 929-951 (929-939 = 940-951).

³⁹ Aristoph., *Ach.* vv. 1150-1163 (1150-1161 = 1162-1173).

⁴⁰ Aristoph., *Pax.* vv. 775-818 (775-795 = 796-818).

⁴¹ Aristoph., *Ach.* vv. 284-303 (284-293 e 294-303).

⁴² La diade può poi anche essere suddivisa in più di due περίοδοι, che vanno a formare delle ulteriori partizioni interne (cfr. Aristoph., *schol. vet. Ach.* 929, 946, 948). Il termine è

La ripetizione identica e consecutiva di una περίοδος, dunque, è solo una delle possibilità compositive e, forse, proprio il fatto che nel canto degli *Uccelli* le due parti si ripetano in modo quasi identico, ad eccezione dei due dimetri ai cc. 11-12 della prima strofe (vv. 1480-1481) al posto del tetrametro, insieme alla semplicità e alla ripetitività dei metri utilizzati, potrebbe essere stato motivo di confusione nell'interpretazione strofica del testo.

Sfortunatamente, mancano scoli antichi di questo canto, ma se esso fosse descritto come di consueto e se si conservassero i dimetri documentati da RVMLH per i vv. 1480-1481 e i tetrametri attestati da RVAH⁴³ per i vv. 1492/1493, 1563/1564 e 1704/1705, si avrebbe una struttura diadica di 23 *cola* (vv. 1470-1493), composta da due περίοδοι, una di 12 (vv. 1470-1481) e una di 11 *cola* (1482-1492/1493), all'ultima delle quali risponderebbe una περίοδος distante dalla prima 59 versi (1553-1563/1564) e una seconda περίοδος distante da quest'ultima 129 versi (1694-1704/1705). Secondo questa interpretazione, solo 11 *cola* dell'intera diade iniziale verrebbero ripresi nelle due περίοδοι successive, dando luogo ad una struttura ABB'B" (A: vv. 1470-1481; B: vv. 1482-1492/1493; B': vv. 1553-1563/1564; B'': 1694-1704/1705)⁴⁴. In quest'ottica, non creerebbe nessuna difficoltà, dunque, conservare i dimetri negli ultimi due *cola* della prima strofe (περίοδος A) e i tetrametri

usato negli scoli antichi ad Aristofane anche in altra accezione, per indicare coppie di periodi dicolici (cfr. *schol. vet. Ach.* 1214a). La diade è solo una delle possibili estensioni del numero di volte in cui si può ripetere una stessa strofe, ma in Aristofane si hanno anche esempi di tetradi (cfr. *Ach.* vv. 836-859) ed esadi (cfr. *Eq.* vv. 973-996) monostrofiche, in cui, quindi, una stessa strofe si ripete uguale quattro o sei volte.

⁴³ E per i vv. 1704/1705 anche da LM.

⁴⁴ All'urgenza di rendere di 12 (o di 11) *cola* le quattro περίοδοι (dando luogo alla consueta struttura AA'A"A"), esito raggiungibile in maniera molto semplice, si oppone che la struttura a tetrade non contigua è parimenti non attestata come la struttura ABB'B". In Aristofane un canto elaborato in maniera simile è nella *Lisistrata*, ma anche in quel caso la tetrade che tale risulta nella classificazione dei moderni (vv. 1043-1057 = 1058-1071 = 1189-1202 = 1203-1215), secondo la terminologia della scoliastica antica sarebbe probabilmente descritta come una strofe (vv. 1043-1071) e un'antistrofe (vv. 1189-1215), articolate al loro interno in due περίοδοι omogenee. Per completezza, si fa notare che negli scoli antichi ad Aristofane il termine strofe al di fuori delle sezioni paraboliche compare in realtà solo in *Nub.* 949b e 949d e in *Pax* 856a. Ci si riferisce alternativamente alla strofe con il termine περίοδος (cfr. *Ach.* 1008, *Nub.* 949a), μέλος (cfr. *Ach.* 204a, *Pax* 939a, 856a), περικοπή (cfr. *Pax* 459a, integrato sulla base del confronto con lo scolio all'antistrofe, 486a). Qualunque termine venga utilizzato per riferirsi ad essa, un'antistrofe è tale solo quando la sezione in risonanza si trovi a distanza.

trocaici catalettici nelle altre tre parti (περίοδος Β). È chiaro, tuttavia, che la mancanza di dati scoliastici costringe a non poter andare oltre la formulazione di ipotesi, considerando anche il fatto che nei codici errori di accorpamento di dimetri in tetrametri e, viceversa, anche se più raramente, scorporamenti di tetrametri in dimetri, sono piuttosto comuni⁴⁵. Uno schema strofico del genere, inoltre, nel quale solo una parte della diade verrebbe ripetuta a più riprese, non trova altri riscontri, ma se da un lato questo può lasciare perplessi, dall'altro potrebbe anche aprire alla prospettiva dell'esistenza di varie e diverse strutture responsive alle quali il poeta comico attingeva, o che lui stesso creava e sperimentava, e che la tendenza omologatrice moderna e l'uso 'estensivo' della terminologia antica da parte degli studiosi ha teso invece ad appianare.

Come intendessero i commentatori antichi questa struttura non è dato saperlo e non si è, quindi, in grado di fornire un'interpretazione certa, ma significativamente già gli scoli tricliniani (*scholl.* 1470a, 1470b, 1553a, 1553b, 1559a, 1694a, 1694b) non riconoscono la tetrade (intesa così come nelle edizioni moderne), ma, come emerso dall'analisi, individuano una responsione tra la prima coppia (vv. 1470-1481 = 1482-1493) e, separatamente e inopportuno, tra la prima e la seconda metà della successiva 'coppia' (vv. 1553-1559 = 1560-1564), per poi isolare l'ultima strofe come una sezione epodica (vv. 1694-1705), la cui sentita diversità potrebbe anche essere ravvisata dal fatto che cambia la modalità in cui il canto viene descritto: i versi, tutti trocaici, si distinguono, infatti, in versi brevi (*cola*) e in versi lunghi (*stichoi*)⁴⁶. Il dimetro giambico del c. 6, dunque, in quest'ultima sezione (come nella terza strofe, v. 1558)

⁴⁵ Cfr. *supra*, n. 16.

⁴⁶ Viene da chiedersi se evidenziare la differenza tra *cola* e *stichoi* sottintenda, da parte di Triclinio, una volontà interpretativa nella possibile differenza di resa esecutiva, ovvero il passaggio dalla *performance* lirica dei *cola* alla recitazione (o al recitativo) degli *stichoi*. Occorre specificare, però, che tale distinzione può essere anche solo un apparente cambiamento di modalità nella descrizione, data dal fatto che si è portati a confrontarla con gli scoli delle precedenti sezioni del canto, ma in realtà, differentemente dalla colometria di RV (e Γ per la parte conservata), in L solo in questa strofe sono presenti i tetrametri e non è insolita, per altro, anche negli scoli antichi, la generale distinzione tra versi lunghi e versi brevi (cfr. ad es. *schol. Ach.* 284a). Inoltre, non va dimenticato che il filologo bizantino non coglie qui nessuna responsione con la strofe precedente e non bisogna, quindi, necessariamente ricercare una coerenza descrittiva rispetto ai precedenti scoli.

è inteso da Triclinio come trocaico (v. 1699: -τταισι συκάζουσί τε), e i cc. 9-10 (vv. 1702/1703) e 11 (vv. 1704/1705)⁴⁷, tutti dimetri nelle altre sezioni, sono accorpati qui in due tetrametri, ulteriori elementi che devono aver contribuito ad oscurare agli occhi del filologo la responsione con le parti precedenti⁴⁸.

Lo schema metrico del nostro canto, quasi interamente trocaico, è molto semplice, ma il forte legame contenutistico tra le quattro parti era forse sufficiente a richiamare, probabilmente insieme alla musica, la precedente diade. Il legame sul piano del contenuto è un dato molto forte: nelle varie sezioni, infatti, si snoda il racconto dei viaggi e dei prodigi visti dagli uccelli durante i loro voli. In ogni strofe si descrive un paese o un luogo, tendenzialmente in modo abbastanza vago (un posto lontano da Cardia nel primo periodo; un luogo remoto non meglio identificato nel secondo; una palude presso gli Sciapodi nel terzo; una clessidra presso Fane nel quarto) e, in base alle caratteristiche del posto, vi si associa un personaggio (Cleonimo; Oreste; Socrate e Pisandro; Gorgia e Filippo). I luoghi così distanti e misteriosi sorvolati dagli uccelli, in realtà, si rivelano meno esotici di quanto a prima vista si vorrebbe far credere e non sono che un modo per Aristofane di mettere alla berlina costumi e personaggi: così l'albero in cui si è compiuta la metamorfosi di Cleonimo cresce naturalmente lontano dalla città di Καρδία (che richiama senza dubbio il cuore), in quanto i suoi comportamenti sono un paradigma di viltà; Oreste, a dispetto del suo soprannome eroico, è in realtà un ladro, così chiamato in merito alla 'furia' dei suoi crimini; Socrate è menzionato per la sua nota scarsa frequentazione dei bagni⁴⁹; Pisandro per la sua proverbiale corruzione d'animo e codardia nel comportamento e Cherofonte, detto 'il pipistrello', per le sue malsane abitudini notturne; Gorgia e Filippo, infine, sono rappresentativi di tutta quella 'turpe stirpe dei Ventrilingui', ovvero di quei professionisti della parola che sfruttano l'arte oratoria in modo ingannevole, soprattutto nei tribunali (richiamati facilmente al pubblico dalla menzione della Clessidra)⁵⁰.

⁴⁷ Cfr. *supra*, n. 34.

⁴⁸ Nello *schol.* 1470a si era proprio sottolineata la commistione di trochei e giambi, mentre qui i versi risultano tutti trocaici.

⁴⁹ Cfr. Aristoph., *Nub.* 103, 363, 835-837; *Av.* 1282; *Plat.*, *Symp.*, 174a.

⁵⁰ Cfr. Dunbar, *Aristophanes...* cit., p. 740.

La precisa unitarietà contenutistica, evidenziata anche dal fatto che ogni strofe è logicamente connessa alla precedente con la particella δέ (vv. 1482, 1554, 1694), era presumibilmente legata ad una determinata musicalità, che potrebbe essere stata prima composta in una diade e poi richiamata ‘a spezzoni’, quasi a effetto eco, in due altri punti, da uno stesso schema di base (estremamente semplice e quindi facilmente ripetibile e riconoscibile) e da uno stesso contenuto (il resoconto dei luoghi visitati dagli uccelli in forma di *mirabilia*)⁵¹.

Data l'indisponibilità di scoli antichi e visto il mancato rinvenimento di una responsione da parte degli scoli tricliniani, si può rimanere solo nel campo delle ipotesi quando si voglia tentare di stabilire se l'assetto strofico del canto sia definibile come una tetrade⁵² (con una prima coppia di strofe e antistrofe consecutive⁵³ e con una seconda coppia separata e a distanza⁵⁴), oppure come una diade (secondo la terminologia ricavabile dalla scoliastica antica), con la ripetizione a distanza e per due volte di una sua parte⁵⁵. Nel primo caso, un intervento semplice, l'accorpamento di due dimetri (vv. 1480-1481) in un tetrametro, restituirebbe lo stesso numero di *cola* tra le quattro parti, dando luogo ad una tetrade non contigua, di cui non si conoscono altri esempi; nel secondo caso, una struttura unitaria iniziale di 23 *cola* (nella forma della diade in quanto composta da due περίοδοι)⁵⁶, sarebbe richiamata a distanza e solo in parte (11

⁵¹ Sull'analisi puntuale del contenuto di questi versi e sulla familiarità dei luoghi apparentemente esotici richiamati da Aristofane al suo pubblico, si rimanda al già citato contributo di Lomiento, *La "scoperta"*... cit.

⁵² Cfr. *supra*, n. 44.

⁵³ I versi che nelle edizioni moderne costituiscono la strofe e l'antistrofe dei vv. 1470-1481 e 1482-1492/1493.

⁵⁴ Vv. 1553-1563/1564 = 1694-1704/1705.

⁵⁵ Ossia solo la seconda delle due περίοδοι, la περίοδος Β (vv. 1482-1492/1493), ripetuta per altre due volte a distanza e separatamente (vv. 1553-1563/1564 e 1694-1704/1705).

⁵⁶ Nella struttura diadica, come detto, le περίοδοι possono essere uguali o disomogenee, quindi sarebbe di per sé abbastanza irrilevante accorpate o meno in un tetrametro i dimetri dei cc. 11-12 (vv. 1480-1481), ma ai fini della considerazione strofica del testo, in un caso si avrebbe la struttura AA'A"A", nell'altro la struttura ABB'B". È chiaro che si tratta sempre di una tetrade, ma se nella terminologia antica due sezioni che si ripetano in maniera consecutiva si definiscono come una diade (e non come strofe e antistrofe), quest'ultima struttura (ABB'B") apre all'ipotesi (e alla ricerca di eventuali altri casi attestati dalla *paradosis*) che anche solo una parte di una strofe potesse essere richiamata a distanza. Sull'uso della ripetizione e della responsione, cfr. Eph. *De poëm.*, 64, 22: sembra essere qui la chiave della distinzione tra strut-

cola dei 23 totali), dando luogo ad una struttura strofica altrettanto non documentata dalla trattatistica antica.

È evidente, comunque, che si tratta per lo più di una questione terminologica moderna, dettata dalla nostra necessità di classificare le forme e le strutture per capirle meglio, ma che non inficia in nessun modo la comprensione di un canto coerentemente tràdito. Tuttavia, ciò che preme sottolineare non è tanto, appunto, come ‘etichettare’ questo canto, ma riflettere in che misura l’apparentemente banale uso di un termine per definire una struttura può compromettere la possibilità di coglierne il senso più ampio o di carpirne una modalità formale diversa da quella per noi consueta; e come, quindi, una terminologia così scontata come quella di ‘strofe’ e ‘antistrofe’, se utilizzata in maniera superficiale, acritica e non documentata, può dare adito a fraintendimenti o potrebbe anche adombrare o appiattare le originali e varie strutture strofiche antiche. Vengono in mente, in tal senso, casi non infrequenti nei quali le responsioni strofiche sono state cercate, alterate o ripristinate in maniera inopportuna⁵⁷, o casi nei quali le variazioni metriche all’interno di un canto, pur trasmesse coerentemente dalla tradizione manoscritta, sono state uniformate per ottenere un solo ritmo, a scapito della caratteristica *ποικιλία* dei canti antichi⁵⁸. È utile, invece, cercare di rimanere sempre aperti alle possibilità interpretative delle forme e delle strutture antiche, affidandosi a ciò che la tradizione trasmette e tentando sempre di non ancorarsi a preconcetti e etichette, che forse poco si addicono alla realtà pragmatica del teatro e alle esigenze drammaturgiche della messa in scena, durante la quale, giova ricordarlo, la musica poteva facilmente richiamare l’attenzione dello spettatore e guidarlo nella direzione in cui voleva condurlo, magari riportandolo con un motivetto o con un banale ritmo a versi e contenuti

ture monostrofiche che si ripetono in modo contiguo e strutture antistrofiche che si rispondono a distanza. Nelle edizioni moderne, invece, ma già a partire da Triclinio, questa distinzione si perde e anche le strutture contigue sono classificate come strofe e antistrofe.

⁵⁷ Un caso emblematico in questo senso è quello di Aristoph., *Pax*, vv. 571-600 (cfr. D. Ferrante, *Questioni metriche e poetiche nella Pace di Aristofane* (vv. 337-345, 346-360 = 385-399, 571-600), «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», CXXVIII (2), pp. 105-153, 2021).

⁵⁸ Cfr. Fileni, *Un caso...* cit.

* Ringrazio sentitamente il professor Luigi Bravi, la dottoressa Loredana Di Virgilio, il dottor Giampaolo Galvani e l’anonimo revisore per l’attenta lettura e per tutti i consigli utili.

precedenti. Nel caso specifico del nostro canto, l'assenza di dati certi e documentati lascia il problema interpretativo aperto: laddove, infatti, neanche la *paradosis* del testo è del tutto dirimente, non rimane che la suggestione di una possibilità strofica per noi nuova e diversa.

Abstract

The object of this research is a lyric section of Aristophanes' *Birds* (1470-1481 = 1482-1493 = 1554-1564 = 1694-1705), which allows us to appreciate the different compositional options the comic poet had at his disposal. Although this song is usually regarded as a lyric tetrad, this paper adopts a different terminology derived from the *corpus* of Aristophanic *scholia*. This may open new possibilities to re-examine the typologies of antistrophic songs in comedy.

Deborah Ferrante
deborah.ferrante@unich.it

Maria Cristina Figorilli

Nota sullo stilnovismo *in fieri* dei *Versi livornesi* di Giorgio Caproni¹

Il seme del piangere, pubblicato da Garzanti nel 1959², rappresenta, a partire dal titolo purgatoriale, un momento significativo del dantismo di Caproni, sebbene citazioni più esplicite ed esibite di rime e tessere dalla *Commedia* si infittiscano nei libri successivi, dal *Muro della terra* in poi. In effetti, la dimensione luttuosa e funeraria della raccolta, non certo affievolita dalle pur ripetute raffigurazioni di scene vitali e quotidiane, in particolare con *Ad portam inferi* mostra la forte intenzione, maturata già in precedenza, negli anni del *Passaggio d'Enea* – e testimoniata tuttavia soprattutto dai materiali inediti – di «dare forma compiuta a un proprio aldilà [...] in inevitabile parallelo con Dante»³.

¹ La prima idea di questo saggio risale all'intervento (*Lo stilnovismo di Giorgio Caproni. Lettura de L'uscita mattutina*) da me tenuto il 1° dicembre 2020 nell'ambito del ciclo di seminari curato da Raffaele Perrelli, *La settima ora* (Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria).

² I versi più vecchi della raccolta, dedicati a Ferruccio Ulivi, risalgono al 1950, come precisa Caproni nella nota al *Seme del piangere*, apposta nella prima edizione singola del libro (Milano, Garzanti, 1959) e ripresa nelle successive stampe garzantiane composte di più raccolte: cfr. G. Caproni, *Poesie 1932-1986*, Milano, Garzanti, 1989, p. 247 e G. Caproni, *L'opera in versi*, Edizione critica a cura di L. Zuliani, Introduzione di P.V. Mengaldo, Cronologia e Bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2016⁷, pp. 1467-1468 (è da questa edizione che si cita).

³ L. Zuliani, *Dante e l'oltremondo di Caproni*, «Rivista di letteratura italiana», 40 (1), 2022, pp. 129-141, in part. p. 131. Per la bibliografia critica su Dante e Caproni, cfr. *Ibid.*, p. 129, n. 1.

I versi da cui è tratto il titolo *Il seme del piangere* (*Purg.* XXXI, 45-46: «udendo le serene, sie più forte, / pon giù il seme del piangere e ascolta»)⁴, posti in epigrafe alla raccolta tra puntini di sospensione, esercitavano su Caproni un interesse particolare negli anni di gestazione del libro, come emerge dalla loro citazione e interpretazione in un passaggio della recensione alle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini, pubblicata sulla «Fiera letteraria» del 21 luglio 1957⁵. Anzi, già tre anni prima la tessera dantesca «seme del piangere» si era impressa nella mente del poeta, come mostra l'intenzione – annunciata in una lettera a Carlo Betocchi scritta da Roma il 18 ottobre 1954 – di intitolare appunto così la raccolta precedente, *Il passaggio d'Enea*; soluzione però a questa altezza scartata su consiglio del corrispondente, per il quale *Il seme del piangere* era un titolo «troppo piagnucoloso»⁶.

Tuttavia, la sezione dei *Versi livornesi*⁷, nucleo centrale del *Seme del piangere*, con la rievocazione del personaggio della madre-ragazza del poeta, Annina, offre, come noto, anche uno straordinario esperimento di moderno stilnovismo, in cui, all'influenza di Dante (in questo caso, al di là del titolo, del Dante della *Vita nuova*), che lo accompagnerà

⁴ Cito da D. Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1982.

⁵ Cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 1316; B. Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina Edizioni, 1993, p. 92; L. Fiorentini, *Intrecci danteschi e virgiliani nella poesia di Giorgio Caproni*, «L'Ellisse» 17 (1-2), 2022, pp. 191-210 (*Idee di Dante: scrittori e critici*, a cura di M. Fiorilla, L. Marcozzi, A. Pegoretti), in part. pp. 202-203.

⁶ Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. 1127-1128. La lettera di risposta di Betocchi, scritta da Firenze, è del 13 novembre 1954. Per la scelta tormentata del titolo de *Il passaggio d'Enea*, cfr. *Ibid.*, p. 1127, n. a.

⁷ «I *Versi livornesi* vanno dal '54 (*Preghiera, Il seme del piangere*) al '58, e i già composti non furono inclusi nel *Passaggio d'Enea* (meno due: «Com'era acuto l'ago» e «Quanta Livorno d'acqua», che qui restituisco al loro luogo ideale), avendo già allora in mente di mettere insieme una raccoltina tutta dedicata a mia madre, promessa a Vanni Scheiwiller che l'annunziò sul suo catalogo col titolo presente e che m'ha già perdonato d'avergliela sottratta»: così Caproni nella nota al *Seme del piangere*, cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 235. In realtà *Preghiera* risale al '53 e il *Seme del piangere* al '53-'54: cfr. *Ibid.*, pp. 1312-1313, 1402-1403. «Com'era acuto l'ago» è l'*incipit* de *La ricamatrice*, «Quanta Livorno d'acqua» è l'*incipit* de *Il seme del piangere* – in realtà modificato (a partire dall'edizione *Poesie*, Milano, Garzanti, 1976) in «Quanta Livorno, nera» (però nell'ed. '76 'Livorno' e 'nera' non sono separati dalla virgola) ma nella nota d'autore delle successive edizioni resta la lezione precedente –: per la svista, cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 1473.

per tutta la vita⁸, si unisce la memoria della poesia di Cavalcanti. È Caproni stesso in un'intervista, apparsa su «Avvenire» il 28 novembre del 1984, a parlare di «esperimento cavalcantiano»: «[...] *Il seme del piangere* è nato per combinazione, e, se non ci fosse stato il De Robertis ad incoraggiarmi, io non sarei andato oltre le due prime poesie, *Preghiera* [...] e *La ricamatrice* [...]; non ero troppo convinto di questo esperimento cavalcantiano»⁹. In un'intervista successiva, apparsa sul «Corriere del Ticino», l'11 febbraio del 1989, l'opzione per la maniera di Cavalcanti viene motivata alla luce della categoria della 'leggerezza', su cui tornerò:

Il seme del piangere è un semplice fiore che ho voluto deporre sulla tomba di mia madre [...]. Volevo molto bene a mia madre, e nel *Seme* ho cercato di farla rivivere così com'era da ragazza, abile ricamatrice da tutti ricercata, e vivace figurina da tutti ammirata in una Livorno fine e popolare insieme [...]. Mi occorreva, per questo, una forma leggera ma non frivola, e non ho trovato di meglio che rifarmi al Cavalcanti della sua più famosa ballettata [sic; leggi 'ballatetta']¹⁰

Non è del tutto inutile forse precisare che se Caproni nei suoi autocommenti si riferisce all'intera raccolta, il rimando a Guido in realtà è appropriato per i *Versi livornesi*, in particolare per *Preghiera*, testo incipitario della sezione. Tuttavia, l'estensione all'intero libro della maniera cavalcantiana è legittimata dal componimento-prologo del *Seme*, come avrò modo di precisare avanti.

⁸ Quando muore, c'è sul suo «comodino il *Purgatorio* dantesco aperto al primo canto, vv. 115-120»: A. Dei (a cura di), *Cronologia*, in Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. XLVII-LXXVIII, in part. p. LXXVII. I versi in questione sono sottolineati e non a caso muovono dal riferimento all'alba («L'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi, sì che di lontano / conobbi il tremolar de la marina. / Noi andavam per lo solingo piano / com'om che torna a la perduta strada, / che 'nfino ad essa li pare ire in vano»), momento tipicamente caproniano, cfr. A. P. Macinante, *Per una rilettura di Res amissa alla luce delle presenze dantesche*, «Italianistica» 43 (1), 2014, pp. 177-190, in part. p. 190.

⁹ Cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 1311. L'intervista si legge per intero in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, Introduzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 273.

¹⁰ *Ibid.*, p. 399.

Del resto, l'incontro con la poesia medievale, destinato a lasciare tracce significative nelle immagini, nel lessico e nelle soluzioni rimiche delle sue poesie, avviene molto presto, nell'infanzia. Caproni ricorda che già da bambino non solo legge la *Commedia*, disponibile in casa «nell'edizione Nerbini di Firenze con le splendide illustrazioni di Doré»¹¹, acquistata dal padre a dispense in edicola, ma addirittura scopre – quando frequenta ancora la seconda elementare – la poesia delle origini:

A Livorno, quando ancora facevo la seconda elementare, scoprii fra i libri di mio padre un'antologia dei cosiddetti «poeti delle origini» (i Siciliani, i Toscani). Chissà perché mi misi a leggerli con gusto, insieme con il «Corriere dei piccoli». Mi piaceva quella loro lingua dolce e aspra a un tempo: una lingua ancora in cerca di se stessa¹².

Le indicazioni fornite da Caproni autorizzano una lettura attenta a interrogarsi sulla funzione che assume lo stilnovismo nella sua ricerca poetica e sui modi in cui l'autore ne rielabora e riadatta immagini, strategie retoriche, *topoi*, motivi e lessico. Sono in particolare due le chiavi interpretative che il poeta offre al lettore: la cifra della leggerezza e la lingua letteraria nel suo stato di grazia aurorale. Caproni per cantare la madre morta ricorre alla poesia delle origini, la poesia della lode, componendo un piccolo canzoniere bipartito, come vuole la tradizione, in vita e in morte della donna, seppure senza rispettare una sequenza temporale lineare¹³. Celebrare la madre significa ritornare alle origini non solo della sua storia personale, a una Livorno «natale e addirittura pre-natale», ma anche alle origini della poesia¹⁴. Del resto, il «seme» del titolo della raccolta racchiude in sé l'idea del «processo all'indietro e all'interno»¹⁵ con un valore metaforico che va al di là della vicenda privata.

¹¹ *Ibid.*, p. 417.

¹² *Ibid.*, p. 415 (e stessa notizia a pp. 398 e 417). Cfr. anche L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di A. Tabucchi, Genova, costa & nolan, 1990, p. 22 e Dei (a cura di), *Cronologia...* cit., p. XLIX.

¹³ Cfr., tra gli altri, Surdich, *Giorgio Caproni...* cit., p. 36 e D. Checchi, *L'architettura dei «Versi livornesi» di Giorgio Caproni*, «Filologia italiana» 6, 2009, pp. 201-209, in part. pp. 204 e 208.

¹⁴ I. Chionne, *Versi livornesi ovvero «il libro della memoria» di Giorgio Caproni*, «Otto/Novecento» 37 (2), 2013, pp. 177-189, in part. p. 178.

¹⁵ A. Dei, *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Padova, Esedra Editrice, 2016, p. 64.

La vicinanza del Caproni di questi anni alla poesia medievale determina lo scarto stilistico del *Seme del piangere* rispetto alla precedente raccolta *Il passaggio di Enea*. Come noto, dal punto di vista metrico l'autore per dare forma poetica alla categoria della leggerezza opta per versi di misura breve che caratterizzano l'intera raccolta, non soltanto i *Versi livornesi*: in endecasillabi sono solo il testo-preludio *Perch'io* e il sonetto conclusivo *La palla*, non a caso estranei per composizione alle poesie del *Seme del piangere* e invece ascrivibili il primo al gruppo di versi e di frammenti «notturni» scritti fra il 1953 e il 1954, per lo più incompiuti, e il secondo alle poesie de *I lamenti del Passaggio d'Enea*¹⁶. All'operazione metrico-formale è affidata l'intenzione di ricreare un ritmo da canzonetta, scandito da rime facili, «rime chiare», ritmo adatto a conferire una forma lieve e leggera a temi gravi che nascono dal pianto e dal dolore¹⁷. Tuttavia, per poter celebrare la figura materna è necessario trattenere le lacrime¹⁸: solo attraverso uno sforzo di invenzione di oggetti, gesti, atti quotidiani si può ricreare il personaggio di Anna Picchi nella sua giovinezza vitale, non senza lasciar trasparire, talora anche nelle poesie di più gioiosa *levitas*, con effetti di penetrante contrasto, i presagi della futura sofferenza e malattia¹⁹. I numerosi vezzeggiativi e diminutivi (che, va ricordato, nella poesia antica segnalano la giovinezza della donna)²⁰ sembrano generati dal diminutivo-principe che connota l'oggetto della

¹⁶ Cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. 1321-1322 e 1468-1469. Si veda anche Zuliani, *Dante e l'oltremondo...* cit., p. 138.

¹⁷ È Caproni stesso a usare il termine canzonetta. Si veda *La gente se l'additava*: vv. 18-19, «come vorrei che intorno / andassi tu, canzonetta», p. 197. Sulle modalità con cui Caproni assume il metro della canzonetta, cfr. P.V. Mengaldo, *L'uscita mattutina*, in G. Devoto - S. Verdino (a cura di), *Per Giorgio Caproni*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1997, pp. 255-266.

¹⁸ Sul «pianto da vincere o almeno da contenere per esprimersi», secondo l'invito di Beatrice a Dante in *Purg.* XXXI, 46, cfr. Dei, *L'orma della parola...* cit., p. 64.

¹⁹ Sul «procedimento di evocazione» attraverso il «realismo e la materialità pungente degli oggetti e dei luoghi che contengono Annina, visibile solo per loro tramite», cfr. L. Marcozzi, *Il seme e il frutto del piangere: i Versi livornesi di Giorgio Caproni*, «AnticoModerno» 3, 1997 («La filologia»), pp. 327-337, in part. p. 333.

²⁰ Non a caso, per esempio, proprio nella ballata di Cavalcanti *In un boschetto trova' pastorella* la giovane età della pastorella è indicata da «una profluvie di diminutivi», cfr. F. Brugnolo, «... esta bella pargoletta». *L'amore 'giovane' nella lirica italiana antica e in Dante*, «Deutsches Dante-Jahrbuch» 89, 2014, pp. 55-82, in part. p. 60.

poesia, Annina²¹: il personaggio della madre da ragazza – fatta rivivere in un passato non conosciuto dal poeta, non ancora nato, ma reinventato attraverso la «leggenda» che si era «formato di lei, udendo i discorsi in casa e guardando le fotografie» –²², ha il nome di Annina in tutto il canzoniere, fatta eccezione per la dedica e per il componimento incipitario *Preghiera*, dove compaiono nome e cognome, Anna Picchi, in ossequio all'esigenza di conferire concretezza storica a una figura poetica²³.

Anche sul versante della lingua, prevale l'intento di dare corpo a una semplicità discorsiva pur senza rinunciare all'eleganza formale nella ricerca di una scrittura «fine e popolare» insieme, come è raccomandato dal poeta in *Battendo a macchina*, nell'allocuzione alla sua mano di scrittore a cui non a caso si rivolge la richiesta di farsi «piuma», «vela» e «leggera» mentre si muove sulla tastiera²⁴. In questa direzione vanno pure gli oggetti e gli indumenti appartenuti ad Annina, spesso evocati anch'essi nella forma del diminutivo (come la catenina, il rubino, gli orecchini, la cipria, la cintura, lo scialle – o anche scialletto e sciarpetta –, la camicetta, la bicicletta, la gonna, il borsellino), che insieme formano le parole del canto per Annina, parole non auliche, estranee al canone poetico e per questo rare nel linguaggio della lirica, a conferma di quel ricercato equilibrio tra semplicità e complessità che è tratto distintivo dei *Versi livornesi*²⁵.

In questa ricerca di leggerezza e snellezza la poesia per Annina risponde all'intento di identificarsi con il suo oggetto, con il personaggio cantato e celebrato: la poesia non può che essere «magra» come «magra» e «fina» è Annina²⁶.

²¹ Cfr. Mengaldo, *L'uscita...* cit., p. 258.

²² Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti...* cit., p. 67, intervista a Ferdinando Camon, pubblicata per la prima volta in F. Camon (a cura di), *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, pp. 101-110; cfr. Surdich, *Giorgio Caproni...* cit., p. 71.

²³ L. Surdich, *Poesie del Novecento. Gozzano, Montale, Caproni, Sereni, Giudici*, Genova, il melangolo, 2018, pp. 79-80.

²⁴ Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 194.

²⁵ Cfr. Mengaldo, *L'uscita...* cit., pp. 262-264

²⁶ «Era una personcina schietta / e un poco fiera (un poco / magra), ma dolce e viva», *La gente se l'additava*, vv. 11-13: Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 197. Sull'identificazione Annina/poesia, cfr. R. Fenu Barbera, *La donna che cammina. Incanto e mito della seduzione del passo femminile nella poesia italiana del primo Novecento*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 123-124. Significative a tale proposito le parole del poeta che si leggono nell'intervista a Cesare Cavallieri del 1983: «[...] forse anche per il trauma della guerra, mi è venuta la saturazione

Modello di *levitas* poetica, come si diceva, è Cavalcanti, maestro di leggerezza anche per Calvino, non a caso estimatore della poesia caproniana²⁷. Oltre a citare esplicitamente la ballatetta di Cavalcanti (*Perch'ì no spero di tornar giammai*) nell'intervista sopra citata, come esempio straordinario di «forma leggera ma non frivola», Caproni apre la raccolta all'insegna del celebre componimento. Infatti l'*incipit* («... perch'io, che nella notte abito solo») del primo testo del *Seme*, che funge da preludio dell'intera raccolta, dichiarandone il registro stilistico, ne cita, come noto, l'attacco. A partire dal recupero di questo inizio, si susseguono nelle liriche le tracce della maniera cavalcantiana e in generale stilnovistica sia sul piano contenutistico – l'identificazione di poesia e donna – sia, soprattutto, sul piano formale. Numerosi gli elementi retorici e lessicali che rievocano la poesia di Cavalcanti²⁸. In primo luogo risalta la ripresa di alcune figure retoriche, come la *personificatio* – con esiti di messinscena teatrale «dei possibili doppi dell'io poetico»²⁹ –, l'apostrofe – accompagnata dal ricorso ai verbi all'imperativo –³⁰, l'interiezione esclamativa e interrogativa – che serve anche a riformulare i moduli iperbolici della poesia medievale. Cavalcantiani, poi, come già osservato, l'uso del

di queste forme, troppo ampie, e allora ecco il bisogno di tornare alla massima semplicità possibile. Il rumore della parola, a un certo punto, ha cominciato a darmi terribilmente fastidio, tanto che adesso vorrei aver scritto poesie di tre, quattro parole al massimo», Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti...* cit., p. 215.

²⁷ Su Caproni e Calvino, cfr. A. Borghesi, *A lezione di leggerezza: Caproni tra Dante e Guido*, «Belfagor» 65 (6), 2010, pp. 667-688, in part. pp. 670-671. Sull'apprezzamento di Calvino per Caproni da ricordare la recensione del 1980 a *L'ultimo borgo (Il taciturno ciarliero [per Giorgio Caproni])*, dove in conclusione si legge: «Con quanto garbo, con quanta comunicativa e leggerezza, egli ci apre davanti la vertigine dell'assenza!» e l'intervista rilasciata a Maria Corti pubblicata postuma su «Autografo» nell'ottobre del 1985 («Se devo definire con un esempio il mio ideale di scrittura, ecco un libro che ho sottomano perché è uscito da poco [1984] ma che raccoglie pagine scritte negli anni Quaranta: *Il labirinto* di Giorgio Caproni»), cfr. *Ibid.*, p. 670 (cfr. I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, pp. 1023-1027, in part. p. 1027 e II, pp. 2920-2929, in part. pp. 2923-2924).

²⁸ Tra gli studi più attenti a rilevare le impronte cavalcantiane, cfr. L. Somelli, *Un «esperimento cavalcantiano» e (dantesco): i Versi livornesi di Giorgio Caproni*, «Filologia e critica» 28 (3), 2003, pp. 443-457 e Borghesi, *A lezione di leggerezza...* cit.

²⁹ Borghesi, *A lezione di leggerezza...*, cit., p. 677.

³⁰ Per le personificazioni e apostrofi, si vedano ad esempio *Preghiera*, *La gente se l'ad-ditava*, *Battendo a macchina*, *Ultima preghiera*. Quanto a Cavalcanti celebri esempi di personificazioni sono *Perch'ì no spero di tornar giammai* e *Noi s'ian le triste penne isbigottite*.

lessico della leggerezza, i diminutivi e vezzeggiativi in chiave intima e affettiva e in generale lo stile dolce. E, ancora, la già notata intenzione di ricorrere a rime semplici e facili, nitida espressione del versificare dolce. Infine tipica della poesia medievale – benché fuori dall’ambito dei «dolci detti» – e nella fattispecie cara al Dante lirico e della *Commedia* la prassi di affidare ai testi stessi dichiarazioni sulla natura delle rime adatte a celebrare la donna³¹.

Le movenze stilnovistiche vengono poi recuperate e riadattate ad attivare la rievocazione di Annina: con la differenza, però, che la tradizionale *descriptio foeminae* viene completamente rivisitata con l’intento di sostituire l’astrattezza della rappresentazione stilnovistica dell’epifania della donna come fenomeno metafisico con un’immagine più terrestre, ancorata a un quotidiano più semplice e concreto³²: della donna si raffigura con sgarci fulminei non solo la fisicità esteriore, colta anche nel lavoro di ricamatrice, con movenze che rievocano l’*A Silvia* di Leopardi³³, ma si rappresenta anche l’emotività, il battere del cuore, il respiro, a rimarcare pure che Annina «è ancor viva tra i vivi»³⁴. L’insistenza sui segni fisici e vitali è il risultato dello sforzo – di cui si è già parlato – di sottrarre il

³¹ Si pensi ad es. alla «magnifica teoria delle rime di *Per lei*» o ai «motivi metapoetici» di *Battendo a macchina*, *Barbaglio*, *Iscrizione* (Mengaldo, *L’uscita...* cit., p. 256). Quanto a Dante il riferimento è naturalmente a *Così nel mio parlar voglio esser aspro* e a *Inf. XXXII 1* («S’io avessi le rime aspre e chioce»): cfr. Somelli, *Un «esperimento cavalcantiano»...* cit., pp. 452-453.

³² Sul ‘neostilnovismo’, cfr. Surdich, *Giorgio Caproni...* cit., p. 73; Id., *Poesie del Novecento...* cit., p. 82 («moderna messinscena neostilnovistica»); G. Spampinato, *Xenia per sconosciuta. Lettura de Il seme del piangere di Giorgio Caproni*, «Studi novecenteschi» 19 (43-44), 1992, pp. 235-255, in part. pp. 250-254; Somelli, *Un «esperimento cavalcantiano»...* cit., pp. 445-446; Borghesi, *A lezione di leggerezza...* cit., p. 674; R. De Rooy, *Controcanti danteschi nella poesia di Giorgio Caproni*, in Id., «Il poeta che parla ai poeti». *Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*, Firenze, Cesati, 2003, pp. 65-84, in part. pp. 70-71; Dei, *L’orma della parola...* cit., p. 64.

³³ Cfr. Surdich, *Poesie del Novecento...* cit., p. 81; Spampinato, *Xenia per sconosciuta...*, cit., p. 249. Su Caproni e Leopardi, cfr. L. Surdich, *Tracce leopardiane nell’opera di Caproni: primi appunti*, in F. Contorbia - G. Ioli - L. Surdich - S. Verdino (a cura di), *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell’Ottocento e del Novecento*, Novara, Interlinea, 2009, pp. 391-407.

³⁴ «La gente se l’additava / vedendola, e se si voltava / anche lei a salutare, / il petto le si gonfiava / timido, e le si riabbassava, / quieto nel suo tumultuare / come il sospiro del mare» (*La gente se l’additava*, vv. 4-10, Caproni, *L’opera in versi...* cit., p. 197); «è ancor viva tra i vivi» è il v. 8 di *Pregghiera*, *Ibid.*, p. 191.

personaggio dalla sua natura di ombra pur evocata in alcune liriche con i tratti tipici – sebbene in alcuni casi attenuati nella stesura finale – della maniera caproniana di ricreare il regno dei morti³⁵.

Rivisitazione e riadattamento sono particolarmente evidenti nelle modalità in cui si realizza la ripresa di uno dei *topoi* più distintivi della poesia del dolce stile, il passare della donna nelle strade della città³⁶, in questo caso nelle vie di una Livorno che odora di barche, di mare, di porto³⁷. Eppure, nonostante la metamorfosi del tema dell'apparizione della donna, riformulato nel senso della corporeità e fisicità, colpisce la cura con cui Caproni recupera la situazione topica in tutti i suoi elementi: dal passare della donna in un contesto urbano, al suo salutare (in alcune liriche esplicito in altre variato nell'atto del voltarsi)³⁸, alla reazione degli astanti, che chiude la sequenza narrativa del processo della metafisica amorosa stilnovista, così come viene formalizzata dal sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, nitido esempio di testo programmaticamente distante da ogni «tensione d'espressività» e cadenzato sulle rime facili del dolce stile³⁹.

Proprio il ricorso al *topos* per antonomasia dello stilnovismo ci permette di osservare quanto i *Versi livornesi* nella loro stesura finale siano il risultato di un confronto dell'autore con le forme della poesia stilnovistica, avvertita in questa fase come la soluzione più conforme alle rime per la madre. A dispetto dell'occasionalità della genesi della

³⁵ Sulla natura di «larva» di Annina in *Ad portam inferi*, cfr. E. Testa, *Giorgio Caproni. Ad portam inferi*, in C. Caruso - W. Spaggiari (a cura di), *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 653-660, in part. p. 657.

³⁶ Sulla rielaborazione del *topos* in Caproni e in altri autori del Novecento, cfr. Fenu Barbera, *La donna che cammina...* cit.

³⁷ «Livorno, quando lei passava, / d'aria e di barche odorava» (*Quando passava*, vv. 1-2); «Livorno tutta intorno [...] / Come sapeva di mare» (*La ricamatrice*, vv. 14 e 16); «La stanza dove lavorava / tutta di porto odorava» (*La stanza*, vv. 1-2), Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. 195, 198 e 199.

³⁸ Oltre che ne *L'uscita mattutina* e ne *La gente se l'additava*, il motivo del voltarsi di Annina è presente in *Barbaglio*, vv. 13-15: «(mentre alla prima svolta / Annina, ma prima si volta, scompare) [...]», Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 200. L'atto di voltarsi di Annina è stato interpretato anche come tentativo di «restare in qualche modo agganciata al mondo e alla vita», Fenu Barbera, *La donna che cammina...* cit., p. 97.

³⁹ G. Contini, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante* (1947), in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 21-31, in part. pp. 27 e 30.

raccolta, sottolineata dal poeta stesso, che in un'intervista ricorda come determinanti per la composizione del *Seme del piangere* sia la sollecitazione di Giuseppe De Robertis sia il premio Mondadori⁴⁰, le diverse fasi redazionali mostrano un'attenzione particolare all'architettura del libro⁴¹ (definito da Caproni stesso per la sua organicità «poemetto»)⁴², alla cura con cui si accompagna il lettore attraverso «diverse soglie di accesso e aree liminari»⁴³, ai continui richiami fonici, lessicali e figurati che sembrano creare un *continuum*, già del resto assicurato dalla centralità del personaggio di Annina protagonista del canzoniere.

Ciò che mi preme sottolineare è che le diverse redazioni mostrano una rielaborazione in senso stilnovistico. Il fenomeno risulta evidente prendendo in considerazione le liriche che nella loro stesura finale sono costruite intorno al *topos* del passare della donna: si verifica qui una situazione analoga a quella osservata per il componimento d'esordio *Perch'io*, inizialmente concepito non per il *Seme*: proprio l'attacco cavalcantiano è «una modifica a posteriori, adottata quando Caproni decise di recuperare questa poesia in un nuovo contesto»⁴⁴ e – aggiungiamo – quando Caproni aveva ormai optato per la sua personalissima riappropriazione del dolce stile.

Ma prima di soffermarmi sulle liriche in cui è svolto in modo completo (con tutti i suoi elementi) o parziale (ora può mancare il motivo del saluto, ora quello della reazione degli astanti) il *topos* del passaggio della donna (*L'uscita mattutina*, *Né ombra né sospetto*, *Quando passava*, *La gente se l'additava*), mi sembra utile riportare la conclusione cui giunge Zuliani analizzando gli abbozzi del *Seme del piangere* nel loro insieme:

⁴⁰ Si tratta dell'intervista apparsa su «Avvenire» nel 1984, cfr. Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. 1311-1312.

⁴¹ Cfr. Checchi, *L'architettura dei «Versi livornesi»...* cit.

⁴² «In fondo è una poesia sola. Ecco perché, a leggerlo così, rimane slegato, andrebbe letto da capo a fondo. Sono poesie in poemetto, per usare la parola pomposa poemetto», Surdich, *Poesie del Novecento...* cit., p. 77, n. 14 (da G. Caproni, «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Prefazione di L. Surdich, Genova, il melangolo, 2004, p. 77).

⁴³ Surdich, *Poesie del Novecento...* cit., p. 72.

⁴⁴ Zuliani, *Dante e l'oltremondo...* cit., p. 138. Per le modifiche introdotte in poesie composte in precedenza e riadattate al nuovo contesto dei *Versi livornesi*, cfr. anche il caso delle varianti di *Piuma*, che instaurano nuovi rapporti con *Preghiera*, *Battendo a macchina* e *Ultima preghiera*, cfr. Checchi, *L'architettura dei «Versi livornesi»...* cit., p. 206.

Più in generale, gli abbozzi sono caratterizzati da un progressivo affinamento basato sulla continua riscrittura dei testi, in stesure sempre di poco differenti, fino a semplificarli per raggiungere una sempre maggiore purezza e levità [...]. Una scelta fondamentale nell'elaborazione della raccolta fu la rinuncia ad elementi narrativi, in favore d'una successione di singole immagini e brevi scene, fra loro slegate e come sospese nel tempo [...]. Caproni quindi volle lasciar fuori l'esistenza reale d'Annina dalle limpide e stilizzate immagini della sua giovinezza⁴⁵.

Partendo da *L'uscita mattutina* – l'unica poesia a contenere tutte le componenti del *topos* – le stesure precedenti, pur presentando l'immagine di Annina che esce, scende le scale e passa per Livorno lasciando una scia⁴⁶, sono prive sia dell'allusione alla reazione degli astanti, qui rielaborata attraverso l'immagine degli abitanti di Corso Amedeo che si svegliano al suo passaggio e si mettono all'opera (vv. 11-12: «Tutto Cors' Amedeo, / sentendola, si destava; v. 19: «all'opera stimolava»⁴⁷, sia del motivo del saluto, a cui si accenna nella versione finale con la variante del voltarsi [v. 18: «(Annina si voltava)»]⁴⁸. A proposito della descrizione della reazione degli osservatori, la redazione Ds⁴, la seconda riportata da Zuliani nell'apparato, mostra l'accostamento di Caproni al motivo del destarsi della città, anche se a quest'altezza il tema dell'operosità che stimola Annina con il suo passare non ha ancora preso corpo: «Livorno a quell'ora era / ancora vuota, e dormiva. / Ma subito la coloriva / passando, e il marciapiede / destava col ticchettio / dei tacchi, lungo la via»⁴⁹. Il dettaglio del risuonare dei suoi tacchi sulla strada, qui nella penultima strofa, resta nella stesura finale, spostato in posizione conclusiva: «e tutta di lei risuonava / al suo tacchettio la contrada»⁵⁰.

Nel senso della scelta, nella stesura finale, di soluzioni 'stilnovistiche' va, oltre all'esclamazione del secondo distico della seconda strofa («Ma come si illuminava / la strada dove lei passava!»), vv. 9-10),

⁴⁵ Caproni, *L'opera in versi...* cit., pp. 1320-1321.

⁴⁶ I «ritorni fonici» di 'sc' nel sintagma «lasciando [...] una scia», come nel termine «uscita» del titolo e nei verbi «scendeva» del primo verso e «usciva» del quarto verso creano un effetto di «leggerezza e scivolamento», Mengaldo, *L'uscita...* cit., p. 260.

⁴⁷ Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 192.

⁴⁸ *Ibidem*. Sull'uso delle parentesi, che contengono non il secondario, ma il primario, cfr. Mengaldo, *L'uscita...* cit., p. 262.

⁴⁹ Caproni, *L'opera in versi...* cit., p. 1335.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 192.

incentrata sulla luce emanata dalla donna al suo passare, la rielaborazione dell'ultima strofa con ripetizione nel primo e nel terzo verso in posizione incipitaria del verbo «andava» («Andava in alba e in trina / [...] / Andava col volto franco»)⁵¹, che rievoca l'andare di Beatrice nel sonetto dantesco («Ella si va»).

Inoltre, ancora a conferma di un confronto sempre più stretto con l'antica lirica d'amore, va notata l'inserzione nella stesura finale del motivo della *descriptio foeminae*. Se la «cipria» e la «catenina d'oro» identificano Annina già dalla prima stesura, nel testo definitivo la terza strofa è dedicata al ritratto della donna, i cui dettagli, come già osservato, vengono rimaneggiati rispetto al canone tradizionale: qui la descrizione della donna, condotta attraverso gli occhi degli abitanti di Corso Amedeo, procede attraverso la variazione degli attributi canonici per cui la bocca diventa il «neo sul labbro» e il collo diventa la «sottile ... nuca» – anche a indicare uno sguardo che segue il passare della donna (prima un particolare del volto, poi un particolare di spalle, quando la donna è passata)⁵²; infine «– la cintura / stretta» di Annina sembra rievocare l'immagine cavalcantiana di Mandetta⁵³ (diminutivo di Amande, come Annina di Anna), la donna amata dal poeta che gli appare «accordellata istretta» in *Era in penser d'amor quand' i' trovai*⁵⁴.

Per di più, in questa stessa strofa non sembra certo casuale la presenza nell'ultima redazione dell'aggettivo «gentile», epiteto stilnovistico per antonomasia, qui variato dall'accostamento ossimorico con «acre» («acre e gentile», v. 17), epiteto distintivo della poesia del primo Caproni⁵⁵.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² La *descriptio* è assente nelle prime stesure. Fa la sua prima comparsa in Ds⁵, dove «in calce al foglio, scritto a penna di traverso, v'è il seguente abbozzo per la terza strofa: Tutto Cors'Amedeo / ne conosceva il viso / sottile, il neo / sul labbro, e delicato / il collo», *Ibid.*, p. 1336.

⁵³ Per il suffisso affettivo in -etta delle donne stilnovistiche, cfr. N. Tonelli, *Laura, Fiammetta, Flamenca: la tradizione del nome*, «Critica del testo» 6 (1), 2003, pp. 515-539, in part. pp. 527-528.

⁵⁴ G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di M. Ciccutto, Introduzione di M. Corti, Milano, Rizzoli, 1996⁴, p. 126. La tessera cavalcantiana è segnalata in Borghesi, *A lezione di leggerezza...* cit., p. 675.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 676. Per la ricorrenza di «acre», aggettivo-chiave, insieme ad «aspro», di *Come un'allegoria*, cfr. Surdich, *Giorgio Caproni...* cit., pp. 31-32.

Né ombra né sospetto, in cui compare il tema del passaggio della donna e della reazione dei presenti, pur senza il riferimento al motivo del saluto, documenta invece il riordino delle situazioni del *topos* nella loro più corretta sequenza: prima il passare (nella strofa iniziale) e poi la reazione di Livorno nella strofa conclusiva (vv. 3-6: «Stringendosi nello scialletto / scarlatto, ventilata / passava odorando di mare / nel fresco suo sgonnellare»; vv. 15-16: «Livorno popolare / correva con lei a lavorare»)⁵⁶. Tra i tanti materiali precedenti conservati (in cui peraltro sono presenti elementi poi spostati in altri testi), senza considerare la versione manoscritta ancora frammentaria (costruita intorno al motivo della “minaccia” futura che nessuno avrebbe potuto immaginare di fronte a tanta esuberante giovinezza e alla *descriptio* della donna) e un abbozzo, sempre manoscritto, della sola terza strofa, figurano ben sei stesure in cui l’immagine del passo svelto di Annina (collocato poi nella terza strofa, vv. 11-12: «Prendeva a passo svelto, / dritta, per la via Palestro»)⁵⁷ non risulta combinata all’indicazione degli effetti positivi suscitati («Livorno popolare / correva con lei a lavorare»)⁵⁸.

Quando passava, che sin dal titolo esplicita il *topos* stilnovistico, mostra ugualmente l’intenzione di valorizzare ed enfatizzare l’immagine del passaggio della donna mettendo in ordine anche in questo caso le sequenze, prima il passare di Annina e poi la descrizione degli effetti. Ecco la prima strofa del testo finale:

Livorno, quando lei passava,
d’aria e di barche odorava.
Che voglia di lavorare
nasceva, al suo ancheggiare⁵⁹!

Di seguito, invece, l’inizio nella prima stesura che ci è giunta, con l’immagine delle barche ancorate che sanno di maggio utilizzata anche in alcune stesure di *Né ombra né sospetto* (dove è Annina a lasciare l’odore

⁵⁶ Caproni, *L’opera in versi...* cit., p. 193.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*; cfr. *Ibid.*, pp. 1336-1339.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 195.

di «barche all'ancoraggio») e con la rima *coraggio: passaggio* presente in alcune stesure e poi passata nel testo finale di *Battendo a macchina*⁶⁰:

Sapevano di maggio,
le barche, all'ancoraggio.
Prendeva aire e coraggio
la gente, al suo passaggio⁶¹.

Il «quando lei passava» del primo verso della redazione finale sembra rispondere all'intenzione di mettere in risalto il *topos* con l'immagine dell'incedere della donna, inizialmente non nel verso incipitario, per cui la reazione della gente era anteposta al passare della donna.

La gente se l'additava presenta il tema del passare della donna combinato con il tema del saluto (vv. 4-6: «La gente se l'additava / vedendola, e se si voltava / anche lei a salutare»)⁶². Nelle prime stesure è Livorno o la gente a salutare la donna (per esempio in due versioni manoscritte si legge: «Livorno colorata / di popolo, la salutava», mentre in una versione dattiloscritta: «La gente la salutava, / voltandosi, quando passava»)⁶³. Solo in un successivo momento il poeta modifica la lirica ripristinando, in linea con le modalità stilnovistiche, il tema del saluto, che peraltro nel testo edito viene anticipato nella prima strofa, mentre precedentemente figurava o nell'ultima o nella penultima stanza⁶⁴.

Le carte inedite, grazie alle quali il lettore può seguire da vicino quel lavoro artigianale di «ebanista»⁶⁵ da Caproni stesso indicato come

⁶⁰ Anche in alcuni esiti di *Né ombra né sospetto*, poi scartati, la voglia di lavorare suscitata dal passaggio della donna è rafforzata dal riferimento al «coraggio» che Annina infonde: «Chi la vedeva andare / prendeva aire e coraggio» (*Ibid.*, p. 1340; cfr. anche p. 1339). Il distico finale di *Battendo a macchina*, vv. 24-25 è: «non prenda aire e coraggio / anche tu, al suo passaggio» (*Ibid.*, p. 194).

⁶¹ *Ibid.*, p. 1345.

⁶² *Ibid.*, p. 197.

⁶³ *Ibid.*, p. 1348.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 1349-1350 (stesure Ds⁴ e Ds⁵).

⁶⁵ «[...] per lo più mi viene il primo verso, poi mi può venire anche intera una stesura che poi però rifiuto. Piano piano, piano piano, provando e riprovando, proprio con la pazienza dell'ebanista, non mi vergogno di dirlo, dell'artigiano» (intervista del 24 gennaio 1988: Caproni, «*Era così bello parlare*»... cit., p. 166).

caratteristica imprescindibile del mestiere di poeta, mostrano quindi che il canto per Annina prende forma negli anni anche attraverso una personale e graduale riappropriazione della situazione topica celebrata dalla poesia stilnovistica: il passaggio della donna. E proprio l'intenzione di misurarsi con questo *topos*, accostandosi sempre di più alle sue movenze, lascia pensare che per Caproni si tratti di un'immagine recuperata come sorgente della poesia stessa, che riesce, seppure nello spazio di alcuni componimenti, a esorcizzare la morte, facendo tornare dall'aldilà, nelle strade di Livorno, la madre-ragazza in tutta la sua essenza vitale, suscitatrice di benefici e salutari effetti.

Abstract

The essay studies the function of Stilnovism in the *Versi livornesi* section of Giorgio Caproni's *Seme del piangere*. The reworking of Stilnovism, repurposed into new forms to reduce metaphysical abstractness, appears to be the most effective way to sing the girl-mother, Annina, now dead. The poem of the woman's praise, with its 'lightness' and simple rhymes, is for Caproni, at this time, the only poetic form capable of evoking and reviving the mother. With particular attention, the essay studies the most famous and peculiar *topos* of Stilnovism, the passing of women in urban space, followed by a description of the beneficial effects elicited in the observers. Through the analysis of the earlier drafts published in the critical edition edited by Luca Zuliani, the essay shows that, in the texts in which the *topos* is present, the Stylnovistic solutions are the landing place of a poetic research *in fieri*, documented by the various passages.

Maria Cristina Figorilli
cristina.figorilli@unical.it

Ornella Fuoco

Novus Orpheus lyricus... Venanzio Fortunato e la lirica

I *carmina* di Venanzio Fortunato sono composti quasi esclusivamente in distici elegiaci¹. Pochissimi sono i carmi in cui il poeta non utilizza questa forma metrica; si tratta di *car. 5, 7*, un breve componimento in esametri dedicato a Felice di Nantes; di *car. 6, 1*, un epitalamio in esametri preceduto da un prologo in distici elegiaci (in questo caso molto avrà influito sulla scelta del metro l'ossequio alla tradizione del genere)² e di pochissimi carmi in metri lirici: *car. 1, 16* (un inno abbecedario dedicato a Leonzio di Bordeaux) e *car. 2, 6* (il famoso inno *Vexilla regis prodeunt*) in dimetri giambici; *car. 2, 2* (*Pange, lingua*)³ in tetrametri trocaici catalettici; *car. 9, 7*, in strofe saffiche⁴. Eppure, nonostante il

¹ Venance Fortunat, *Poèmes*, I, Livres I-IV, texte établi et traduit par M. Reydellet, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1994], pp. XXVIII e s.: «Cette prédilection pour l'élégiaque se justifie le plus souvent par la nature du sujet: la lettre en vers, l'építaphe par exemple. Mais, dans le cas du panégyrique, il y a là une rupture avec la tradition littéraire».

² In esametri sono pure i *carmina figurata* 2, 4; 2, 5 e 5, 6a.

³ I due inni, *Pange, lingua* (*car. 2, 2*) e *Vexilla regis prodeunt* (*car. 2, 6*), rappresentano forse le opere più conosciute di Venanzio Fortunato, anche perché entrati nella liturgia della Chiesa Cattolica; cfr. Reydellet, Venance Fortunat, *Poèmes*, I ... cit., p. 50; O. Ehlen, *Venanzius-Interpretationen. Rhetorische und generische Transgressionen beim "neuen Orpheus"*, Stuttgart, Steiner, 2011, pp. 356-366 e 371-385.

⁴ La capacità di utilizzare diversi metri è caratteristica dei poeti della tarda antichità; cfr., al riguardo, A. La Penna, *Gli svaghi letterari della nobiltà gallica nella tarda antichità. Il caso di Sidonio Apollinare*, «Maia» XLVII, 1995, pp. 3-34. Sidonio Apollinare, *epist.* 8, 11, considera una qualità poetica notevole quella di saper utilizzare diversi metri; cfr. S. Condo-

netto prevalere del distico elegiaco, in diversi luoghi, a partire dalla *praefatio*, Venanzio, in relazione alla sua poesia, usa un lessico che richiama la poesia lirica. In questo contributo prenderò in esame questi luoghi insieme a quelli nei quali l'autore parla esplicitamente di metri lirici.

La *praefatio* ai primi sette libri dei *carmina* di Venanzio Fortunato, indirizzata a Gregorio di Tours⁵, si apre con toni magniloquenti. Il poeta, dopo aver esposto le ragioni per le quali i grandi autori del passato hanno meritato la fama e l'immortalità (paragrafi 1-2), sostiene che è bene che rimangano sconosciuti quegli scrittori che potrebbero attirare su di loro il disprezzo (paragrafo 3). Prosegue, pertanto, esprimendo la sua meraviglia per il fatto che il venerabile vescovo abbia chiesto la pubblicazione delle sue *nugae*, componimenti scritti tra le molteplici difficoltà dei suoi viaggi, in mezzo ai barbari, tra il freddo e i fumi dell'alcol:

Unde, vir apostolice, praedicande papa Gregori, quia viritim flagitas ut quaedam ex opusculis inperitiae meae tibi transferenda proferrem, nugarum mearum admiror te amore seduci quae cum prolatae fuerint nec mirari poterunt nec amari, praesertim quod ego impos de Ravenna progrediens Padum Atesim Brintam Plavem Lipientiam Taliamentumque tranans, per Alpem Iuliam pendulus montanis anfractibus, Dravum Norico, Oenum Breonis, Liccam Baivaria, Danuvium Alamannia, Rhenum Germania transiens ac post Mosellam, Mosam, Axonam et Sequanam, Ligerem et Garonnam, Aquitaniae maxima fluenta transmittens, Pyrenaeis occurrens Iulio mense nivosis paene aut equitando aut dormitando conscripserim, ubi inter barbaros longo tractu gradiens aut via fessus aut crapula, brumali sub frigore, musa hortante nescio gelida magis an ebria, novus Orpheus lyricus silvae voces dabam, silva reddebat (Ven. Fort. *praef.* 4).

Il passo è di grande interesse per la rappresentazione che il poeta offre della sua poesia e di se stesso, ma quanto egli dice deve essere inquadrato nella topica della modestia tendente alla sottovalutazione della propria

relli, *L'officina di Sidonio Apollinare: tra incus metrica e asprata lima*, «Bollettino di Studi Latini» XXXIV, 2004, p. 574.

⁵ Sui rapporti fra Venanzio Fortunato e Gregorio di Tours, cfr. J.W. George, *Venantius Fortunatus. A Latin Poet in Merovingian Gaul*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 124-131; M. Roberts, *The Humblest Sparrow. The Poetry of Venantius Fortunatus*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2009, pp. 269-283; Ehlen, *Venantius-Interpretationen...* cit., pp. 24-27.

opera, in questo caso forse accentuata dalla notevole superiorità di *status* del destinatario e quindi dalla deferenza del poeta nei suoi confronti. Certo, i carmi dei primi sette libri di Venanzio non sono stati composti nelle situazioni rocambolesche delineate dal poeta, ma vedono la luce quando egli si era già stabilito in ambiente gallico. La situazione descritta offre una verità filtrata dalla retorica e, da un lato serve a giustificare lo scarso valore dei componimenti, dall'altro tende forse a presentare l'immagine di un poeta viaggiatore⁶, per il quale il viaggio dall'Italia verso la Francia aveva comunque rappresentato l'evento determinante della sua vita (il poeta in realtà sembra presentare in un unico viaggio anche qualche spostamento più breve, compiuto quando già si trovava in Gallia, compreso quello che lo aveva condotto fino ai Pirenei)⁷.

All'interno di un contesto fortemente mediato è legittimo chiedersi, quindi, non solo quanto storicamente veritiere siano da considerare le indicazioni, per così dire, biografiche, ma anche quale significato assumano le definizioni che il poeta dà della sua poesia e di se stesso. Innanzi tutto è da notare la definizione dei propri componimenti come *nugae* (*nugarum mearum admiror te amore seduci*). Venanzio Fortunato si inserisce in tal modo nel solco di una tradizione che aveva avuto in Catullo (1, 4) il suo illustre iniziatore⁸ e che in tempi a lui più vicini aveva

⁶ Cfr. G. Herbert de la Portbarré-Viard, *La thématique du voyage et la figure du poète voyageur dans l'oeuvre de Venance Fortunat: entre rhétorique, poétique et construction de soi*, «Antiquité Tardive» XXIV, 2016, p. 221.

⁷ In diverse occasioni Venanzio sottolinea la sua condizione di straniero e di esule: cfr. *carm.* 5, 18, 5 *ecce venit praesens Italus, peregrinus et hospes*; 6, 8, 5 *Tristius erro nimis, patriis vagus exul ab oris*; 6, 10, 35 *Partibus Italiae advecto mihi...*; 7, 8, 49 *Cum peregrina meos tenuit Germania visus*; 7, 9, 7 *Exul ab Italia nono, puto, volvor in anno*; 7, 21, 10 *adventu fratrum non peregrinus ero*; 8, 1, 12 *Italiae genitum gallica rura tenent*; 10, 16, 1-4; *Mart.* 1, 26 *ast ego, sensus inops, Italiae quota portio linguae* (cfr. M. Roberts, *Venantius Fortunatus and the Uses of Travel in Late Latin Poetry*, in *Lateinische Poesie der Spätantike. Internationale Tagung in Castelen bei Augst, 11.-13. Oktober 2007*, a cura di H. Harich-Schwarzbauer e P. Schierl, Basel, Schwabe Verlag, 2009, p. 293; Herbert de la Portbarré-Viard, *La thématique du voyage... cit.*, p. 227; L. Pietri, *Autobiographie d'un poète chrétien: Venance Fortunat, un émigré en terre d'exil ou un immigré parfaitement intégré?*, «Caménae» 11, avril 2012 [contributo disponibile online all'indirizzo <https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-06/1pietri_caménae.pdf>], che fa il punto anche sulle principali ipotesi relative ai motivi che indussero il poeta a lasciare l'Italia).

⁸ La conoscenza di Catullo da parte di Venanzio Fortunato è ritenuta sicura da S. Condorelli, che analizza diversi luoghi del poeta del VI secolo in cui agisce in maniera diretta

trovato in Sidonio Apollinare (*carm.* 8, 3; 9, 9) un suo prosecutore, senza che questo comporti l'inquadramento all'interno di un determinato genere letterario⁹. In tal senso sembrerebbe molto più significativa, invece, l'inedita definizione che il poeta dà di se stesso alla fine del paragrafo, cioè *novus Orpheus lyricus*¹⁰. Potrebbe apparire una definizione fortemente impegnativa e potrebbe implicare l'adesione del poeta a uno specifico genere, ma considerato il tono del passo, se ne coglie anche la portata un po' scanzonata e autoironica¹¹. Venanzio nelle righe immedia-

la memoria di passi catulliani; cfr. S. Condorelli, *Tra Gallia e Italia sulle tracce di Catullo. Echi del Veronese nella poesia del VI secolo*, Cesena, Stilgraf Editrice, 2022, pp. 119-157.

⁹ Cfr. F.E. Consolino, *Formes et fonctions de la lettre dans la production poétique de Venance Fortunat. Les épîtres en prose*, in *Écriture et genre épistolaire. IV^e-XI^e siècle*, a cura di Th. Deswarte, K. Herbers e H. Sirantoine, Madrid, Casa de Velázquez, 2018, p. 144: «Par le terme de *nugae*, Fortunat se rattache à Ausone et Sidoine, peut-être aussi à Catulle, dont il dut avoir quelques connaissances, et probablement à la fameuse lettre par laquelle Pline le Jeune envoie à son ami Paternus un recueil de vers légers, qu'il dit avoir composés en voiture, dans son bain, pendant le repas».

¹⁰ La figura di Orfeo ha uno spazio importante in Ven. Fort. *carm.* 7, 1, un componimento dedicato a Gogone, patrono di Venanzio e influente consigliere del re Sigiberto (per questo personaggio, cfr. George, *Venantius Fortunatus. A Latin Poet...* cit., pp. 136-140; *Venantius Fortunatus: Personal and Political Poems*, Translated with notes and introduction by J. George, Liverpool, University Press, 1995, pp. 126 e s.). Il carme si apre proprio con l'immagine del mitico cantore in grado di commuovere e di attirare con la dolcezza della sua cetra le selve e le bestie (Ven. Fort. *carm.* 7, 1, 1-10); così Gogone con la dolcezza della sua parola è in grado di attirare viaggiatori stranieri ed esuli (Ven. Fort. *carm.* 7, 1, 11 ss.); cfr. Ehlen, *Venantius-Interpretationen...* cit., pp. 196-201. Orfeo è nominato anche in Ven. Fort. *carm.* 7, 12, 21 s... *Modulus blanditus acutus / Orpheus et citharae vox animata iacet*. Anche Claudiano nella *praefatio* al secondo libro del *De raptu Proserpinae* si era paragonato a Orfeo: Ercole aveva ridestato il canto di Orfeo da tempo sopito, *Florentinus* aveva suscitato nuovamente il canto del poeta (cfr. Claud. *rapt. Pros. 2 praef.*, 1-4 *Otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus / neglectumque diu deposuisset opus, / lugebant erepta sibi solacia Nymphae, / quaerebant dulces flumina maesta modos; 9-16 Sed postquam Inachiis Alcides missus ab Argis / Thracia pacifero contigit arva pede / ... / ... / tunc patriae festo laetatus tempore vates / desuetae repetit fila canora lyrae / et resides levi modulatus pectine nervos / pollice festivo nobile duxit ebur; 49-52 Thracius haec vates. Sed tu Tiryntius alter; / Florentine, mihi: tu mea plectra moves / antraque Musarum longo torpentia somno / excutis et placidos ducis in orbe choros; in relazione a questi versi cfr. Claudiano, *De raptu Proserpinae* a c. di M. Onorato, Napoli, Loffredo, 2008, pp. 228-237). Quello che in Claudiano è un paragone implicito, in Venanzio diventa una vera e propria assimilazione al mitico cantore.*

¹¹ L'ampia monografia di Ehlen (*Venantius-Interpretationen...* cit.), che dedica una specifica sezione alla questione dei generi letterari in senso generale e il cui filo conduttore è proprio la ricerca della consapevole trasgressione operata dal poeta di Valdobbiadene rispetto alla tradizione di determinati generi, non affronta la problematica relativa all'inquadramento

tamente precedenti si è infatti definito *impos, pendulus montanis anfractibus, via fessus aut crapula*, si è detto ispirato da una Musa non si sa se *gelida magis an ebria*. Ha dato di sé, dunque, l'immagine di un uomo un po' stordito dall'alcol, dal sonno, dalla stanchezza di un viaggio interminabile (e l'idea della lunghezza è accentuata dall'accumulo dei toponimi, soprattutto degli idronimi)¹² più che pericoloso. Si tratta di un personaggio che non ha molto in comune con il dolente citaredo del mito, così come rappresentato, in particolare, dal passo virgiliano a lui dedicato (cfr. Verg. *georg.* 4, 454-527, ma anche *Ov. met.* 10, 86-108; 143-147), ma che presenta qualche carattere che lo può ricordare. Nel racconto virgiliano, dopo la definitiva perdita dell'amata Euridice, il cantore tracio se ne va in luoghi freddi e selvaggi presso il fiume Strimone (Verg. *georg.* 4, 508) e poi presso il Tanai (Verg. *georg.* 4, 517). L'idea del freddo e del gelo è più volte richiamata nel passo di Venanzio (*Pyrenaeis ... nivosis, brumali sub frigore, musa ... gelida*) e se nel passo di Virgilio sono nominati due fiumi, quello di Venanzio si contraddistingue proprio per i numerosissimi corsi d'acqua ricordati. Oltre al carattere dell'erranza e ad alcune somiglianze dei luoghi attraversati, l'elemento fondamentale che accomuna il poeta al personaggio del mito è ovviamente la poesia, che da Orfeo è praticata come canto (cfr. Verg. *georg.* 4, 464-466 *ipse cava solans aegrum testudine amorem / te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te veniente die, te decedente canebat*; 4, 510 ... *agentem carmine quercus*; 514 s. ... *miserabile carmen / integrat* ...). In relazione ai suoi componimenti Venanzio inizialmente usa il verbo *conscribere* (*praesertim quod ego impos ... conscripserim*); solo in un secondo momento, dopo essersi definito *novus Orpheus lyricus*, allude alla loro recitazione o al loro canto, se pure in un ambiente selvaggio in

di Venanzio all'interno della poesia lirica e, anche quando prende in esame la *praefatio* ai *carmina* (pp. 178-196), non interpreta l'espressione *novus Orpheus lyricus* come eventuale dichiarazione di appartenenza a un determinato genere. D'altronde lo studioso, che suddivide la parte centrale della sua trattazione in due sezioni, una dedicata alle opere in prosa e una dedicata alle opere di poesia, non pratica all'interno di quest'ultima una distinzione fra lirica ed elegia, ma considera diversi generi: panegirici, epitaffi, vite in metro, vere proprie poesie d'occasione, inni ed elegie, *carmina figurata*.

¹² Cfr. F. Della Corte, *Venanzio Fortunato, il poeta dei fiumi*, in *Venanzio Fortunato tra Italia e Francia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Valdobbiadene 17 maggio 1990 - Treviso 18-19 maggio 1990, Treviso, Provincia di Treviso, 1993, p. 137.

cui i boschi fanno riecheggiare la sua voce: *silvae vocem dabam, silva reddebat*. È chiaro che questa seconda formula, che sottintende una espressione orale della poesia, è strettamente legata alla definizione che assimila il poeta al mitico cantore tracio ed è probabile, inoltre, che accennando all'effetto dell'eco, Venanzio voglia richiamare un altro particolare presente sia nel racconto virgiliano che in quello ovidiano relativo a Orfeo. Narra Virgilio che, dopo che Orfeo fu dilaniato dalle donne di Tracia da lui respinte, il suo capo, trascinato dall'Ebro, continuava a pronunciare il nome di Euridice e le rive del fiume ripetevano questo nome (Verg. *georg.* 4, 525-527... *Eurydicen vox ipsa et frigida lingua, / a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat; / Eurydicen toto referabant flumine ripae*). Nel racconto ovidiano si narra che, mentre la cetra e la testa di Orfeo venivano trascinate dalla corrente dell'Ebro, la cetra miracolosamente emise un suono lamentoso al quale rispose con un lamento la lingua senza vita del cantore e le rive fecero riecheggiare questo lamento (cfr. *Ov. met.* 11, 51-53... *medio dum labitur amne, / flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae*). Quello dell'eco rappresenta, dunque, un altro particolare che, se volutamente ripreso da parte del poeta, contribuisce alla ricostruzione dell'immagine di Venanzio come *novus Orpheus lyricus*. Inoltre l'immagine della *silva*, presente nel passo della *praefatio*, è costantemente associata alla figura di Orfeo, in grado con il suo canto di far muovere i boschi: cfr., ad es., Verg. *ecl.* 3, 46 (*Orpheaque in medio posuit silvasque sequentis*); 8, 56 (*Orpheus in silvis...*); Hor. *carm.* 1, 12, 7 s. (*unde vocalem temere insecutae / Orphea silvae*); *Ov. trist.* 4, 1, 17 (*cum traheret silvas Orpheus...*) e lo stesso Ven. Fort. *carm.* 7, 1, 3 (*mox resonante lyra tetigit dulcedine silvas*). Se da un lato, dunque, diversi elementi accomunano la figura di Orfeo a quella di Venanzio, o meglio all'immagine che Venanzio vuole dare di sé, dall'altro non ci sembra che con il parallelismo instaurato il poeta intenda dare ai suoi carmi una connotazione di poesia lirica. Ma consideriamo più in particolare l'espressione *novus Orpheus lyricus*. L'aggettivo *novus* in questo contesto ci sembra che assuma il senso di 'novello'¹³. È lo stesso significato che

¹³ Reydellet (Venance Fortunat, *Poèmes*, I... cit., p. 4) traduce: «nouvel Orphée à la lyre»; Di Brazzano (Venanzio Fortunato, *Opere / I*, a cura di S. Di Brazzano, Roma, Città Nuova, 2001,

l'aggettivo ha in Ven. Fort. *carm.* 3, 8, 20 *cuus in ingenium hic nova Roma venit* (il verso, inserito all'interno di un elogio di Felice di Nantes, esprime l'idea che una nuova Roma è rinata nell'indole del vescovo; nei versi precedenti, in effetti, il poeta ha elencato tutte le prerogative di Felice: tutore della patria, fiume di eloquenza, fonte di sapienza, difensore della giustizia...). Si tratta di un valore che l'aggettivo talora assume quando si accompagna a nomi propri, indicando che qualcuno è quasi la reincarnazione di un predecessore (cfr. Cic. *Phil.* 13, 25 *nove Hannibal*; Liv. 22, 14, 9 *hic novus Camillus, nobis dictator unicus in rebus adiectis quaesitus*; Vell. 2, 82, 4 *cum ante novum se Liberum Patrem appellari iussisset*; Apul. *met.* 4, 34 *cum novam me Venerem ore consono nuncuparent*; cfr. *OLD s. v. novus*, 8 d). L'aggettivo *lyricus* non risulta altrove attestato in riferimento a *Orpheus* (ma consueta è l'associazione di Orfeo alla lira o alla cetra: cfr., ad es., Verg. *Aen.* 6, 119 s.; Prop. 1, 3, 42; 3, 2, 3 s.; Ov. *ars* 3, 321). Il *ThlL*, nella rubrica che raccoglie le occorrenze dell'aggettivo riferito agli uomini, nota: *de poetis* «qui carmina ad lyram recitanda componunt» (cfr. *ThlL* 7, 2, 1951, 25 s.) e in questa rubrica riporta innanzi tutto Hor. *carm.* 1, 1, 35 (*quod si me lyricis vatibus inseres*), un verso inserito in un contesto proemiale altamente significativo nel quale Orazio indica la poesia, in particolare la poesia lirica, come sua scelta di vita. In tutti i casi in cui il termine, usato anche come sostantivo, è riferito agli uomini, indica i poeti lirici (cfr. *ThlL* 7, 2, 1951, 25-46). Nella poesia di Venanzio *lyricus* ricorre tre volte (*carm.* 2, 9, 53 *stamena psalterii lyrico modulamine texens*; 6, 10, 3 *per lyricos modulos ...*; 9, 7, 13 *... lyricos melodes*), in relazione alle modulazioni, ai ritmi della poesia lirica, con un valore, per così dire, 'tecnico', e non è mai riferito a persone. Nel nostro caso lo si può intendere nel senso proprio di 'lirico' che si addice ad Orfeo, che cantava accompagnandosi, appunto, con la lira e quindi conviene al *novus Orpheus*. L'immagine del poeta con la lira risulta particolarmente efficace in relazione all'ambiente materiale delineato da Venanzio, uno scenario selvaggio fatto di fiumi,

p. 91): «novello Orfeo con la mia lira» e Roberts (*Poems, Venantius Fortunatus* Edited and Translated by M. Roberts, Cambridge, Massachusetts-London, England, Harvard University Press, 2017, p. 7): «a new lyric Orpheus»; cfr. anche M. Roberts, *Venantius Fortunatus on poetry and song*, «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici» LXXVIII, 2017, p. 83.

di monti ricoperti di neve, di boschi, in cui la figura solitaria del poeta musicista è in sintonia con una più generale concezione orale e musicale della poesia. Si tratta di una concezione che emerge già dall'espressione *silvae voces dabam, silva reddebat*, che conclude il quarto paragrafo della *praefatio*, ma soprattutto da diversi elementi del quinto paragrafo, in cui il poeta in relazione alla sua espressione artistica usa i verbi *cantare* e *canere*, presenta l'incapacità di giudizio dei barbari come incapacità di distinguere il grido dell'oca dal canto del cigno, indica le rozze espressioni artistiche in cui si imbatte come barbare canzoni fatte risuonare con un'arpa, afferma che egli stesso non può definirsi *poeta musicus*: ... *ubi mihi tantundem valebat raucum gemere quod cantare apud quos nihil disparat aut stridor anseris aut canor oloribus, sola saepe bombicans barbaros leudos arpa relidens ut inter illos egomet non musicus poeta sed muricus deroso flore carminis poema non canerem sed garrirem* (cfr. Ven. Fort. *praef.* 5). L'uso di *lyricus* riferito a *Orpheus*, evocando la lira, potrebbe anche essere finalizzato a far risaltare il contrasto fra lo strumento del mitico vate, e quindi fra la raffinatezza della sua poesia, e l'arpa dei barbari, cui il poeta accenna subito dopo (il contrasto tra la lira dei Romani e l'arpa dei Barbari è esplicito in *carm.* 7, 8, 63 *Romanusque lyra, plaudat tibi Barbarus harpa*). Nonostante l'ostentata professione di modestia e nonostante il tono complessivamente un po' scherzoso del contesto, il parallelismo con Orfeo, il citare il che commuove persino la natura muovendosi nelle regioni più remote, contribuisce a nobilitare Venanzio¹⁴, che esercita la sua arte tra popolazioni barbare e rozze, e forse a costruire l'immagine concreta di un raffinato cantore¹⁵, e dunque di un poeta, che esercita la sua arte all'interno

¹⁴ Diversa è l'opinione di Consolino (*Formes et fonctions de la lettre...* cit., p. 144), secondo cui il parallelismo con Orfeo è una prova di modestia, dal momento che Orfeo per Venanzio rappresenta la poesia mitologica, che sarebbe l'ultima nella gerarchia delle forme liriche; la Consolino riprende a questo proposito un'idea di Roberts, che, facendo riferimento a *carm.* 2, 9, componimento dedicato ai canti liturgici del clero parigino, ritiene che in Venanzio Fortunato ci sia una gerarchia di forme liriche, secondo questo schema: «at the lowest level is mythological poetry, in the manner of Orpheus/Claudian; then poetry of Christian subject matter composed by an individual poet; and finally the highest lyricism, the choir of human voices united in hymning God» (cfr. Roberts, *The Humblest Sparrow...* cit., p. 135).

¹⁵ Secondo Herbert de la Portbarré-Viard (*La thématique du voyage...* cit., p. 222) Venanzio nella *praefatio* vuole dare di se stesso «l'image de poète-musicien errant».

di uno scenario selvaggio e rozzo. Con l'aggettivo *lyricus*, dunque, Venanzio non intende creare una distinzione tecnica tra poesia lirica e poesia non lirica, ma indicare la sua condizione di poeta così come, e lo noteremo in sèguito, con il termine *lyra* designa talora l'attività poetica in genere, senza riferimento alla poesia lirica. Il grande valore che, come vedremo, il poeta attribuisce alla poesia lirica, da lui considerata difficile e raffinata, potrebbe aver contribuito all'uso di *lyricus* in questa sezione proemiale.

Il tono un po' ironico e scherzoso della *praefatio* è confermato nel quinto paragrafo, già sopra in parte citato, dove il poeta, ribadendo che niente di buono avrebbe potuto esprimere durante i suoi lunghi spostamenti, in un ambiente in cui non si poteva avvalere del giudizio di un pubblico degno di questo nome e nel quale l'unica espressione artistica era rappresentata dal ronzio di un'arpa che faceva risuonare canti barbari, definisce se stesso, usando un *hapax* assoluto, *muricus* piuttosto che *musicus poeta*: ... *sola saepe bombicans barbaros leudos arpa relidens ut inter illos egomet non musicus poeta sed muricus deroso flore carminis poema non canerem sed garrirem, quo residentes auditores inter acernea pocula salute bibentes insana Baccho iudice debaccharent* (Ven. Fort. *praef.* 5). L'immagine del topo, creata probabilmente per dare origine alla paronomasia tra *muricus* e *musicus*, sostenuta dalla metafora *deroso flore carminis* e dal verbo *garrirem*¹⁶, ci restituisce la figura del poeta in una dimensione comica, lontana certamente dalle altezze del poeta lirico prima suggerita dall'immagine del *novus Orpheus lyricus*. Che, tuttavia, nella *praefatio* il poeta abbia voluto richiamare la poesia lirica, non solo tramite la figura di Orfeo, emerge da un altro particolare: Venanzio parla delle sue esibizioni poetiche rivolte a uditori che bevono tra boccali d'acero (*auditores inter acernea pocula salute bibentes*). L'immagine richiama, distorcendola e riducendola a un livello comico, la scena classica del simposio e, quindi, della poesia lirica a esso legata¹⁷.

¹⁶ Il verbo *garrir*, in realtà, è detto di cani, rane, uccelli (cfr. *ThLL* 6, 2, 1695, 44-55), non risulta usato in riferimento ai topi; significa anche «parlare o scrivere alla buona» (cfr. *ThLL* 6, 2, 1696, 4-31); cfr. anche Ven. Fort. *carm.* 3, 22, 1-4.

¹⁷ Cfr. P. Godman, *Poets and Emperors. Frankish Politics and Carolingian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 3. Per la convenzione del simposio nella poesia latina classica, cfr. R.G.M. Nisbet - M. Hubbard, *A Commentary on Horace odes Book I*, Oxford, Clarendon

L'aggettivo *lyricus*, riferito a *Orpheus*, immagine dello stesso Venanzio, non ha quindi valore proprio, cioè quello atto a designare il poeta che si esprime in versi lirici, ma ha un senso più largo, indica la condizione di poeta in generale. Analogamente, in qualche altro luogo di Venanzio la lira è simbolo della poesia. È quanto si riscontra in *carm.* 2, 9, un componimento indirizzato al clero parigino nel quale, peraltro, molto diffuso è il tema della musica e del canto; il poeta, rivolgendosi ai venerati padri, afferma che essi lo costringono a riprendere in mano l'antica lira: *iamdudum obliiti desueto carmine plectri / cogitis antiquam me renovare lyram. / En stupidis digitis stimulatatis tangere cordas, / cum mihi non solito currat in arte manus* (Ven. Fort. *carm.* 2, 9, 3-6). In questo caso l'immagine della lira come simbolo dell'attività poetica è ampliata e rafforzata da un campo semantico che ruota intorno allo strumento: *plectri, stupidis digitis, cordas, manus*. Anche in *carm. app.* 12 Venanzio parla della sua poesia usando l'immagine di uno strumento a corda; non indica proprio la lira, ma parla del plectro e delle corde: cfr. v. 1 *Dum volo carminibus notum percurrere plectrum* e v. 5 *Sed quamvis dubio trepident mea corda relatu*. In *carm.* 10, 11, 1-6 Venanzio, invece, in opposizione alla poesia più elevata designata da *cithara, lyra, fistula blanda*, indica la sua poesia come *fistula muta*: *Cum videam citharae cantare loquacia ligna / dulcibus et chordis admodulare lyram / (quo placido cantu resonare videntur et aera) / mulceat atque aures fistula blanda tropis, / quamvis hic stupidus habear conviva receptus, / et mea vult aliquid fistula muta loqui*. In questo *locus humilitatis* è improbabile che ogni strumento indichi un genere poetico, piuttosto Venanzio, definendosi *stupidus... conviva*, stabilisce una sorta di gerarchia fra i poeti, rispecchiata dalla diversa nobiltà degli strumenti, all'interno della quale la *fistula muta* rappresenta la poesia più umile¹⁸. In tutti questi casi, dunque, l'uso del sostantivo *lyra* o di altri termini indicanti strumenti musicali, equivale a un simbolo per indicare la poesia e, talora, il riferimento a diversi strumenti musicali è funzionale

Press, 1970, pp. XV e s.; O. Murray, *Symposium and Genre in the Poetry of Horace*, «The Journal of Roman Studies» LXXV, 1985, pp. 39-50.

¹⁸ Analogamente in *carm.* 3, 22, 3-4, in un'altra manifestazione di modestia, il poeta indica la sua poesia con il più umile strumento, la zampogna: *Garrulitate levi potius stridente cicuta / quam placeat liquido nostra camena melo* (*cicuta* indica metonimicamente la zampogna, ricavata dal gambo della cicuta; cfr. *ThLL* 3, 0, 1053, 2-13).

alla creazione di una gerarchia tra poeti più che fra i generi di poesia. Bisogna precisare, tuttavia, che nella poesia classica non sono molto numerosi i casi in cui *lyra* indica generi diversi dalla lirica (cfr. *ThlL* 7, 2, 1949, 18-21): così il sostantivo allude alla poesia epica in Stat. *Theb.* 10, 446; *silv.* 1, 3, 100; Mart. 7, 23, 2; indicherebbe la poesia elegiaca in Prop. 4, 5, 58 e Ov. *Pont.* 3, 4, 46 (ma i due luoghi non sono sicuri), mentre in Hor. *ars* 407 (... *ne forte pudori / sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo*) si riferisce probabilmente alla poesia nel suo insieme¹⁹.

Venanzio può dunque indicare convenzionalmente la sua poesia con una terminologia che richiama la poesia lirica, ma distingue chiaramente i metri lirici, di cui riconosce la difficoltà e la superiorità. Uno dei luoghi in tal senso più significativi è rappresentato da *carm.* 6, 10²⁰. Il componimento, dedicato a Dinamio di Marsiglia²¹, si apre con una deplorazione della stagione, accusata di essere invidiosa dell'amicizia del poeta con lo stesso Dinamio dal momento che gli impedisce di comporre per l'amico i carmi in metro lirico che gli aveva promesso: *Tempora praecipiti vos invidistis amori, / officium voti quae vetuistis agi / per lyricos modulos et fila loquacia plectris / qua cytharis Erato dulce relidit ebur* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 1-4). Il poeta, quindi, prosegue dicendo che la persistente canicola lo ha indotto a farsi praticare un salasso per prevenire qualche febbre e l'immobilizzazione del braccio dovuta alla flebotomia gli impedisce di scrivere. Questo stato di disagio comporta un esaurimento della sua ispirazione poetica, mentre un componimento degno di essere pubblicato richiede una fatica che il poeta non è in grado di sostenere (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 5-32). Venanzio, quindi, chiede all'amico di accettare i suoi umili versi: *Nunc cape parva, cate et pollens duilance Dinami, / clare decore tuo, care favore meo* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 33

¹⁹ Cfr. *Horace on Poetry. The 'Ars poetica' by C.O. Brink*, Cambridge, University Press, 1971, p. 394; Q. Orazio Flacco, *Le opere*, II, tomo IV, *Le Epistole-L'arte poetica*, commento di P. Fedeli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997, p. 1595.

²⁰ In relazione a Ven. Fort. *carm.* 6, 10 riprendo qualche considerazione presente in un mio precedente contributo, *Venanzio Fortunato, carm. 6, 10: tra vita reale e riflessioni meta-poetiche*, «Filologia Antica e Moderna», n.s. I, 2019, pp. 69-86.

²¹ Dinamio di Marsiglia, personaggio di nobili origini nato intorno al 545, esercitò importanti funzioni politiche e amministrative in Provenza (cfr. Greg. Tur. *Franc.* 6, 7; 6, 11; 9, 11; 10, 2; George, *Venantius Fortunatus. A Latin Poet...* cit., pp. 141-146; Ead., *Venantius Fortunatus: Personal and Political Poems...* cit., p. 125).

s.). Nella lunga sezione successiva del carne elogia l'amico, anche per la grandezza poetica²², ed esprime il vivo desiderio di incontrarlo (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 35-70), quindi gli offre i suoi semplici versi con la promessa di dedicargli in futuro versi più solenni: *Haec tibi nostra chelys modulatur simplice cantu, / sed tonat archetypo barbitus inde sopho* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 71 s.). Ai fini del nostro discorso, volto a prendere in esame le espressioni relative alla poesia lirica e alla concezione che ne ha Venanzio, vorrei partire proprio da questi ultimi versi. Il poeta riprende, in parte contraddicendolo, il motivo dei versi iniziali. Il carne si apriva, come sopra ricordato, con l'accusa alla stagione che impediva al poeta di comporre per l'amico versi in metro lirico; ora Venanzio offre versi modulati con la sua *chelys* e promette carmi accompagnati dal *barbitus*. Il grecismo *chelys*²³, utilizzato da Venanzio in questa sola occasione, indica la tartaruga e, metonimicamente, la lira, la cui cassa di risonanza era costituita proprio dal guscio della tartaruga. Questo strumento, tuttavia, non è certo quello atto ad accompagnare la poesia in distici elegiaci offerta da Venanzio. Qui il sostantivo *chelys* indica, quindi, una poesia senza troppe pretese, diversa da quella modulata al suono della lira, cui il poeta alludeva nei versi iniziali (cfr. vv. 3-4), e contrapposta a quella accompagnata dal *barbitus*²⁴, una lira dalle corde più lunghe, in grado di produrre suoni più gravi e più vari rispetto alla lira propriamente detta²⁵. In questi versi finali del *carm.* 6, 10, dunque, Venanzio utilizza termini legati all'ambito della poesia lirica, ma con valore simbolico, per indicare la poesia, senza una distinzione di genere, forse solo alludendo a diversi livelli stilistici. Altro sembrerebbe invece il valore da attribuire

²² Per la produzione poetica di Dinamio, alla quale Venanzio fa riferimento in questo stesso carne (vv. 22 e 57-64), cfr. Venanzio Fortunato, *Opere /1*, a c. di Di Brazzano... cit., pp. 372 e s., n. 107.

²³ Il termine, attestato a partire da Ov. *epist.* 15, 181, è essenzialmente poetico (in prosa si trova solo in Marziano Capella; cfr. *ThLL* 3, 0, 1005, 75).

²⁴ Il poeta utilizza il sostantivo *barbitus* anche in *carm.* 3, 4, 11, dove è scelto, probabilmente, in quanto termine raro, che ben si addice allo stile estremamente ricercato e piuttosto originale di questo componimento in prosa dedicato al vescovo Felice di Nantes.

²⁵ Cfr. J. McI. Snyder, *The barbitos in the Classical Period*, «The Classical Journal» LXVII, 1972, pp. 331-340; D. Lutterotti, *Barbitos in Orazio, Ovidio e Stazio: una parola-motto*, «Atene e Roma» III/IV, 2015, pp. 175-193 e Id., *Il 'barbitos' nella letteratura latina tarda*, «Lexis» XXXIV, 2016, pp. 383-404.

ai termini che si riferiscono alla lirica nei vv. 3-4 del carme, che abbiamo sopra citato. In questi versi il poeta usa tre diverse espressioni per indicare la poesia che avrebbe voluto comporre. La prima, *per lyricos modulos*, non è altrove attestata; ma l'aggettivo *lyricus* è altre volte connesso con *modus*: particolarmente significativa risulta la presenza di questa *iunctura* in Ov. *epist.* 15, 6 *Forsitan et quare mea sint alterna requiras / carmina, cum lyricis sim magis apta modis* (vv. 5-6) e 15, 26 *nec norat lyricos illa vel illa modos*. In entrambi i luoghi a parlare è Saffo che, nel primo caso in particolare, mette in contrapposizione i distici elegiaci con i quali si sta esprimendo con i versi che sono invece per lei consueti, i *lyrici modi*. Anche *lyrici moduli* di Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 3 è, dunque, espressione 'tecnica', indica propriamente i metri, i ritmi della poesia lirica. Simboliche possono essere le due espressioni successive e cioè *fila loquacia* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 3), per indicare le corde della lira, e *qua cytharis Erato dulce reldit ebur* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 4). Particolarmente significativa risulta quest'ultima espressione, perché contiene non solo il nome dello strumento musicale a corda più nobile e più noto, ma anche quello di una Musa, Erato²⁶. Si tratta del solo caso in cui Venanzio indica per nome una Musa²⁷. Erato era propriamente la Musa della poesia d'amore e all'amore il suo nome veniva collegato: cfr. Ov. *ars* 2, 16 *nunc Erato! Nam tu nomen Amoris habes*; *fast.* 4, 195 s. ... *Sic Erato (mensis Cythereius illi / cessit, quod teneri nomen amoris habet)*²⁸. La scelta di Venanzio potrebbe essere stata casuale, ma non è

²⁶ Cfr. Roberts, *Venantius Fortunatus on poetry...* cit., p. 86: «Fortunatus intends here a circumlocution for poetic composition and the element of individual characterization is minimal».

²⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 83-87; P. Santorelli, *Venanzio Fortunato e le Muse (praef. 4; carm. 7, 8, 23-30; 7, 12, 11-32; 8, 18, 1-8; 9, 7, 17-20; 10, 9, 51-54; 11, 23, 6s; App. 12, 1-4)* in C. Burini - M. De Gaetano (a cura di), *La poesia tardoantica e medievale*, Atti del IV Convegno Internazionale di studi, Perugia 15-17 novembre 2007, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 293-308; J.-M. André, *Le culte des Muses dans l'esthétique de Sidoine Apollinaire*, «Aevum» LXXXIII, 2009, pp. 209-220.

²⁸ Il collegamento del nome di Erato con quello dell'amore è già in Apollon. Rh. 3, 5... τὸ καὶ τοῖ ἐπήρατον οὐνοῦ ἀνήπτει. C'è da dire, tuttavia, che, soprattutto nella Tarda Antichità, quella di attribuire a ognuna delle nove Muse una determinata categoria poetica era poco più di una tendenza. D'altra parte Erato è la Musa invocata da Virgilio nel secondo proemio dell'*Eneide* (7, 37)! Probabilmente Virgilio intendeva richiamare il proemio del terzo libro delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio che si accingeva a narrare gli amori di Giasone e Medea. Come il poeta alessandrino, Virgilio con l'invocazione a Erato segnava la divisione fra la parte

da escludere che il poeta abbia deliberatamente nominato questa Musa proprio perché collegata alla poesia d'amore, inteso in senso ampio; potrebbe far propendere per questa seconda ipotesi non solo l'uso, al primo verso, del sostantivo *amor*, se pure indicante l'affetto tra il poeta e il suo amico, ma anche l'aggettivo *dulce* (v. 4), altre volte riferito agli strumenti musicali (cfr. *ThLL* 5, 1, 2192, 9-15), ma spesso detto *de amore rebusque ad amorem pertinentibus* (cfr. *ThLL* 5, 1, 2192, 31-54)²⁹. Prendendo in considerazione *carm.* 9, 7 vedremo che il contenuto d'amore è uno dei caratteri che Venanzio attribuisce alla poesia lirica, quindi pure in questo caso il richiamo della musa della poesia d'amore risulterebbe quello più adeguato al contesto. In *carm.* 6, 10, dunque, convivono da un lato i riferimenti effettivi alla poesia lirica, che il poeta, considerato lo stato di disagio in cui vive, si dice incapace di comporre, dall'altro l'uso di alcuni termini o espressioni legati al campo semantico della poesia lirica, ma in senso simbolico, per indicare la poesia in generale, secondo una pratica che abbiamo riscontrato in altri carmi.

Il componimento nel quale più diffusamente Venanzio parla della poesia lirica, esso stesso composto in metro lirico, è *carm.* 9, 7. Il carme, scritto in strofe saffiche e dedicato a Gregorio di Tours, è preceduto da un breve componimento in distici che lo annuncia, anch'esso indirizzato al vescovo Gregorio (Ven. Fort. *carm.* 9, 6). Con quest'ultimo carme Venanzio accompagna alcune poesie che gli erano state chieste dal vescovo, rimandando a un altro momento l'invio di un componimento in strofe saffiche che gli era stato pure chiesto, ma che non aveva potuto ancora comporre perché impegnato nella mietitura del suo piccolo campo: *Hoc mandas etiam quo Sapphica metra remittam: / da veniam, modici dum*

odissiaca e quella iliadica del suo poema. Ma mentre nella seconda parte delle *Argonautiche* l'amore ha un ruolo importante, nella seconda parte dell'*Eneide* l'amore ha rilevanza del tutto inferiore. Tuttavia l'integrazione di Enea nel Lazio è resa possibile dal suo matrimonio con Lavinia e la guerra che l'eroe conduce nel Lazio può essere ricondotta a motivazioni erotiche. La questione relativa alla congruità dell'invocazione a Erato nel proemio 'al mezzo' dell'*Eneide* è stata molto discussa dalla critica. Cito solo un lavoro abbastanza recente, che prende in considerazione alcuni dei più significativi contributi precedenti, L. Bocciolini Palagi, *La Musa e la Furia. Interpretazione del secondo proemio dell'Eneide*, Bologna, Pàtron, 2016.

²⁹ Anche nel proemio 'al mezzo' dell'*Eneide*, secondo Bocciolini Palagi (*La Musa e la Furia...* cit., p. 32), l'invocazione di Erato potrebbe essere ricondotta, fra l'altro, ai diversi volti che l'amore assume nel poema.

seges urguet agri. / Dum meto, da spatium: tibi mox parere parabo; / si saturer fructu, fors meliora cano. / Condere si valeo, cum metro mitto libellum; / quae cape tu voto quo tibi dictat amor (Ven. Fort. *carm.* 9, 6, 9-14). Il luogo è significativo perché il poeta lascia intendere che la composizione in strofe saffiche richiede un impegno particolare, maggiore rispetto a quello delle altre poesie che ha inviato a Gregorio, un impegno che non si concilia con le altre attività che è chiamato a svolgere. Si tratta di un aspetto presente pure in *carm.* 6, 10, dove il poeta, come abbiamo prima notato, si dice impedito dal disagio derivante dalla grande calura e si limita a offrire all'amico Dinamio distici elegiaci. La difficoltà della composizione delle strofe saffiche sarà particolarmente sottolineata in *carm.* 9, 7. Quest'ultimo carme, l'unico di Venanzio in strofe saffiche, è una specie di anomala *recusatio*; l'autore infatti, pur non facendo altro che ribadire la sua incapacità di comporre in un metro raro e difficile quale è quello richiesto dall'amico e protettore, finisce per svolgere quanto richiesto, scrivendo ben ventidue strofe saffiche. Il poeta, rivolgendosi a Gregorio, che gli aveva chiesto componimenti in metro saffico, lamenta in maniera insistita la sua inadeguatezza a comporre in questo metro, con il quale si sono espressi poeti abili come Pindaro e Orazio (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 1-16); qualora avesse imparato a scuola a comporre questi versi, il trascorrere del tempo gli avrebbe fatto scordare questa pratica. Si tratta di un'impresa degna di persone dotte e pochi sono stati i poeti che hanno usato questi metri (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 17-24). Il poeta fa poi ricorso all'immagine del navigante per il quale è faticoso attraversare il mare quando soffia il vento impetuoso; anche per lui è difficile percorrere il cammino che Gregorio gli ha indicato, ma lo farà lasciandosi condurre dall'affetto (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 25-32). Venanzio fa poi riferimento a un libro di metrica che gli è stato mandato dallo stesso Gregorio³⁰ ma che è particolarmente arduo, tanto che non ne ha ancora completato la lettura (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 33-64). Si rivolge poi al carme stesso, che chiama *libellus*, invitandolo a recarsi dal destinatario e a portargli i suoi

³⁰ A W. Meyer (*Der Gelegenheitsdichter Venantius Fortunatus*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1901, p. 127) sembra di poter identificare questo libro con il *De metris* di Terenziano Mauro; secondo Condorelli (*Tra Gallia e Italia...* cit., p. 150) questo codice doveva avere un carattere antologico e contenere anche carmi in strofe saffiche.

saluti pieni d'affetto (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 65-88)³¹. Il carme era accompagnato da un testo in prosa, di cui rimane un piccolissimo frammento, che accenna alla condizione di esule del poeta³².

Del carme di Venanzio colpisce soprattutto l'insistenza con cui il poeta sottolinea la difficoltà della composizione in strofe saffiche e, in genere, in metri lirici. Innanzi tutto definisce questi versi come inconsueti per lui: *exigens nuper nova per me movere / metra ...* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 5-6). Con la solita professione di modestia definisce la sua voce roca, non adatta ai ritmi lirici: *Cur mihi iniungis lyricos melodes, / voce qui rauca modo vix susurro?* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 13-14); considera quest'arte del tutto elitaria consona a pochi dotti: *cum labor doctis sit, ut ista pangant / dogma nec quisquam rapienter intrat / et satis constant resonare paucis / metra poetis* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 21-24; ma già prima, v. 8, Saffo è detta *docta puella*)³³. Ricorre addirittura

³¹ Per una lettura complessiva del carme, si veda F.E. Consolino, *Recusationes a confronto: Sidonio Apollinare* *epist.* IX 13,2 e *Venanzio Fortunato* *carm.* IX 7, in L. Cristante - S. Ravalico (a cura di), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2011, IV, pp. 101-125. La studiosa, dopo aver analizzato separatamente il carme di Sidonio e quello di Venanzio, aventi entrambi i caratteri della *recusatio*, opera un confronto tra i due. Entrambi gli autori sottolineano la loro inadeguatezza a comporre nel metro richiesto dai loro committenti (a Sidonio l'amico Tonanzio ha chiesto asclepiadei e a Venanzio il vescovo Gregorio ha chiesto strofe saffiche), ma mentre Sidonio è solito esprimersi in diversi metri, Venanzio in pochissime occasioni si è cimentato in metri diversi dall'esametro e dal distico elegiaco. La Consolino nota, inoltre, che entrambi gli autori considerano un segno di speciale distinzione comporre in metri lirici, ostentando con la lirica greca, in particolare con Pindaro, una familiarità non comprovata dal modo in cui vi fanno riferimento. Sidonio esaudisce la richiesta dell'amico solo per quanto riguarda il metro, quanto al contenuto si rifiuta di comporre un carme conviviale, non confacente alla sua dignità episcopale. D'altra parte può trattare con i suoi amici da pari a pari, mentre Venanzio si trova in genere in una posizione di inferiorità rispetto ai suoi interlocutori. Della stessa studiosa, cfr. *Venanzio poeta ai suoi lettori*, in *Venanzio Fortunato e il suo tempo*, Convegno internazionale di studio, Valdobbiadene, Chiesa di S. Gregorio Magno 29 novembre 2001 - Treviso, Casa dei Carraresi, 30 novembre - 1 dicembre 2001, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2003, pp. 245-247.

³² Cfr. Ven. Fort. *carm.* 9, 7 (alla fine) *Domine et dulcis ora pro me et tibi reputa qui me in Galliis posito post tot annos ...*

³³ Da notare è l'uso del sostantivo *dogma*, che pur caro a Venanzio (lo adopera in poesia almeno 27 volte), indica innanzitutto «doctrina, opinio virorum doctorum, imprimis de rebus ad rerum naturam pertinentibus» (cfr. *ThLL* 5, 1, 1813, 24 s.) o ancora «doctrina ad res sacras pertinens» (cfr. *ThLL* 5, 1, 1814, 5) e molto raramente «doctrina cuiuslibet rei» (cfr. *ThLL* 5, 1, 1817, 6), ma non risulta mai utilizzato in relazione alla metrica.

alla metafora nautica, con l'immagine dell'imbarcazione nel mare in tempesta per indicare la sua difficoltà (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 25-28)³⁴; quindi definisce il suo compito come *arduum ... iter et profundum* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 29)³⁵. Il *codex* che tratta di metrica donatogli da Gregorio, inoltre, è particolarmente difficile e non adatto alle sue capacità di rozzo poeta: *Praestitit, pastor, tua mi voluntas / codicem farsum tumido coturno / quemque paupertas mea vix valebat / tangere sensu. / Regiis verbis humili repugnat / divites versus inopi recusans / et mihi Mopso reserare nolens / docta sophistis* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 33-40). Sostiene che chi volesse dominare i versi saffici farebbe prima a enumerare i granelli di sabbia sulle coste libiche (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 53-56)³⁶. Certo, la particolare enfasi data a questa difficoltà rispecchia probabilmente il reale disagio del poeta nei confronti di metri a lui non familiari. Tuttavia questo risalto può servire a far emergere la bravura del poeta che, a dispetto delle ripetute dichiarazioni di incapacità, compone ventidue strofe saffiche³⁷. Nonostante le professioni di modestia, il poeta si pone implicitamente quasi sullo stesso piano dei due maggiori rappresentanti della poesia lirica greca e latina, rispettivamente Pindaro

³⁴ Venanzio ricorre ampiamente alla metafora nautica anche nella *Vita Martini*: nel prologo dedicato ad Agnese e Radeconda, all'inizio dei libri secondo, terzo e quarto e nell'*Anrede* al libro (cfr. *Mart. praef.* II 1-26; 2, 1-9; 3, 1-23; 4, 1-17); cfr., inoltre, *carm.* 5, 6, 13. Per l'uso della metafora nautica per indicare l'attività poetica, cfr. E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 147-150.

³⁵ Definendo il suo compito come un cammino da affrontare, Venanzio fa ricorso all'immagine dei piedi: *si minus possum pedibus viare, / ducor amore* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 31 s.). È molto probabile che il poeta qui giochi sul doppio valore di *pes*, alludendo al piede come unità metrica e dunque alla sua incapacità di procedere con i piedi nella composizione poetica (Venanzio usa il sostantivo con il suo valore di unità del verso in altre occasioni; cfr. *carm.* 3, 18, 16; *carm. app.* 12, 2; il termine potrebbe avere valore ambivalente in *Mart.* 3, 12). D'altra parte l'assimilazione del piede metrico al piede come parte del corpo è anche nei grammatici; così Servio nel *Commentarius in artem Donati*: *pes dictus est eo, quod pedis fungatur officio: nam sicut nos pedibus incedimus, ita etiam metra per pedes quodam modo incedunt* (cfr. *Serv. gramm.* IV 425, 6 s.); cfr. *Serg. gramm.* IV 480, 5 s.; *Isid. orig.* 1, 17, 1. Non è nuovo nei poeti il gioco tra i due significati del termine *pes*; cfr., ad es., *Catull.* 14, 22; *Hor. ars* 80; *Ov. Pont.* 4, 5, 3 (cfr. *ThLL* 10, 1, 1910, 53-64). Cfr. Condorelli, *L'officina di Sidonio Apollinare...* cit., p. 567.

³⁶ Per l'immagine della sabbia libica, cfr. *Catull.* 7, 3-4; 61, 206-210; cfr. Condorelli, *Tra Gallia e Italia...* cit., pp. 148-152.

³⁷ Cfr. Consolino, *Recusationes a confronto...* cit., p. 118.

e Orazio³⁸. In effetti, dopo aver nominato Saffo (vv. 6-8), probabilmente ritenuta iniziatrice della strofe che porta il suo nome, Venanzio ricorda Pindaro e Orazio come autori di carmi in metro saffico³⁹, concentrando in questi due soli poeti tutta la tradizione della poesia in metro saffico⁴⁰: *Pindarus Graius, meus inde Flaccus / Sapphico metro modulante plectro / molliter pangens citharista, blando / carmine lusit* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 9-12). Usando l'aggettivo *meus* in riferimento a *Flaccus*, inoltre, il poeta ostenta familiarità con Orazio. Questa estrema concentrazione è suggerita anche dalla struttura del periodo in cui, nonostante i soggetti siano due, il verbo è posto al singolare. Nella strofe successiva il poeta, facendo riferimento a se stesso tramite il pronome *mihi*, seppure con una professione di modestia, si pone quasi come successore immediato dei due poeti prima nominati: *Cur mihi iniungis lyricos melodes, / voce qui rauca modo vix susurro? / Eloqui chordis mea dextra nescit / pollice dulci* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 13-16)⁴¹.

Da *carm.* 9, 7 emerge pure qualche caratteristica che Venanzio attribuisce al metro saffico e in genere alla poesia lirica. Molto poco si può dedurre relativamente ai temi che il poeta assegna alla poesia lirica. L'unica indicazione si trova a v. 7 e riguarda l'argomento dei versi di Saffo: *metra*

³⁸ Pindaro e Orazio erano riconosciuti come i maggiori rappresentanti della poesia lirica, rispettivamente, greca e latina (cfr., ad es., in relazione a Pindaro, Quint. 10, 1, 61; Stat. *silv.* 4, 7, 5 e, in relazione a Orazio, Quint. 10, 1, 96). L'associazione di Pindaro e Orazio si trova in altri luoghi: cfr. Sidon. *epist.* 8, 11, 7... *prorsus eum iure censes post Horatianos et Pyndaricos cynos gloriae perennis evolaturum* (Sidonio sta elogiando l'abilità poetica dell'amico Lampridio che, anche nei metri lirici, era così eccellente da porsi come secondo solo ai cigni di Orazio e di Pindaro).

³⁹ Non risulta che Pindaro abbia usato la strofe saffica. Secondo Consolino (*Venanzio poeta ai suoi lettori...* cit., p. 265, n. 123 e *Recusationes a confronto...* cit., p. 114, n. 70), Venanzio, ritenendo Orazio un imitatore di Pindaro (lo definisce *Pindaricus* in *carm.* 5, 6, 7), avrebbe indebitamente esteso a quest'ultimo un metro praticato dal poeta latino.

⁴⁰ Consolino (*Recusationes a confronto...* cit., pp. 114 e s.) nota che, se è possibile che Venanzio ignorasse il carme 51 di Catullo, non è credibile che non conoscesse nessuno degli altri poeti latini che avevano composto in saffiche e rileva che è strano soprattutto che non menzioni Prudenzio, autore di primissimo piano della tradizione cristiana. La studiosa suppone, quindi, che Venanzio abbia ricordato solo Orazio per accentuare il suo merito per essersi cimentato in un esperimento poetico molto difficile.

⁴¹ Più avanti il poeta dirà di non poter nominare altri poeti lirici perché i loro nomi non si adattano al ritmo del metro saffico: *Multus auctorum numerus habetur / plura dicentum modulo canoro / quae volens isto memorare metro / nomina frango* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 45-48).

quae Sappho cecinit decenter, / sic Dioneos memorans amores (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 6 s.). Si capisce che il soggetto è quello amoroso, anche se l'espressione *Dioneos ... amores* non è del tutto chiara: può indicare gli amori di Venere o gli amori suscitati da Venere⁴². Un collegamento fra i metri lirici e il tema amoroso lo avevamo precedentemente notato in *carm.* 6, 10, 4, dove la poesia lirica è associata a Erato (cfr. *supra*, p. 197). Il carattere che chiaramente Venanzio attribuisce ai metri lirici è la dolcezza: in relazione alla poesia di Pindaro e di Orazio Venanzio usa l'avverbio *molliter*⁴³ e l'aggettivo *blando*⁴⁴: *molliter pangens citharista, blando / carmine lusit* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 11 s.) e lamentando la sua incapacità di scrivere in metro saffico dice che la sua mano non sa esprimersi con un pollice dolce: *Eloqui chordis mea dextra nescit / pollice dulci* (Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 15 s.). Inoltre, riferendosi al libro di metrica che parla della strofe saffica, usa l'espressione *dulcis epodus* per indicare probabilmente l'adonio (*disputans multum variante miltho / quaeque sunt rythmis vel amica metris, / Sapphicum quantum trime-trumve adornet / dulcis epodus*, Ven. Fort. *carm.* 9, 7, 41-44)⁴⁵. Questa peculiarità della poesia lirica era stata sottolineata nel *carm.* 6, 10, già sopra ricordato: *qua cytharis Erato dulce relidit ebur* (Ven. Fort. *carm.* 6, 10, 4). La dolcezza è carattere attribuito da Venanzio al suono della lira di Orfeo in *carm.* 7, 1, 3 (*mox resonante lyra tetigit dulcedine silvas*) e alle corde della lira in *carm.* 10, 11, 2 (*dulcibus et chordis admodulare lyram*). C'è da dire che la dolcezza è una qualità particolarmente cara al poeta, che la loda nel carattere dei suoi amici e protettori e nella loro eloquenza (cfr., ad es., *carm.* 1, 15, 102; 3, 14, 17; 4, 8, 15 s.; 6, 3, 13 s.; 7, 1, 11 e 19 s.; 7, 2, 1-4; 7, 5, 7-12)⁴⁶. È interessante notare che Paolo

⁴² Come è noto, secondo la più antica tradizione, Dione era la madre di Venere; in Ovidio talora il nome indica Venere stessa (cfr. *fast.* 2, 561; 5, 309; *am.* 1, 14, 33). Per il senso dell'espressione *Dioneos... amores*, cfr. Consolino, *Recusationes a confronto...* cit., p. 114.

⁴³ L'area semantica dell'aggettivo *mollis* (e, quindi, dell'avverbio *molliter*) si interseca con quella di *dulcis* (cfr. *ThLL* 8, 0, 1369, 77-83); piuttosto comune il suo uso *de carminibus* e *de numeris, rhythmis, sonis* (cfr. *ThLL* 8, 0, 1376, 80-1377, 61).

⁴⁴ L'aggettivo *blandus* presenta affinità semantica con *dulcis*; cfr. *ThLL* 2, 0, 2040, 51, che pone *dulcis* fra i *synonima et iuxta posita* di *blandus*.

⁴⁵ Cfr. Consolino, *Recusationes a confronto...* cit., p. 117

⁴⁶ A proposito della *dulcedo* come l'ideale di buone maniere e di nobiltà di carattere tipico della cerchia di amici e protettori di Venanzio Fortunato, cfr. R. Koebner, *Venantius*

Diacono nell'epitaffio dedicato a Venanzio Fortunato, poeta che dimostra di apprezzare molto, coglie nel *dulce melos* l'essenza della poesia del suo predecessore: *Ingenio clarus sensu celer ore suavis / cuius dulce melos pagina multa canit / Fortunatus apex vatum...* (Paul. Diac. *Hist. Long.* 2, 3, vv. 1-3). Usando il sostantivo *melos* la assimila in qualche modo alla poesia lirica⁴⁷ e con l'aggettivo *dulce* definisce proprio quell'aspetto che Venanzio esaltava nella lirica⁴⁸.

Al di là dei pochi carmi, alcuni dei quali tuttavia molto famosi, composti in metro lirico, Venanzio Fortunato, dunque, mostra particolare attenzione nei confronti della poesia lirica e la definizione di se stesso come *novus Orpheus lyricus* meglio si spiega alla luce dei vari riferimenti alla lirica sparsi nei suoi carmi. La definizione non comporta l'intenzione di Venanzio di classificarsi come poeta lirico, dal momento che l'aggettivo *lyricus* può servire ad indicare l'attività poetica, così come con un lessico che richiama la lirica, come abbiamo notato, il poeta talora indica anche la poesia elegiaca. Nel definirsi *novus Orpheus*, se pure in un contesto a tratti ironico e scherzoso quale è quello della *praefatio*, Venanzio si attribuisce notevole dignità; tramite l'aggettivo *lyricus*, pur non designando un genere, richiama comunque quelle qualità che in altri contesti attribuisce alla lira e alla lirica, mettendo così in rilievo la sua raffinatezza di poeta e la sua superiorità culturale rispetto all'ambiente

Fortunatus. Seine Persönlichkeit und seine Stellung in der geistigen Kultur des Merowinger-Reiches, Leipzig-Berlin, Teubner, 1915, pp. 31 e s. e soprattutto R.R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Première Partie, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1968, pp. 50-54; cfr. anche Godman, *Poets and Emperors...* cit., pp. 15-21 ed E. Delbey, *Venance Fortunat ou l'enchantement du monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 18. L'aggettivo *dulcis*, il sostantivo *dulcedo* e l'avverbio *dulciter* ricorrono circa 180 volte nei *carmina* di Venanzio; senza contare gli aggettivi o le immagini che trasmettono analogamente l'idea della dolcezza (molto comune per dare l'idea della dolcezza è, ad es., l'immagine del miele: cfr. *car.* 4, 4, 26; 4, 16, 6; 6, 3, 14; 7, 1, 19 s.; 7, 8, 43; 8, 3, 49; 9, 9, 24).

⁴⁷ Il sostantivo *melos* (che ricorre in Ven. Fort. *car.* 7, 1, 7; 9, 7, 13; 10, 9, 52; *car.* *spur.* 1, 22, con il significato di 'melodia, canto'; in *car.* 3, 22, 4; 7, 8, 28; 7, 12, 30; 7, 12, 112 con il senso di 'poesia, carne', mentre in *car.* 3, 9, 30 indica il canto degli uccelli) riguarda esclusivamente la musica, la melodia (cfr. *ThLL* 8, 0, 625, 55-626, 73) o la poesia lirica (cfr. *ThLL* 8, 0, 626, 74-627, 11).

⁴⁸ Non si può escludere, tuttavia, che Paolo Diacono si riferisse soprattutto agli inni di Venanzio Fortunato (*car.* 2, 2 *Pange, lingua* e 2, 6 *Vexilla regis prodeunt*), divenuti molto famosi anche per il loro uso liturgico.

in cui è inserito. Non è da escludere, inoltre, che, accennando alla lirica di cui, come abbiamo notato, apprezza la dolcezza, intenda richiamare proprio quella *dulcedo* che, oltre a essere un valore variamente esaltato nei suoi carmi, rappresenta forse per lui un ideale poetico e che Paolo Diacono individuerà come il carattere essenziale dei suoi versi.

Abstract

In the *praefatio* of the first collection of his poems Venantius Fortunatus introduces himself as a *novus Orpheus lyricus*. Actually the poet almost exclusively uses the elegiac couplet and writes only a few poems in hexameters or in lyric meters. However, in some of his poems, the references to lyric poetry and the reflection on the use of lyric meters, for which the poet seems to show reverence, are not lacking. Such reflections are particularly included in the *carmin.* 9, 7, the only poem in sapphic verses. The definition of himself as *novus Orpheus lyricus* does not actually imply that Venantius wants to be classed as a lyric poet, since the adjective *lyricus* may help to identify the poetic activity, as well as with a vocabulary recalling the lyric the poet sometimes indicates even the elegiac poetry. Calling himself a *novus Orpheus lyricus*, even if in an ironic and playful context such as the *praefatio*, Venantius takes on himself some considerable credits; with the adjective *lyricus*, even if it does not designate a genre, he refers in any case to those qualities that he confers to the lyre and to the lyric in other contexts, thus emphasising his refinement as poet and his cultural superiority over the environment in which he is integrated.

Ornella Fuoco
ornella.fuoco@unical.it

Grazia Maria Masselli

Joseph Tusiani: un Catullo “sbarbicato”

Me fecit lyricum Mater Natura poetam:

Quod vivit moriturque in me mea carmina promit

(Tusiani, *Tessera*, vv. 6-7)¹

Ho pubblicato, nel 1955, un volumettino di *nugae*, intitolato *Melos cordis*, fittamente costellato di errori di quantità. Ma la *vis* poetica di quelle liriche fu «scoperta» da Josef Ijsweijn, dell'Università di Lovanio, forse il più grande latinista vivente, che a quelle pagine crude e scoppiettanti dedicò ampi saggi in latino e in finnico. A farla breve, ho pubblicato poi in tutte le riviste classiche d'Europa e d'America; ad Avignone e a Lovanio ho trovato prestigiosi editori per altre raccolte di versi latini, e, insomma, io stesso ho finito col prendere sul serio le *nugae* o *nugellae* che mi ritornavano tradotte in più lingue. Sì, in latino, nella lingua pudica e solenne dei pochi, sono riuscito a dire cose che forse non avrei mai detto, o saputo dire, né in inglese né in italiano. Forse il latino è la «parola antica» di chi, avendo due lingue e due patrie, non sa quale di esse più gli appartenga o lo contenga. Indubbiamente esso è la base solida (e profondamente italica) su cui poggia la mia *ars poetica*.

Così raccontava, in un questionario-intervista raccolto da Luigi Fontanella nel maggio del 1990², l'italo-americano Joseph Tusiani, poeta, scrit-

¹ In J. Tusiani, *In nobis caelum. Carmina Latina*, a cura di E. Bandiera, Leuven, Leuven University Press, 2007, p. 159.

² Cf. L. Fontanella, *Da Tusiani a Tusiani: Appunti sulla poesia in italiano e in inglese*, in *Joseph Tusiani, Poet Translator Humanist. An international homage*, a cura di P.A. Giordano, West Lafayette (IN), Bordighera Incorporated, 1994, pp. 84-99: 94.

tore, traduttore, appassionato di musica, professore di Letteratura Italiana in varie Università americane, fino alla City University of New York³.

Tusiani nacque nel 1924 a San Marco in Lamis (FG), nel quartiere denominato Padula. Visse in *Lamis amatis*⁴, in una piccola casa di via Palude: quattro anguste mura, che costituiranno nel tempo l'«invisibile calamita»⁵ in cui tornare e ritrovare se stesso e la sua infanzia di bimbo senza padre. Abbandonò il Gargano quando, nel 1947, dopo la laurea in Lettere classiche presso l'Università di Napoli, si trasferì con la madre Oltreoceano, a New York, nel Bronx, per ricongiungersi con il padre sconosciuto, emigrato sei mesi prima della sua nascita⁶.

Una storia di emigrazione, la sua, di spaesamento e disagio irrisolti, di ricerca di appartenenza, identificazione e colleganza (con la comunità dei vivi e dei morti): un'«emigrazione dello spirito», quella di Tusiani, «fatta di andate e ritorni, fra due terre mai completamente conosciute e sempre più misteriose»⁷, nel continuo bisogno di ritornare in via Palude, di ritemprarsi e purificarsi, mosso dall'intimo tormento dell'emigrato «incantato e quasi trasumanato»⁸ dalla nuova accoglienza dei luoghi, dai baci, dagli abbracci e dai lacrimoni⁹, o ferito dalla percezione di essere straniero in patria¹⁰, né Ita-

³ Ho avuto modo di apprezzare Joseph Tusiani presso l'Istituto di Istruzione Superiore "Bonghi-Rosmini" di Lucera, nel corso dei suoi soggiorni in Capitanata. Nel 2004, l'Università di Foggia lo insignì della *Laurea honoris causa* in Lettere e Filosofia.

⁴ Tusiani, *In Lamis*, v. 7 [in J. Tusiani, *Carmina Latina II*, a cura di E. Bandiera, Galatina, Congedo Editore, 1998, p. 146; poi in Id., *Radicitus (Ritorno alle Radici)*, a cura di E. Bandiera, S. Eustachio di Mercato di San Severino, "Il Grappolo", 2000, p. 102].

⁵ J. Tusiani, *La parola antica*. Autobiografia di un italo-americano, Fasano, Schena editore, 1992, p. 195. Oltre a questo volume, la trilogia autobiografica comprende *La parola difficile*. Autobiografia di un italo-americano, Fasano, Schena editore, 1988, e *La parola nuova*. Autobiografia di un italo-americano, Fasano, Schena editore, 1991. Di J. Tusiani è poi *In una casa un'altra trovo. Autobiografia di un poeta di due terre*, a cura di R. Cera e C. Siani, Milano, Bompiani, 2016.

⁶ Cfr. Tusiani, *Aestas Indica*, vv. 7-10: ... *ille nidus / Iactatus procul est ubi unda Atlantis / Irridens resonabat. Abstulit me / Emigratio, lex famis ferox* (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 23). Si legga, inoltre, Id., *In nobis caelum...* cit., pp. 373, 375 (*Ad Augustinum Thagastensem*, IX).

⁷ Tusiani, *La parola antica...* cit., p. 199.

⁸ *Ibid.*, p. 79 (e pp. 76-79).

⁹ *Ibid.*, p. 242.

¹⁰ Tusiani, *Iterum veni*, vv. 11-14: *Pax tam cara, mane! Matris ceu brachia nunc me / Totum circumda, me tenereque tene, // Antequam ab his videar plantisque herbisque moneri: / «Advena, quid facis hic? Litora ad illa redi!»* (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 72; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 78; Id., *In nobis caelum...* cit., p. 65).

liano né Americano¹¹, pur sempre animato dal desiderio di essere ricordato e di sentirsi ancora Italiano, come se mai ci fosse stato distacco e mai gli anni fossero passati¹²; un'emigrazione spaziale, linguistica, culturale¹³, la sua, «da civiltà a civiltà, da idioma a idioma, da Giuseppe a Joseph»¹⁴.

L'America divenne per lui, *ultimus Aeneas*¹⁵, il luogo del dislocamento e della vita reale: il luogo dell'esilio, dello sradicamento¹⁶, della sofferenza; il luogo della maturità, del lavoro, del successo; il luogo dell'innesto di squarci sublimi del suo 'mondo mitico', il Gargano, *tellus sacra, fulgida, intima*¹⁷, sedimentatasi nella memoria profonda della sua infanzia.

Quel *Mons quem trepide dilexit* (per riprendere le sue stesse parole)¹⁸ verrà trasfigurato nei suoi versi in tutta la ricchezza dei suoi significati

¹¹ Tusiani, *La parola difficile...* cit., p. 280: «Le piccole foto di Maichino [Michael, il fratellino nato in America, diviso da ventiquattro anni di distanza e dalla terra natale] per poco non furono distrutte dai molti baci di nonna e zie e cugini: e, nel silenzio della mia prima notte sanseverese, le baciai anch'io per disperato bisogno di riattaccarmi alla mia famiglia lontana. Quel bimbo, che da me si aspettava la fiaba del gigante dall'occhio in mezzo alla fronte, mi ricordava un ritorno imprescindibile e mi rendeva, perciò, assurda una gioia completa nella mia stessa terra. Ero nella mia Italia e non potevo, anzi non dovevo, sentirmi del tutto italiano. Erano lì le mie radici, ma erano altrove le mie ramificazioni. Ero, insomma, in un limbo indescrivibile [...]. Ero io e non ero io: ero qualcosa fra due mondi, fra due sogni, fra due civiltà». Cfr., anche, J. Tusiani, *Carmina Latina*, a cura di E. Bandiera, Fasano, Schena editore, 1994, p. 349 (*Bucolica antiqua* 3; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 70); Id., *Radicitus...* cit., p. 104 (*Nunc horas numero*; poi in Id., *In nobis caelum...* cit., pp. 305 e 307).

¹² Tusiani, *La parola nuova...* cit., pp. 238-240.

¹³ Cfr. Tusiani, *Ad Pascolium poetam*, vv. 19-21: *Est in me maledictio omnium qui, / Amissa patria ad patrem petendum, / Sermonemque fidemque perdididerunt* (in Id., *Confinia lucis et umbrae. Carmina Latina*, a cura di Th. Sacré, Lovanii, Uitgeverij Peeters, 1989, p. 12; poi in Id., *Carmina latina...* cit., p. 127; Id., *Radicitus...* cit., p. 46).

¹⁴ Tusiani, *La parola antica...* cit., p. 216.

¹⁵ Tusiani, *Grata responsio*, v. 21 (in Id., *Rosa Rosarum. Carmina Latina*, Oxford [OH], The American Classical League, 1984, p. 18; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., pp. 79 e 81; Id., *Radicitus...* cit., p. 42).

¹⁶ Cfr. Tusiani, *Erat iam hora*, vv. 11-12: *Quis mihi pandet atrum / Arboris fatum procul a stirpibus amputatae?* (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 129).

¹⁷ Tusiani, *Mons Garganus*, v. 9 (in Id., *In exilio rerum. Carmina Latina*, a cura di Th. Sacré, Avvenione, Aubanel 1985, p. 9; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 38; Id., *In nobis caelum...* cit., p. 233).

¹⁸ Tusiani, *Messoribus Dauniis*, v. 18 (in Id., *Radicitus...* cit., p. 32). Cfr., anche, Id., *In nobis caelum...* cit., p. 13 (*Unitas matutina*); Id., *Lux vicit. Carmina Latina*, a cura di E. Bandiera, Bari, Levante editori, 2018, p. 60 (*Mons Garganus*). Sul Gargano nella poesia latina di Tusiani (a cui questo contributo si limita), M. Coco, *Il Gargano nella poesia latina di Joseph Tusiani*, in *Paideia*, III Annuario del Liceo Ginnasio Statale "Nicola Fiani" di

emozionali, nella contrapposizione affettiva passato/presente, bene/male, gioia/dolore, ideale/realità, luce/oscurità¹⁹, musica²⁰/silenzio, cultura antica/cultura moderna, Adriatico/Atlantico: terra del cuore²¹, paradiso terrestre perduto²², verso cui lasciar correre nostalgicamente la mente²³, liberare la fantasia, trovare la pace e *solvere aenigmata cuncta*²⁴; sinonimo di radici²⁵ e simbolo di fanciullezza e innocenza, con i suoi ritmi²⁶, i suoi riti, le sue ricorrenze, le sue feste, le sue cantilene²⁷, i suoi colori, i suoi suoni, la sua natura dalla bellezza inviolata²⁸, le sue primavere odorose, di cui ancora ‘profumava’ il pensiero²⁹; terra dell’agognato ritorno³⁰, terra

Torremaggiore (Foggia), Anno Scolastico 1997-98, a cura di N. Romano, Foggia, Grafiche Quadrifoglio, 1998, pp. 25-34; G. Cipriani, *In lode di Joseph Tusiani*, in *Kryptaliae*, Annuario del Liceo Scientifico-Classico “G. Moscati” - Grottaglie, VIII, 2003/4, Grottaglie, Litografia Ettore, 2004, pp. 37-52: 37-44 (l’articolo riproduce il testo della *Laudatio* tenuta da Cipriani in occasione della *Laurea honoris causa* in Lettere e Filosofia).

¹⁹ Cfr. J. Tusiani, *Melos Cordis*, New York, Venetian Press, 1955, p. 11 (*Daunia lutea lux*; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 28); Id., *Carmina Latina I...* cit., p. 114 (*Versus Garganici, MCMXCII*, laddove la terra garganica resta nel ricordo come *lux sine fine*: v. 11; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 92).

²⁰ Cfr. Tusiani, *In nobis caelum...* cit., p. 15 (*Vespere Garganico*).

²¹ Cfr. Tusiani, *Carmina Latina...* cit., p. 373 (*Sanctus Marcus in Lamis*; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 72); Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 44 (*Longe a te, Gargane*; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 74).

²² Cfr. Tusiani, *Radicitus...* cit., p. 40 (*Exul*).

²³ Cfr. Tusiani, *Rus rosae*, vv. 3-4: *Te, Gargane, ego somnians, / Ver plenum invenio floribus undique* (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 243). E, ancora, Id., *Carmina Latina...* cit., p. 271 (*Iter ad Garganum*; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 24); Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 90 (*Praedives rus egenum*; poi in Id., *Radicitus...* cit., pp. 84 e 86); Id., *Radicitus...* cit., p. 76 (*Cicada longiqua*); Id., *In nobis caelum...* cit., p. 25 (*Patrii soli desiderium*); p. 327 (*Calendae Maiiae MM*); p. 337 (*Revisitatio anno MMII*); Id., *Lux vicit...* cit., p. 40 (*Somnium breve*); p. 80 (*Vir montanus*).

²⁴ Tusiani, *Natale solum*, v. 3 (in Id., *Radicitus...* cit., p. 40).

²⁵ Cfr. Tusiani, *In nobis caelum...* cit., p. 119 (*Ecce domus*).

²⁶ Cfr. Tusiani, *In exilio rerum...* cit., p. 8 (*Idyllium Garganicum*; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 36).

²⁷ Cfr. Tusiani, *Radicitus...* cit., p. 60 (*Naenia Garganica*).

²⁸ Cfr. Tusiani, *In exilio rerum...* cit., p. 5 (*Inviolata pulchritudo*; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 34).

²⁹ Tusiani, *Carmina Latina...* cit., p. 221 (*Odores verni*, vv. 17-19; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 58). Cfr., inoltre, Id., *Ver duplex. Aemilio qui Garganum mecum viset*, vv. 1-2: *Est in mente mea tellus quam comparo veri / Aeterno et magico* (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 275);

³⁰ Cfr. Tusiani, *Versus Garganici*, vv. 1-2: *Quando te potero videre rursus, / Mons Gargane, mihi domus beata?* (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 207). E, inoltre, Id., *Melos Cordis...* cit.,

attesa e ritrovata (con irrequietezza prima, consolazione dopo), dov'era cominciato e ricominciava il suo mondo³¹; nuova Sirmione, che Catullo salutava commosso nel *carmen* 31³², esprimendo, con immediatezza e festosità, tutto il suo affetto e la sua trepida gioia per il ritorno nella terra natale, a lungo vagheggiata nel faticoso e deludente viaggio in Bitinia, da cui aveva preso congedo in una lontanissima primavera³³.

L'accostamento a Catullo, con l'assimilazione del Gargano a Sirmione, è suggestivo, ma non azzardato, se trova riscontro nella stessa autobiografia del poeta:

La montagna lontana mi perseguitava. [...] Volevo scrivere ma non riuscivo ad esprimermi in italiano: o la mia lingua materna si vendicava dei miei sette anni di diserzione o un'altra lingua mi ricordava una missione non ancora ufficialmente incominciata. [...] Scrisse fino all'alba, in inglese. Ignorando del tutto il classico Benaco, e come se la venusta Sirmione di Catullo fosse addirittura sull'opposta faccia del globo, conversai con la mia Montagna. Le dissi che mi ero allontanato, sì, ma che una parte di me era rimasta in quelle pietre, in quelle piante, in quel cielo, incapace di essere sbarbicata; che avevo visto gente diversa e costumi diversi, e che, per vivere, avevo dovuto scordare i suoi linguaggi, i suoi silenzi, le sue foreste, ed imparare, invece,

p. 14 (*Redire necesse*; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 30); Id., *Carmina Latina...* cit., pp. 345, 347 e 349 (*Bucolica antiqua* 1-3; poi in Id., *Radicitus...* cit., pp. 66, 68 e 70); Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 72 (*Iterum veni*; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 78; Id., *In nobis caelum...* cit., p. 65); p. 114 (*Versus Garganici, MCMXCII*; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 92); p. 116 (*Reditus poetae*; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 94); Id., *In nobis caelum...* cit., pp. 17 e 19 (*Sexaginta dies*); p. 119 (*Elegia viridis*); p. 323 (*Pervigilium intimum*); p. 305 (*Pluvia Garganica*); p. 327 (*Calendae Maiae MM*); p. 357 (*Ad Garganum reditus, MMIII*); p. 377 (*Reditus ad Garganum, MMVT*); p. 383 (*Mentis potestas*).

³¹ Tusiani, *La parola antica...* cit., pp. 194-195: «A San Marco non ero mai tornato di maggio. Quando ci arrivai (e arrivare a San Marco mi dava sempre il batticuore) c'era un sole meraviglioso [...]: un sole quasi nuovo e ordinato per me, una luce stupenda che mi pareva profumata [...]. Allegria di voci, armonia di colori, festa di aromi [...]: era bella ogni cosa e ogni cosa mi dava un senso di festa e felicità... [...] Sono pronto a giurare che, se, invece di tutto quello splendore, avessi trovato nuvole e pioggia e lampi e tuoni, mi sarebbe piaciuto anche quel finimondo nella terra dove era cominciato, e ricominciava, tutto il mio mondo».

³² Per una panoramica critica e bibliografica sui *carmina* di Catullo qui citati, rinvio, da ultimi, a Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, a cura di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018; *Catullo, Canti*, a cura di G.M. Masselli e D. D'Alfonso, Santarcangelo di Romagna (RN), Rusconi, in corso di stampa. Utilissimo strumento è il *Catullan Bulletin. The recent Bibliography on Catullus*, I, 2018-2022, a cura di S. Gibertini, pubblicato in concomitanza con l'uscita dell'annata 2022 della rivista «Paideia» [<https://www.paideiarivista.it/catullan-bulletin/>].

³³ Cfr. il suo fresco e raffinato *carmen* 46.

a correre, correre, correre, mentre tutto, lì, rimaneva candido e calmo e costante. [...] e mi sembrò che la mia Terra non solo avesse ascoltato e risposto ad ogni mia domanda, ma che, da quel momento, mi comandasse di esprimermi in quella lingua ignota purché fosse per lei ogni pensiero, ogni sillaba, ogni suono.

Il giorno seguente, ero felice: sentivo che quei versi – li avevo intitolati “The Return” (Il ritorno) – segnavano una svolta decisiva nella mia vita³⁴.

È un’immagine emblematica, quella di Sirmione, frutto della consuetudine e della frequentazione del poeta con i Classici, che nutrono, contagiarono, solleticarono la sua memoria, la sua immaginazione, la sua sensibilità: un’immagine che traghetta verso la straordinaria duttilità di quei Classici, longevi e *recentes* nel succedersi delle loro riscritture, che consentono al passato di mescolarsi al presente, di persistere e di rinnovarsi; un’immagine che si apre al dramma della lingua persa e ritrovata, vissuta come strappo e scissione, molteplicità, confusione, arricchimento e sintesi.

Riflettendo sulla sua conflittuale dicotomia e sull’insanabile oscillazione della sua anima e della sua scrittura, Tusiani scriveva:

Due lingue. La realtà dello sbarbicamento ([...] lo sradicamento completo) comporta diversi problemi o traumi, prima di tutto, quello di un nuovo linguaggio. [...]

Il bilinguismo [...] diventa sinonimo di disintegrata unità familiare, per cui una madre non è più in grado di comprendere il proprio figlio. [...] il termine «mamma», a differenza di «mother», il nuovo termine acquisito, simboleggia e comunica un intero mondo di sentimenti e tradizioni [...]. Non assimilazione o americanizzazione, dunque, ma ambivalenza di pensiero e sentimento, di dubbio e certezza, di sogno e realtà. [...]

Ma, ora, le terre sono due: America e Italia; in quale ordine, però? [...] È solo alla luce del concetto che ci siamo formati della prima terra che possiamo formarci quello della seconda. L’Italia è la terra dei proverbi e delle usanze di genitori e nonni, [...] per cui [...] un semplice adagio si fa legge morale, e un umile gesto, rito solenne. Si arricchisce, così, l’anima e si sente quasi duplicata.

Due lingue, due terre, forse due anime...

Forse, senza rendermi conto, mi ero ricordato del particolare riferito da Aulo Gellio a proposito di Quinto Ennio, il quale soleva vantarsi di avere tre cuori per

³⁴ Tusiani, *La parola difficile...* cit., pp. 283-284.

la sua conoscenza del greco, dell'osco e del latino; o forse era stato Orazio ad ispirarmi quel verso, che voleva essere la contraddizione di quel suo celebre esametro che dice: «*Caelum non animum mutant qui trans mare currunt*»³⁵. Ma che sapeva, il poeta venosino caro a Mecenate, dell'emigrazione del povero lavoratore? [...] lentamente, inesorabilmente, anche la nostra anima cambia fino a diventare la cosa strana e indefinibile che è la nuova terra.

Ed ecco la conseguenza: traducendo la mia lingua materna, traducevo me stesso, quello che ero stato e di me ricordavo; e, usando la nuova lingua, quasi intendevo dare una spiegazione, se non uno scopo, all'insulso sradicamento di mio padre, voluto da un capriccio del destino – voglio dire, dall'inumana legge della povertà³⁶.

Un problema comunicativo, il suo, linguistico ed esistenziale. Un problema di integrazione personale e familiare: il suo destino si svolgeva «in quell'ambivalenza di ideali e di culture, in un continuo sforzo, cioè, di unire due mentalità e due mondi, due lingue e due limiti»³⁷, nell'incessante ricerca – voluta o inconsapevole e insidiosa, comunque drammatica – di sintesi di lacerazioni, tra barriere e scontri, gabbie e rifugi, lingua ostica (poi facile) e proverbi.

Un problema di identità, acquisizioni, permanenze. In Tusiani convivono e trovano duttile espressione codici linguistici (e culture) diversi³⁸: dal dialetto di San Marco (la lingua della madre, dell'affetto e della memoria, la lingua concreta e profonda, con cui riapprodare al villaggio della fanciullezza e del ricordo) all'italiano (la lingua dei primi studi), dall'inglese (la lingua *nova*, la lingua tecnica della quotidianità e del lavoro, della cui eredità culturale impadronirsi, nella sua intimità creativa) al latino (la lingua antica e 'unificante' dei suoi Classici e della Romanità, a cui dedicarsi con studio fecondo, paziente e amorevole)³⁹.

³⁵ Il verso oraziano (*epist.* 1, 11, 27) è ripreso da Tusiani, *Bucolica antiqua* 3, v. 4 (in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 349; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 70).

³⁶ Tusiani, *La parola antica...* cit., pp. 143-145.

³⁷ Tusiani, *La parola difficile...* cit., p. 388.

³⁸ Cfr. R. Di Zenzo, *Joseph Tusiani: poeta e scrittore in quattro lingue*, «Riscontri» II-III, 2018, pp. 69-120.

³⁹ «It all depends on the "incipit", that is the very first line. If it comes to me in Latin, I think Latin and so the poem is born in Latin. If the first line comes in English, then I, too, become English. This also applies to the work I've done in Italian and my Gargano dialect. Do not forget that language is but a goblet bearing the wine, the ineffable essence which gives universality – or at least identity – to a poet's thought and feeling»: Joseph Tusiani nell'inter-

Egli giunse a padroneggiare la lingua latina, che studiò come si studiava nella scuola italiana degli anni Trenta e nell'Università dell'immediato dopoguerra: con questa lingua *potens, metuenda, magna e imperiosa, lex et ars pura*⁴⁰, *vitae lympa salubris, totius eloquii stirps valida atque vigor*⁴¹, costituita di *viva verba e vocabula nota*⁴², lingua decorosa e alta, ampia, amabile e amata, lingua musicale⁴³, nella cui dolcezza trovare consolazione e pace⁴⁴, egli si propose e impose all'America e dall'America, quale epigone ed emulo dei Classici⁴⁵, quale maggiore poeta neolatino vivente (fino all'11 aprile del 2020, quando morì, a Manhattan), dando vita, dal 1955 in poi, alla sua produzione poetica più ampia⁴⁶.

vista raccolta da Beatrice Tusiani, *The Joseph I knew*, in *Il miglior fabbro. Essays in Honor of Joseph Tusiani*, a cura di P.A. Giordano e A.J. Tamburri, «Italiana» XIV, 2021, pp. 37-46: 43.

⁴⁰ Tusiani, *Lingua Latina*, vv. 1-5 (in Id., *Confinia lucis...* cit., p. 47; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 265, n. XCV).

⁴¹ Tusiani, *Lingua Latina*, vv. 9-10 (in Id., *Carmina latina...* cit., p. 291, n. CVI; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 64).

⁴² Tusiani, *Lingua Latina*, vv. 2-3 (in Id., *Carmina Latina...* cit., n. CVI).

⁴³ Cfr. Tusiani, *Salve lingua patrum*, vv. 1-4: *Sermonem didici decorum et altum, / sermonem amplum et amabilem atque amatum, / cuius musica nobilis manet fons / terrenae harmoniae sonantis in me* (in Id., *Lux vicit...* cit., p. 56).

⁴⁴ Cfr. Tusiani, *Solacium linguae Latinae*, vv. 13-14: *In sonitu dulcis sermonis non alieni / Solacium et requiem solus ego inveniam* (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 165).

⁴⁵ Cfr. Tusiani, *Lux vicit...* cit., p. 38 (*Musa Latina*).

⁴⁶ Delle innumerevoli liriche latine di J. Tusiani sono state pubblicate le seguenti raccolte: *Melos Cordis...* cit.; *Rosa Rosarum...* cit.; *In exilio rerum...* cit.; *Confinia lucis...* cit.; *Carmina Latina...* cit.; *Carmina Latina II...* cit.; *Radicitus...* cit.; *In nobis caelum...* cit.; *Fragmenta ad Aemilium*, a cura di E. Bandiera e Th. Sacré, Galatina, Congedo Editore, 2009; *Ad Maiorem Baculi Gloriam*, a cura di E. Bandiera, Melpignano (LE), Amaltea edizioni, 2014; *Lux vicit...* cit. Sulla produzione poetica in lingua latina di Tusiani, oltre alle utili premesse alle edizioni citate, cfr. M. Coco, *Joseph Tusiani - La poesia latina*, «Rassegna di Studi Dauni» III (4), 1976, pp. 106-113; L. Viscido, *Un poeta latino contemporaneo: Joseph Tusiani*, «Humanistica Lovaniensia» XXXIII, 1984, pp. 198-205; E. Bandiera, *Lessico, prosodia e metrica nella poesia latina di Joseph Tusiani*, in *Joseph Tusiani, Poet Translator Humanist...* cit., pp. 205-226; J.T. Kirby, *The Neo-Latin Verse of Joseph Tusiani*, in *Joseph Tusiani, Poet Translator Humanist...* cit., pp. 180-204; D. Sacré, *Joseph Tusiani's Latin Poetry: Aspects of his Originality*, in *Joseph Tusiani, Poet Translator Humanist...* cit., pp. 160-179; E. Bandiera, *Il tema dell'emigrazione nella poesia latina di Joseph Tusiani*, in "Two Languages, Two Lands". *L'opera letteraria di Joseph Tusiani*, Atti della giornata di studi (San Marco in Lamis, 15 maggio 1999), a cura di C. Siani, San Marco in Lamis, Quaderni del Sud, 1999, pp. 29-46; D. Sacré, *Antico e nuovo nella poesia latina di Joseph Tusiani*, in "Two Languages, Two Lands". *L'opera...* cit., pp. 22-28; J.T. Kirby, *Fresh Air from Helicon. The Neo-Latin Verse of Joseph Tusiani*, in Id., *Secret of the Muses Retold. Classical influences on Italian Authors of the Twentieth Century*, Chicago-

Con la sua peculiare scrittura e il suo imponente bagaglio culturale, passando anche o inevitabilmente per lo studio e la sperimentazione del sistema metrico quantitativo⁴⁷, sempre alla ricerca di nuove vie espressive, egli fece rivivere con disincanto quella lingua latina, tramite cui 'antichizzò' il suo modo di sentire, confondendosi nell'universalità, con la mente libera di compiere malinconici andirivieni e lo spirito, la sensibilità e il modo di pensare del mondo di oggi, in tutte le sue contraddizioni:

Anche se si serve del latino, il poeta del ventesimo secolo deve usare espressioni ed immagini del suo secolo; deve, insomma, essere se stesso [...]. Qualcuno potrebbe obiettare [...]: "ma può essere se stesso un poeta del secolo ventesimo che ricorra ad una lingua che non parlano né lui né i suoi lettori?". Giusto; ma, nel caso dell'emigrato che non ha più una lingua ch'egli possa chiamar sua, e che amaramente e

London, The University of Chicago Press, 2000, pp. 54-81; E. Bandiera, *L'emigrazione come esilio nella poesia latina di Joseph Tusiani*, in *Esilio, Migrazione e Sogno americano*, a cura di P.A. Giordano e A.J. Tamburi, Boca Raton, Bordighera Press, 2001, pp. 17-42; Id., *La poesia latina di Joseph Tusiani*, in *Joseph Tusiani, italiano in America. Versi, narrazioni e immagini tra due mondi*, Studi per l'ottantesimo compleanno, a cura di A. Di Domenico, Foggia, Leone Editrice, 2004, pp. 37-46; D. Sacré, *La poesia latina di Joseph Tusiani nel suo contesto neolatino: alcuni aspetti formali*, in *Joseph Tusiani tra le due sponde... cit.*, pp. 349-363; T. Deneire, 'Two strange halves of one?'. *A poetological comparison of Joseph Tusiani's latin and english standstill*, «Humanistica Lovaniensia» LIX, 2010, pp. 329-341; M. Pisini, *Aspetti di modernità nella poesia di Joseph Tusiani. Lettura antologica di In nobis caelum*. Carmina latina, «Humanistica Lovaniensia» LIX, 2010, pp. 343-358; D. Sacré, *Joseph Tusiani*, «Vates» II, 2010, pp. 23-35; M. Pisini, *Josephus Tusiani Latinam poesim nostrae aetatis suis carminibus pergit augere*, «Latinitas», n.s. VII, 2019, 123-125; E. Bandiera, *Le raccolte di liriche latine di Joseph Tusiani. Tra cronaca e curiosità*, in *Il miglior fabbro... cit.*, pp. 91-108.

⁴⁷ «My education has been a classical one, so I tend to write classical poetry, with a structure and precise knowledge of meter. When a poem is given to you, it dictates its own form, its own shape. Somehow it comes to you with the meter in which it wants to be expressed» (cfr. Tusiani in B. Tusiani, *The Joseph I knew... cit.*, p. 42). Scrive J.T. Kirby, *Joseph Tusiani and The Tradition of Neo-Latin Verse*, in *Il miglior fabbro... cit.*, pp. 109-120: 118-119, a proposito della poesia neolatina di Tusiani: «It also situates him in a very long and massively important tradition that goes back at least to Dante and Petrarca, in their consciously classicizing use of Latin for a contemporary audience. What this gesture does, above all, is to reinscribe and underscore the enduring importance of these classical forms for today. It buttonholes the unsuspecting reader, shakes him (if only gently) by the lapel, and reminds him that Catullus and Horace and Vergil and Ovid are not mere fossils or dinosaurs: their artistic fire burns on among us, even today, if we will only fan the flames». Cfr., anche, Tusiani, *La parola antica... cit.*, pp. 222-224; E. Bandiera, *La poesia latina di Joseph Tusiani*, in Tusiani, *Carmina Latina... cit.*, pp. 7-41: 30-35.

disperatamente cerca di afferrarsi a qualcosa che gli ricordi un passato anche remoto ed ancestrale, non acquista valore salvifico la lingua latina dei suoi padri^{48?}

Il latino, dunque: strumento «unificante, liberatorio, sublimante»⁴⁹; via d'uscita per il superamento dell'*impasse* linguistico-esistenziale e il recupero dell'identità smarrita, che non fosse quella garganica, ma fosse capace di nuova universalità; *verbum antiquum* in grado di salvarlo⁵⁰.

Dalle sue profonde riflessioni e dalla sua raffinata sensibilità scaturisce una poesia *nova, integra, intima*⁵¹: il latino diventa per lui, traduttore⁵² e intermediatore di universi culturali differenti, il linguaggio delle emozioni, che nascondono conflittualità intime⁵³, tra identificazione e straniamento, patria ed esilio, comunità e globalismo, appartenenza e massificazione; la lingua antica, familiare, si fa poesia della luce, composta sotto gli auspici del sole che rinnova la vita, riscaldando il cuore e l'anima contemporanea; la musicalità cupa e la maturità meditativa si aprono alla freschezza e ai suoni chiari e luminosi.

A quella «lingua *altrix*, 'nutriente' appunto, una lingua 'madre' di tutte le emozioni, un fiume in piena lungo cui scorrono, si agitano e fluttuano le storie di tanti uomini»⁵⁴, a quella «"parola antica" di chi, avendo due lingue e due patrie, non sa quale di esse più gli appartenga o lo contenga»⁵⁵, a quella «base solida della sua *ars*»⁵⁶, quasi mezzo moderno con cui esprimersi, con semplicità e armonia, era affidata la possibilità di avvicinarsi al cuore, di percepire la grandezza del creato, di sentire la delicata precarietà della condizione umana, che imponeva

⁴⁸ Tusiani, *La parola antica...* cit., pp. 222-223.

⁴⁹ Fontanella, *Da Tusiani a Tusiani...* cit., p. 94.

⁵⁰ Tusiani, *La parola antica...* cit., pp. 216 e 223.

⁵¹ Tusiani, *Est novus annus*, v. 5 (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 24).

⁵² Per alcune riflessioni sul lavoro di traduttore, J. Tusiani, *La traduzione poetica*, in *Joseph Tusiani tra le due sponde dell'oceano*, a cura di A. Motta e C. Siani, San Marco in Lamis, Centro Grafico Franceseano, 2007, pp. 123-136.

⁵³ Su questo 'io diviso', A. Serrao, *Two Languages, Two Lands. L'io diviso e ritrovato di Joseph Tusiani*, «Italice» III, 2001, pp. 410-413.

⁵⁴ Cipriani, *In lode di Joseph Tusiani...* cit., p. 38.

⁵⁵ Sono parole di Tusiani, riportate nell'intervista di Fontanella, *Da Tusiani a Tusiani...* cit., p. 94.

⁵⁶ *Ibidem*.

di tornare a parlare, a distanza di secoli, con un vocabolario millenario, aggiornato dal pesante fardello dell'esperienza secolare e con una patina di avvincente e nuova sacralità⁵⁷, accorata e autentica.

La capacità di riecheggiare accenti, immagini, lessemi, epiteti, temi e procedimenti presenti nei *veteres auctores* portava Tusiani a ricollocare nelle matrici classiche – sedimentate e assimilate e tali da condizionare la sua ispirazione e il suo dettato – i motivi fondanti della *mortalis condicio* e i millenari interrogativi e problemi che angustiano e agitano la mente dell'uomo e che trasudano di vita e morte, di ingenuità e disincantata coscienza, di identità e appartenenza, di umanità dolente e solidale: c'è fra le note delle sue «nugae»⁵⁸ – come egli stesso definiva i suoi versi latini, le sue «cose latine [...] brevi, dai dieci ai venti esametri, o gliconei o saffici o di altro metro»⁵⁹, pervase di sensualità, vibranti di sentimenti e affetti domestici, soffuse di saggezza e malinconia, sedotte dal luogo natio e dal potere del paesaggio – il sentimento della vita e la percezione della sua brevità, della sua precarietà e della sua insicurezza, tra slanci euforici e pause deprimenti; c'è tra le sue *nugae*, le sue «cosucce» scritte e pubblicate come esercizi, le sue «umili liriche latine», «un'irrequietezza di spirito che da quella lingua sembrava aspettarsi una risposta, una soluzione, un'ultima pace»⁶⁰.

Così, nel sofferto andirivieni tra passato e presente – un presente che Tusiani 'antichizza' con il suo malinconico messaggio, che supera ogni gioco di superficie –, se il prepotente, nostalgico e disarmante *deside-*

⁵⁷ Suggestiva l'immagine della nonna che arriva in cielo al cospetto dei Santi e di lui dice: *Meae natae puer ille est, / [...] qui me adloquitur verbis sacratis* (Tusiani, *Ad aviam*, vv. 6-7, in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 108; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 90), con l'orgoglio e lo stupore di chi guarda al nipote e al suo uso 'sorprendente' di parole, che solo il prete poteva recitare nelle preghiere (*Ad aviam*, vv. 3-4: *Ecce Latine te adloquitur, repetens tibi verba / Quae in precibus solum poterat recitare sacerdos*).

⁵⁸ J. Tusiani, *Il mio Pascoli latino*, in *Per Joseph Tusiani*, a cura di A. Motta, San Marco in Lamis, Centro Grafico - Foggia, 2014, pp. 15-21: 19.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 20. Scrive C. Siani, *Le lingue dell'altrove. Storia testi e bibliografia di Joseph Tusiani*, Roma, Edizioni Confine, 2004, p. 95: «In inglese, italiano e dialetto Tusiani scrive interi poemetti. Non così nel latino, in cui le composizioni lunghe sono assai rare e non superano la cinquantina di versi: l'osservazione e la meditazione prendono forma concisa e dichiarativa più che snodarsi in lunghe argomentazioni o in storie allegoriche. [...] Forse è proprio il disimpegno dall'architettura di pensiero a lasciar luogo a prove leggere eppur pensose».

⁶⁰ Tusiani, *La parola antica...* cit., p. 216.

rium della patria diventa *leit motiv* tra i suoi versi, che rievocano il filone letterario del *vóστος* – nutrito degli esercizi di traduzione dei Classici e alimentato dalla fervida memoria letteraria e dal ricordo struggente di chi è sradicato dalla propria terra, fatta di lingua e civiltà ricche di tradizione –, via via che si consuma il dramma dell'uomo, alle prese con le domande senza risposta sulla sorte umana e sulla morte, la terribile consapevolezza della fuga degli anni e dell'incertezza della sorte e il drammatico interrogativo circa il senso e la durata del nostro andare terreno riconducono alla 'classica' similitudine dell'uomo con il fiore (caduco/reciso):

*Ambo viventes, una nos sorte necamur:
Tempore tu calamus, tempore corpus ego.*

*Sed multo felicior es, festive hyacinthe,
Cui vitae brevitatis nulla timenda gerit.*

*Inscius ipse diei quem nescia Fata dederunt,
Virgineus vivis virgineusque peris,*

*Sidera nec rogitas neque culpam in numina confers
Horae tam trepidae sorte serente datae (Comparatio florealis, vv. 1-8)⁶¹.*

Con Tusiani, tuttavia, la *comparatio* fra l'uomo e il fiore si sviluppa lungo una direzione originale e una dimensione che dall'affinità muove progressivamente e drammaticamente verso la diversità: accomunati dalla stessa sorte, è molto più felice il giacinto, che, ignaro del suo destino e della brevità della sua vita, non interroga le stelle, non incolpa gli dèi⁶². Rispetto al *tertium comparationis* – la fragilità e la precarietà,

⁶¹ In Tusiani, *Carmina Latina...* cit., p. 237. Su questa lirica, G. Cipriani, *Dalla dira libido di Tito Lucrezio Caro alla dira voluptas di Joseph Tusiani: un presente che si fa antico*, in *Joseph Tusiani, italiano in America...* cit., pp. 47-62.

⁶² Tusiani indulge sullo stesso tema in un'altra *Comparatio florealis*: *Mens mea terribili vivendi aenigmate victast / Sed simplex tuus est, floscule odore, dies. // Quam breve, quam longum maneat tibi tempus olendi / Nescis; me pavidum finis amara facit. // Fortunate! Novum te ver dum molliter urget, / Numina non temptas, sorte beata tua. // Sed dubitante animo miseroque timore ego solus / Infelix fio, futiliter querulus. // O utinam sine mente meam concludere vitam, / Fulgidus, inlacrimans, floscule odore, queam!* (in Id., *Rosa Rosarum...* cit., p. 7; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 57). Il motivo del fiore, fulgido ieri, morto oggi, è in Id., *Carmina*

trait-d'union fra il *comparandum* e il *comparatum* –, la similitudine vira verso il tratto che esalta in negativo la differenza, ossia l'amara e vigile consapevolezza che l'uomo ha della propria precarietà e della propria fine⁶³. Con ciò il poeta innova e inverte di segno il luogo comune che dava come assimilata l'interscambiabilità fra componente umana e componente floreale, così come restituitaci da Catullo, sulla linea di una fortunata immagine, rivitalizzata e risemantizzata nel tempo⁶⁴: alludo alla similitudine con il fiore reciso, presente in Catull. 11, 21-24 – laddove Lesbia è identificata con l'aratro che svelle il fiore di campo, travolgendo e uccidendo il delicato sentimento del poeta⁶⁵ – e in Catull. 62, 39-47 – con l'immagine del fiore intatto, non ancora violato dall'aratro o spiccato da un'unghia, posto in relazione con la verginità⁶⁶.

latina... cit., p. 375 (*Vetus adolescentiae photographema*, vv. 25-28); Id., *Carmina Latina II*... cit., p. 34 (*Quaestio*, vv. 1-2); p. 58 (*Tempus minax*, vv. 7-9); Id., *In nobis caelum*... cit., p. 85 (*Parvula fabula*, v. 7); Id., *Lux vicit*... cit., p. 106 (*Parvula mors*). L'immagine del fiore, questa volta non innaffiato, ritorna in riferimento alla madre e alla sua giovinezza trascurata in anni senza amore: «Di quel fiore che non era stato innaffiato e coltivato nella giovinezza, non si ricordava neppure più, ora, sulla soglia della menopausa» (Id., *La parola nuova*... cit., p. 118).

⁶³ Così in Tusiani, *Eclipsis*, vv. 15-18: *Heu, felix non est in terra cui data mens est! / Felix est rosa quae existit sed nescia vitae, / Rivus qui currit sed nescius ipsius undae, / Lux tua quae fulget sed finis nescia certae* (in Id., *In nobis caelum*... cit., p. 309).

⁶⁴ Per la fortuna della topica similitudine floreale, rinvio ad A. Perutelli, *Similitudini e stile "sogettivo" in Virgilio*, «Maia» XXIV, 1972, pp. 42-60; M.S. Celentano, *Il fiore reciso dall'aratro: ambiguità di una similitudine* (Catull. 11, 22-24), «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XXXVII, 1991, pp. 83-100; V. Cristóbal López, *Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos» II, 1992, pp. 155-188; F. Giannotti, *Sulla fortuna di due antiche 'saffiche': Saffo e Catullo in Enzo Mazza e Toti Scialoja*, «Fontes» XI-XII, 2003, pp. 63-92; Cipriani, *In lode di Joseph Tusiani*... cit., pp. 44-52; Id., *Dalla dira libido*... cit.; *Il carne 62 di Catullo*, a cura di A. Agnesini, Cesena, Stilgraf, 2007, pp. 388-403; F. Giannotti, *Il carne di Ennodio per Eugenete (1, 2 = 213 Vogel): questioni di inquadramento e interpretazione*, «Pan», n.s. X, 2021, pp. 163-182: 172-173; F. Giannotti, «*Ceu flos succisus aratro*». *Metamorfosi di un «topos» classico in Ennodio («carm.» 2, 86 = 204 Vogel)*, in *Metamorfosi del classico in età romanobarbarica*, a cura di A. Bruzzone, A. Fo e L. Piacente, Firenze, SISMEL, 2021, pp. 55-76; e ancora: A. Chini, *Di alcune similitudini catulliane*, «Paideia» LVIII, 2003, pp. 306-312; S.C. Calzascia, *Le similitudini nei Carmina docta di Catullo*, «Giornale Italiano di Filologia» LXI, 2009, pp. 63-105; T. Adamik, *The Structure and the Function of Similes in Catullus' Poetry*, «Paideia» LXXVIII, 2018, pp. 9-29.

⁶⁵ Sul tema della 'femminilizzazione' di Catullo, F. Bellandi, Lepos e Pathos. *Studi su Catullo*, Bologna, Pàtron, 2007, pp. 189-192.

⁶⁶ L'immagine del *carpere florem*, come metafora erotico-floreale, offre interessanti consonanze con G. Pascoli, *Rosa di macchia*, nella sezione *Alberi e Fiori* di *Myrica* (Livorno,

L'immagine – com'è noto – sarebbe diventata celebre anche grazie a Virgilio, che avrebbe trasmesso in modo patetico l'idea della fragilità dell'essere umano in *Aen.* 9, 433-437, laddove il freddo e insensibile aratro recideva il fiore purpureo e la pioggia incessante e battente mortificava i teneri papaveri, alla stessa stregua di quanto faceva la spada dell'adirato Volcente, nel trafiggere e squarciare il delicato corpo di Eurialo⁶⁷. In quell'occasione, Servio (*ad Verg. Aen.* 9, 433-435)⁶⁸ avrebbe fatto notare la *comparatio* di ascendenza omerica (*Il.* 8, 302-308)⁶⁹ a proposito del papavero⁷⁰, insinuando, altresì, l'ipoteca giocata da alcuni archetipi mitologici: Virgilio avrebbe operato una sovrapposizione tra la *fabula* del volenteroso Eurialo e la *fabula* di Giacinto⁷¹, il giovane amasio di Apollo, morto precocemente e diventato simbolo di una bellezza deturpata dall'aggressione violenta del fatale destino. Ciò era confermato dalla riproduzione della stessa similitudine in coincidenza con la descrizione della morte precoce dell'impavido Pallante (*Verg. Aen.* 11, 68-71): qui la somiglianza si estendeva a due fiori, la viola e il giacinto, con attenzione alla perdita progressiva di forze, a dispetto di un colorito naturale che si manteneva amaramente splendido e affascinante⁷². A conferma della proposta,

Tipografia di Giusti, 1894³), in un gioco d'identificazione tra entità femminile ed entità floreale. Cfr., inoltre, per la delicata similitudine, Catull. 61, 87-91.

⁶⁷ La *fabula* era evidentemente nota a Tusiani, che la riprende in *Luna latina* (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 249).

⁶⁸ PVRPVREVS VELVTI CVM FLOS SVCCISVS ARATRO habetur ratio comparationis: videtur enim Euryalo Hyacinthum comparare, qui pulcherrimus fuit et post mortem conversus in florem est. *LANGVESCIT MORIENS duplex similitudo et pulchritudinis et gestus*. LASSOVE PAPAVERA COLLO DEMISERE CAPVT Homeri est et comparatio et figura. L'aveva già notato Macr. *Sat.* 5, 10, 13.

⁶⁹ R.J. Edgeworth, *The Purple Flower Image in the Aeneid*, «Philologus» CXXVII, 1983, pp. 143-148: 146, n. 8, ridimensiona l'eco omerica, indicando l'associazione, presente nel folklore romano, fra questa tipologia di fiori a diversa sfumatura di rosso e l'amara realtà della morte: le attestazioni virgiliane in cui ricorre il *purpureus flos* sarebbero confortate da una nutrita serie di iscrizioni funebri e da cerimonie previste all'interno del culto dei morti.

⁷⁰ Tiberio Claudio Donato *ad loc.*, rispetto alla similitudine con il fiore color porpora e il più comune papavero, aveva osservato che il primo suggeriva somiglianze con il corpo umano a livello di stelo e tronco, il secondo a livello di testa e collo.

⁷¹ Sul giacinto, tra mito e botanica, S. Amigues, *Hyakintos. Fleur mythique et plantes réelles*, «Revue des Études Grecques» CV, 1992, pp. 19-36.

⁷² Cfr. Claud. Don. *ad loc.*: *Duo genera sunt violae, crocei coloris et purpurei: quod ex his comparaverat Pallanti hyacinthi commemoratione monstravit; est enim coloris etiam ipse purpurei. Inducitur igitur funus Pallantis retinens adhuc vivi hominis speciem, itaque iacens*

che vedeva nel mito di Giacinto un 'ipotesto' per altre riscritture, subentrava la narrazione ovidiana del tragico epilogo della storia d'amore fra Apollo e Giacinto: lì, medesima era la similitudine, che, in attesa della metamorfosi del giovane nel fiore che porta il suo nome, si avvitava intorno alle solite viole e ai soliti papaveri, insieme con i gigli (Ov. *met.* 10, 189-195).

Se questa delicata e codificata similitudine permetteva di slittare agevolmente dalla vita effimera di un fiore a quella breve dell'uomo, nelle sue stagioni, nelle sue tappe, nelle sue esperienze (anche sentimentali), da parte sua, il pensoso Tusiani, nuovo tramite di un'atavica inquietudine, accomunava e al contempo divaricava i destini dell'uomo e del fiore, marcando una pena unicamente umana rispetto all'imperscrutabile, un affanno disposto a placarsi solo se si fosse riusciti a vincere, nell'unica maniera possibile, la sfida all'insolente destino:

*Nescis, nescio. Sed mihi differitas patet omnis
Inter nos, flores atque homines similes:*

*Forsan odor tuus est mentis quod nomino acumen
Sed venas numquam tu resecare potes.*

*Sola hominem solum tangit tam dira voluptas*⁷³:
*Anticipare sua callida Fata manu (Comparatio florealis, vv. 13-18)*⁷⁴.

Con ciò, il poeta assecondava una libertà di scelta di cui avvertiva chiaramente il limite: il suicidio, ultima velleitaria affermazione di sé, piacere

in stramine talem habuit colorem qualem habet flos violae vel hyacinthi, cum languet abscisus et cum illi adhuc naturalis permanet fulgor et tamen iam viris solitas mater denegat terra. Lo notava anche Serv. *auct. ad Verg. Aen.* 11, 69, allorché insisteva sulla complessa e non univoca valenza del lessema "languentis", disponibile a essere posto in relazione con quello che accade al fiore dopo che è stato reciso oppure con la perdita della vivacità del colore o con il flettersi della corolla sullo stelo (*LANGVENTIS HYACINTHI 'languentis' aut postquam decerptus sit: aut quia non est acuti coloris: aut quando demittit caput*). Serv. *ad Verg. Aen.* 11, 70, sottolineava, inoltre, quale fosse in questo caso il *tertium comparationis*: la *pulchritudo*, causa scatenante di una serie di effetti, dall'innamoramento di Apollo alla contesa con Borea, che porrà in essere l'atroce vendetta (SVA FORMA RECESSIT *id est* propria pulchritudo).

⁷³ Sul sintagma *dira voluptas* in Tusiani, che riporta in auge la *iunctura* antica *dira voluptas* (Lucan. 4,705) e, altresì, ammicca alla più sensuale e materiale *dira libido* (Lucret. 4, 1046), Cipriani, *Dalla dira libido... cit.*, pp. 59-62.

⁷⁴ In Tusiani, *Carmina Latina... cit.*, pp. 237 e 239.

crudele che tocca soltanto all'uomo, atto contro natura, concesso ma per verso, simbolo di rivincita contro la sorte, ma anche di sconfitta della vita.

Sì, perché c'è un'altra via, per combattere o allontanare illusoriamente lo scorrere del tempo e la *manus metuenda fati*⁷⁵: la via della luce che sorge⁷⁶ e del sole⁷⁷, della "lite di fiori"⁷⁸, dei profumi e dei colori della meravigliosa primavera⁷⁹, della poesia⁸⁰ e dell'amore⁸¹, che taglia le radici del tempo⁸².

Lungo quest'orizzonte, i baci di una donna – *dea*⁸³, come la *candida diva* di Catull. 68, 70, divinizzata dal poeta nel ricordo della sua epifania abbagliante, con i suoi morbidi passi, la sua andatura lieve e sensuale, il suo *candor*, il rumore dei suoi sandali⁸⁴ – per Tusiani saranno gli unici capaci di sopravvivere al tempo, quali 'mezzo magico' di nuova primavera, di rinascita e di ricchezza:

*Nonne poeta potest in terra attingere caelum,
Nonne iubere rosas hiems florescere ab oris?*

⁷⁵ Tusiani, *Quod manus scripsit*, v. 1 (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 32).

⁷⁶ Cfr. Tusiani, *Carmina Latina...* cit., p. 210 (*Primo diluculo*).

⁷⁷ Cfr. Tusiani, *Carmina Latina II...* cit., p. 110 (*Veritas solaris*).

⁷⁸ Tusiani, *Odores verni*, v. 1: *Lis florum vere in medio* (in Id., *Carmina Latina ...* cit., p. 221; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 58).

⁷⁹ Cfr., altresì, Tusiani, *Confinia lucis...* cit., pp. 25-26 (*Primo vere*; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 144); p. 40; (*Si fugit tempus*; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 166; Id., *Radicitus...* cit., p. 50); Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 54 (*Diptychum vernum*); p. 112 (*Vernus calor*); p. 146 (*Expectatio*); Id., *Radicitus...* cit., p. 88 (*Nocturnum odorum*).

⁸⁰ Cfr. Tusiani, *Confinia lucis...* cit., p. 41 (*Abacadabra*); poi in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 168); Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 48 (*Ut pictura poesis?*).

⁸¹ Cfr. Tusiani, *Seri singultus*, vv. 10-13: *...Vivo? Morior? Sine te sum, / Flavia, materiem obscura et iners et inops; sed / Si mecum tu rursus eris, fiam vehemens sol / Qui omnem materiem vivam reddet rutila vi* (in Id., *In nobis caelum...* cit., pp. 87 e 89).

⁸² Cfr. Tusiani, *Nuda aestas*, vv. 14-16: *Oh, venio ... venio ... et nunc in te, cara, venire / Radere significat radices temporis ipsas / Ac breviter gustare Deum sine fine beatum* (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 124).

⁸³ Cfr. Tusiani, *Tempus amandi*, v. 5: *Ecce adsum, dea...* (in Id., *Confinia lucis...* cit., p. 20; poi in Id., *Carmina Latina ...* cit., p. 137).

⁸⁴ Catull. 68, 70-73. Con Catullo e il piede di Lesbia Tusiani scherza in *Pes Iuliae* (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 78), laddove Giulia claudica, vittima di una caduta (vv. 1-8: *Mercuri, sana, pietate tactus, / Iuliae nostrae lepidum pedem! Illa / Claudicat lenta ac dolorosa, duri / Victima lapsus // [...] / Mille fleverunt Veneres vivendo / Vulnus apertum*), per poi essere colta risanata in *Pes Iuliae - II* (v. 15: *Sanasti lepide Iuliam amabilem*, in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 79), oltre che 'svolazzante' come un passero (vv. 6-7: *Huc ilhuc volitat Iulia garrula / Ceu passer Cyprius*).

*Si, mea cara, mihi donabis basia mille,
Serta novissima tu rubro cum sidere habebis.*

*Nonne poeta potest maris omnis quaerere abyssos,
Nonne iubere annos de temporis ore redire?
Si, mea cara, mihi donabis basia mille,
Semper eris iuvenis gemmasque fluenter habebis (Cantiuncula: post Catullum)⁸⁵.*

Nell’altalena delle analogie, ripiegato nella sua pensosità – con la stessa malinconica ombrosità con cui Catullo riconosceva un corso ciclico nella natura, che tornava a riproporre i suoi soli, ma che escludeva noi, addormentati in un’eterna *nox* al tramonto della nostra breve *lux* (Catull. 5, 4-6: *Soles occidere et redire possunt: / nobis cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda*) –, Tusiani, riflettendo sull’impossibilità dell’uomo, seppur poeta, di incidere (quasi nuova Medea di Ov. *met.* 7, 164-293)⁸⁶ sul corso della natura e del tempo, all’energico e prorompente invito catulliano a capitalizzare gli istanti felici ed euforici e l’ebbrezza vitale (Catull. 5, 1-3: *Vivamus mea Lesbia, atque amemus, / rumoresque senum severiorum / omnes unius aestimemus assis!*), tramite una scorpacciata di baci (Catull. 5, 7-9: *Da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera, dein secunda centum, / deinde usque altera mille, deinde centum*), risponde chiedendo in dono “mille baci” alla sua donna⁸⁷.

Oscula nostra manent affermerà il poeta in *Tempus amandi*⁸⁸! In un tempo che vola, travolge e dissolve i destini, se il fato non ci permette di piegare le stelle, Tusiani implorerà e offrirà in dono i suoi *basia Catulliana*⁸⁹. Così in *Tempus amandi*⁹⁰:

⁸⁵ Cfr. Tusiani, *Confinia lucis...* cit., p. 18; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 133.

⁸⁶ Per il cliché della maga e gli *adynata* affidati alla magia, G.M. Masselli, *Il vecchio e il serpente. Ovidio, Medea e il ringiovanimento di Esone*, Introduzione di G. Cipriani, Bari, Edipuglia, 2009.

⁸⁷ Cfr. Tusiani, *De amore et morte*, vv. 21-23: *Haud amor est maior sed mentis acumen morsus / Oscula nostra facit: / “Supremo igne hodie gaude: glacies veniet cras”* (in Id., *In nobis caelium...* cit., p. 201).

⁸⁸ *Tempus amandi*, v. 10 (in Tusiani, *Confinia lucis...* cit., p. 20; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 137).

⁸⁹ Mart. 11, 6, 14.

⁹⁰ In Tusiani, *Confinia lucis...* cit., p. 20; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 137.

[...] *Verba volant, sed remanebit amor:*
Res omnes pereunt mortis sub gurgite fusco,
Oscula nostra manent. Dum loquor, heu volitat
Tempus amandi, [...]
 [...]

Oscula et oscula et oscula fervida fortia dona
Accipe et oscula, amor; verba sine et cadere (vv. 8-14);

così in *Deinde centum*⁹¹:

Centum me calidis opprime basiis,
Forti me furia destrue flammea:
Nobis fata negant flectere sidera
Quae impellunt hominum perfida crimina.
 [...]

Centum me calidis opprime basiis,
Forti me furia destrue flammea;

così in *Verba amoris*⁹²:

Ergo basia da, basia concupe (v. 21).

Quei baci e quell'amore, peraltro, nella compartecipazione festosa e solidale della natura (una natura *conscia* o termine di paragone per dire l'innumerabilità), si consumeranno nel rifiuto di ogni calcolo, che possa favorire il maleficio: come per i *basia* 'velati' tra Catullo e Lesbia (Catull. 5, 10-13: *Dein, cum milia multa fecerimus, / conturbabimus illa, ne sciamus, / aut ne quis malus invidere possit, / cum tantum sciat esse basiorum;* e 7: *Quaeris, quot mihi basiationes / tuae, Lesbia, sint satis superque. / Quam magnus numerus Libyssae harenae / lasarpiciferis iacet Cyrenis / oraclum Iovis inter aestuosi / et Batti veteris sacrum sepulcrum; / aut quam sidera multa, cum tacet nox, / furtivos hominum vident amores: / tam te basia multa basiare / vesano satis et super Catullo est, / quae nec*

⁹¹ In Tusiani, *Confinia lucis...* cit., p. 21; poi in Id., *Carmina Latina ...* cit., p. 139.

⁹² In Tusiani, *Lux vicat...* cit., p. 74. Cfr., inoltre, Tusiani, *Quod erat iuventus*, vv. 8-10: *Cuncta et verba iubens tacere ut illa / centum et mille queant loqui stupenda / atque ardentia amoris oscula ima* (in Id., *Lux vicat...* cit., p. 122).

pernumerare curiosi / possint nec mala fascinare lingua), così – auspicava il poeta, celebrando gioiosamente un amore, che sfidava il destino e si opponeva a critiche e invidia – il volume immenso dell’amore con e per la sua Flavia non dovrà palesarsi agli uomini:

*Flavia, te possint omnes celebrare volucres,
Te, mea Flavia, te flores cognoscere possint
Et maria et montes et rivi et prata ubicumque,
Res cunctae sed non homines, ne forte legantur
In nostris oculis immensa volumina amoris (Ad Flaviam, vv. 5-9)⁹³.*

E se ombre subentreranno nell’animo del poeta, l’*amabilis* Flavia, *flos in flore, sol in sole*⁹⁴, trasformerà le tenebre in armonia solare⁹⁵.

Ma ora Flavia si nega. Non è in grado, la *formosa* Flavia, di comprendere il senso dell’amore che il poeta nutre per lei: “C’è un muro fra noi”⁹⁶ ammetterà, *infelix* e *maestus*, Tusiani. Flavia, infatti, è ignara delle sue sorelle – la Lesbia di Catullo, insieme con la Delia e la Cinzia degli elegiaci – e del trono in cui l’ha posta il poeta, bellissima e simile a loro:

*Lesbia, Delia, Cynthia - tu nunc, Flavia, regnas
cum illis, post illas, omnino nescia celsi
quo sidis solii felix: Venus ipsa videris.
Tu tam formosa es similisque sororibus almis
quam infelix ego sum, non dignus vatibus illis
qui, poenas cantando suas et gaudia earum,
at saltem poterat certi esse legi sua verba,
etsi cum risu, dominae cruciantis ocellis.
Heu, tu non solum, mea Flavia, amare recusas
sed, quod tristius est, nescis qua condita lingua
carmina te celebrent. Murus nos tollitur intra:
nos eadem dirimit quae iunxit saecula Roma.
Lesbia, Delia, Cynthia - tu nunc, Flavia, rides,
hac in mente iterum moesta dum talia volvo (Murus)⁹⁷.*

⁹³ In Tusiani, *Carmina Latina...* cit., p. 259.

⁹⁴ Tusiani, *Ver duplex*, vv. 10-11 (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 52).

⁹⁵ Tusiani, *Illa nocte*, vv. 7-8 (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 144).

⁹⁶ Tusiani, *Murus*, v. 11 (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 62).

⁹⁷ In Tusiani, *Carmina Latina II...* cit., p. 62.

Li divide la stessa Roma, che unì i secoli: non conosce, Flavia, la lingua latina e non può comprendere. Non sa, Flavia – *ridens* come sotto lo sguardo di Catullo (51, 5: ... *dulce ridentem*...) o di Orazio (*carm.* 1, 22, 23: ... *dulce ridentem*...) –, di sollecitare la memoria del nuovo vate, che, a sua volta, sente di non essere del tutto equiparabile agli antichi poeti, Catullo, Tibullo, Propertio: consapevole di partecipare e poter godere oggi, in un gioco di specchi, dell'amore cantato un tempo, nell'*Urbs memor versus iuvenis Catulli*⁹⁸, non può condividere, Tusiani, il suo codice linguistico ed espressivo con una donna non 'abilitata' ad accedere all'universo sentimentale e culturale di cui il suo amore trasuda.

Lungo questa direzione, l'immedesimazione giunge all'acme nella missiva *Ad Lesbiam meam*⁹⁹, con la piena identificazione della donna amata in Lesbia. Qui, in un gioco allusivo, a tratti irriverente, il nuovo Catullo non avrà più bisogno dei mille baci per saziare il suo amore; basterà un solo bacio per congiungere la notte e il giorno, nella pienezza dell'abbraccio:

*Non cupio mille et dein centum basia: da mi
Unum quod iungat noctemque diemque oriturum
Nostris in vinclis. Una est dea limpida luna,
Unus et est sol omnituens. Miracula sunt haec:
Ex uno radio vivunt argentea mille
Rura oculis, uno ex radio mille aurea rident
Prata ubicumque [...]
[...]
Ah, de mente abole numerum: numerus mentitur.
Unum basium, amor, sed totum atque integrum et ardens
Nobis sufficit ut luci omni sufficit unus
Ad totam terram radius subito incendendam.*

Tusiani/Catullo sa che una è la luna, uno è il sole: il miracolo è che basta un solo raggio per illuminare o incendiare tutta la terra, così come basta un solo bacio per accendere e far esplodere tutto il suo amore. Cancelli, dunque, Lesbia, ogni numero!

⁹⁸ Tusiani, *Parvula commemoratio*, v. 10 (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 183).

⁹⁹ Cfr. Tusiani, *In nobis caelum...* cit., p. 273.

Più volte, Tusiani era tornato all’amore di Lesbia, affezionandosi, altresì, a immagini e suoni che risuonavano dai *carmina* 2 e 3 di Catullo – il dittico che garbatamente ‘celebrava’ in vita e in morte il passerotto di compagnia della sua donna –, di cui il poeta contemporaneo si era via via appropriato nelle sue letture e nelle sue prove di traduzione. Era stato lui stesso a parlarne:

Il poeta-traduttore deve conoscere profondamente [...] la lingua da cui traduce. Uno studente liceale sa bene che, per quanto sia stato elogiato dal suo professore di latino per l’accuratezza con cui ha tradotto il terzo carme di Catullo, non può considerarsi un traduttore. Ricorrere al dizionario per trovare il significato di *pipiabat* vuol dire non accendersi subito alla sua bellezza allitterante. Il nostro studente non avrà fatto caso al suono di *plus* e *mellitus*, di *sese* e di *circumsiliens*, né avrà udito un breve frullo d’ali in *modo huc modo illuc*. E passeranno inavvertite anche le vocali cupe, scure, che segnano l’improvviso cambiamento di tono della poesia (*nunc, tenebricosum, illuc, unde*), e la funerea nenia delle assonanze finali (*bellum, miselle, puellae, ocelli*). In altri termini il traduttore deve avere così familiari i segreti più intimi della lingua straniera da non accostarsi mai ad essa con la sola intenzione di coglierne prima il «succo» e poi altro¹⁰⁰.

Sollecitato dai delicati e famosi versi catulliani, prorompenti nella loro modernità, e dalla pratica versificatoria, era arrivato, Tusiani, a giocare con i suoi stessi versi, cimentandosi in una prosecuzione del *carmen* 3 di Catullo¹⁰¹:

*En passer rediit meae puellae
a diris tenebris ferocis Orci:
en rursus dominam petit canendo,
mellitum gremium tenetque salvus.
“Noli flere tuosque terge ocellos,”
sic dicit, “quoniam revertor ad te,
vividus sicut eram (potes videre).”
O solaciolum meae puellae!
Forte incredula, passerem illa tangit
permulcetque manu tremante, voce*

¹⁰⁰ Tusiani, *La traduzione...* cit., pp. 126-127.

¹⁰¹ Aggiungo che Kirby, *Fresh Air...* cit., pp. 54-81: 57-60, ha evidenziato in Tusiani, *Funus in hortulo* (in Id., *In exilio rerum...* cit., p. 27; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 247), lamento funebre per uno scoiattolo, analogie con Catull. 3.

*tam dulci et trepidante eum vocatque.
 "Te, te credideram, miselle passer;
 ablatum maledictione mortis..."
 Respondet dominae suae serene
 passer, "Non poterat perire in umbris
 longus ludus amoris innocentis.
 Mentis pars fit amor domatque mortem."
 Nunc somno excutitur puella cara
 et subridet avique somnioque
 dum tranquilla domus repletur almo
 sole et passere dulce pipillante¹⁰² (Catulli carmen III [pars altera])¹⁰³.*

Sulla linea della tenerezza, animato dalla sua urgenza esistenziale, a tratti pacificata nella sua dimensione più intima, il malinconico Tusiani aveva sognato il grande 'effetto scenico' provocato dal ritorno del passerotto di Lesbia dall'Ade: un ritorno alla vita, al sicuro, quale nuovo *solaciolum* sul grembo della sua padrona, ricondotta alle antiche usanze, ai giochi con le dita, ai cinguettii, al frullo d'ali...

Tra riprese, *variationes* e inversioni di lessico e di senso, echi e citazioni da un ipotesto smontato e rimontato – i vv. 1-2 riprendono Catull. 2, 1: *Passer; deliciae meae puellae*; 3, 3-4: *Passer mortuus est meae puellae, / passer; deliciae meae puellae*; 3, 11-12: *Qui nunc it per iter tenebricosum¹⁰⁴ / illud, unde negant redire quemquam*; i vv. 3-4 riconducono a Catull. 2, 2: *Quicum ludere, quem in sinu tenere*; 3, 6-10: *Nam mellitus erat suamque norat / ipsam tam bene quam puella matrem, / nec sese a gremio illius movebat, / sed circumsiliens modo huc modo illuc / ad solam dominam usque pipiabat¹⁰⁵*; il v. 5 allude a Catull. 3, 1: *Lugete, o Veneres Cupidinesque, / et quantum est hominum venustiorum*; 3, 5: *Quem plus illa oculis suis amabat*; 3, 17-18: *Tua nunc opera meae puellae / flendo turgiduli rubent ocelli*; il

¹⁰² *Pipilat en passer, pipit fringilla et hirundo* in Tusiani, *Inviolata pulchritudo*, v. 5 (in Id., *In exilio rerum...* cit., p. 5; poi in Id., *Radicitus...* cit., p. 34).

¹⁰³ In Tusiani, *Carmina Latina II...* cit., p. 60.

¹⁰⁴ L'*iter* di Tusiani, lontano dai lidi natali e preso dal pensiero del viaggio oltre la vita, è *tenebrosum* in Tusiani, *Grata responsio*, v. 24 (in Id., *Rosa Rosarum...* cit., p. 18; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., pp. 79 e 81; Id., *Radicitus...* cit., p. 42).

¹⁰⁵ In Tusiani, *Bonum exemplum*, v. 3 (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 129), *pipians* è l'*amor*.

v. 8 richiama Catull. 2, 7: *Et solaciolum sui doloris*; i vv. 9-11 sviluppano Catull. 2, 3-4: *Cui primum digitum dare appetenti / et acris solet incitare morsus*; i vv. 12-13 riportano a Catull. 3, 13-16: *At vobis male sit, malae tenebrae / Orci, quae omnia bella devoratis: / tam bellum mihi passerem abstulistis. / O factum male! O miselle passer!* –, il gioco intertestuale e il dialogo a distanza con Catullo riaprono alla luce e alla speranza. Non c'è più motivo di piangere: il passerotto, strappato alla vita e inghiottito dalla morte, è tornato (v. 1: *rediit*) dal mondo da cui Catullo aveva fatalmente escluso ogni ritorno (3, 11-12: *Qui nunc it per iter tenebricosum / illud, unde negant redire quemquam*).

È un sogno o è una realtà?

La donna amata, addormentata e sorpresa nel sonno dal poeta incantato – nuova Cinzia/Arianna di Properzio (1, 3), nuova Faustina o nuova Vulpus di Goethe (rispettivamente nella XIII delle *Elegie romane* e in *Der Besuch*), nuova Teresa di Foscolo (nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* – 12 maggio)¹⁰⁶ –, si sveglia e ritrova la luce del sole e dello spirito: ritrova l'amato passero *dulce pipillans* (v. 21), a cui, rasserenata e rasserenante, sorride dolcemente (v. 19: *subridet: non ad plenum ridet*¹⁰⁷, che varia il noto *dulce ridens*, mitigando delicatamente la risata)¹⁰⁸.

Nell'intreccio di amore e poesia, il vero amore – il lungo gioco di un amore innocente (v. 16, laddove il *ludus amoris* è un chiaro richiamo al

¹⁰⁶ A questo proposito, rinvio a V. Viparelli, *La scoperta della Bella Addormentata: Arianna da Properzio a Goethe*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Atti della Nona Giornata di Studi (Sestri Levante, 16 marzo 2012), a cura di S. Audano e G. Cipriani, Foggia, Edizioni Il Castello, 2013, pp. 39-74. Da ultima, a proposito dell'iconografia di Arianna addormentata nel momento dell'epifania di Dioniso, cfr. F. Fontana, *Arianna si risveglia abbandonata: sulla storia di un tema iconografico*, in *Vivendo Vincere Saecula. Ricezione e tradizione dell'antico*, Atti del Convegno Internazionale (Trieste, 29-31 gennaio 2020), a cura di M. Fernandelli, E. Panizon e T. Travaglia, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2022, pp. 55-73.

¹⁰⁷ Don. *ad Ter. Andr.* 447.

¹⁰⁸ Claud. Donat. *ad Verg. Aen.* 1, 254: *Locuturus, inquit, Iuppiter subrisit; risit enim quasi vulgare est nec convenit hic motus animi iis personis penes quas summa potestas est; sed temperavit, ut diceret subrisit, ut pars esset servata publicae reverentiae, pars exhibitae benivolentiae quae filiae debet vexatae tribui. Hoc ipsum ipse Vergilius ostendit, cur plenus non fuerit risus [...]. Temperavit ergo dicendo subridens, ut partem daret Troianorum casibus, reservaret laetitiae partem illis quae fuerat promissurus*; Serv. *ad Verg. Aen.* 1, 254: *SVBRIDENS laetum ostendit Iovem et talem qualis esse solet cum facit serenum*.

passer... quicum ludere di Catull. 2, 1-2 [vv. 5-10: *Cum desiderio meo nitenti / carum nescio quid lubet iocari, / et solaciolum sui doloris, / credo, ut tum gravis acquiescat ardor: / tecum ludere sicut ipsa possem / et tristis animi levare curas!*] e al *passer... quem plus illa oculis suis amabat* di Catull. 3, 5) – non si è dissolto tra le ombre: da esperienza percettiva diviene esperienza cognitiva, vincendo la morte (v. 17: *Mentis pars fit amor domatque mortem*) e sopravvivendo al tempo.

*Fata vincere quis potest? / Nemo*¹⁰⁹ sapeva Tusiani, che, tuttavia, conosceva il potere eternizzante dei *carmina*¹¹⁰, con cui avrebbe vinto *horrida fata*¹¹¹ e che – sperava –, per il tramite della lingua latina (*Lingua Latina, beatus ero si ex versibus istis / Unus tanta alacri lumine saecla domet*)¹¹², lo avrebbero mantenuto unito a questo mondo nell'amore (... *Sed tua carmina, / Si meis labiis data, / Me queunt sociare adhuc / Huius orbis amor*)¹¹³.

E, in effetti, all'appuntamento con la morte – quella morte, che nella corsa delle ore¹¹⁴ lo aveva inseguito, rendendo i suoi *carmina electrica*¹¹⁵, tra la ricerca dei profumi della vita e la tristezza per la certezza della fine –, gli dèi non avrebbero tradito l'ansia di eternità di questo poeta ricco di voce futura¹¹⁶. Com'egli stesso aveva desiderato, forse trasfigurando suggestivamente il suo destino migratorio, oggi è garantito un futuro ai versi e al cuore di un uomo, vivo nei suoi *carmina* e negli occhi di chi lo ha amato e che 'volteggerà' ancora e in eterno nella

¹⁰⁹ Tusiani, *O senecta*, vv. 16-17 (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 93).

¹¹⁰ I *carmina possunt*: cfr. G.M. Masselli, *La potenza dei carmina tra poesia e magia*, in Ead., *Riflessi di magia. Virtù e virtuosismi della parola in Roma antica*, con un saggio di G. Cipriani, Napoli, Loffredo, 2012, pp. 115-123.

¹¹¹ Tusiani, *O senecta*, vv. 12-15: *Musa, sis mihi fervida / [...] / Fata ut horrida vincam* (in Id., *In nobis caelum...* cit., pp. 91 e 93).

¹¹² Tusiani, *Lingua Latina*, vv. 13-14 (in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 291, n. CVI).

¹¹³ Tusiani, *O senecta*, vv. 17-20 (in Id., *In nobis caelum...* cit., p. 93).

¹¹⁴ Cfr. Tusiani, *Horae* (in Id., *Confinia lucis...* cit., p. 19; poi in Id., *Carmina Latina...* cit., p. 134).

¹¹⁵ Tusiani, *Transfiguratio*, v. 14 (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 138).

¹¹⁶ Tusiani, *Promissio poetae*, v. 13: *Accipe me ceu sum, ditem sed voce futura* (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 96). Cfr., anche, Id., «*Qui notus nimis omnibus, ignotus moritur sibi*», vv. 8-9: ... *Premia Mortis / Principium signat pretii sine tempore vivi* (in Id., *Carmina Latina II...* cit., p. 128).

luce, come un’aquila o una rondine o un’allodola o, più semplicemente, come il passerotto cinguettante del poeta Catullo:

*Me faciant Superi aeternum sub sole volare
ceu aquila aut felix suavissima alauda et hirundo
aut aliter ceu passer qui pipiare solebat
quando noster erat solusque poeta Catullus*¹¹⁷.

Abstract

Latin is the basis of the *ars poetica* of the Italian-American Joseph Tusiani (1924-2020), whose *nugae* tell a story of emigration, becoming a way out for overcoming the linguistic-existential impasse and recovering a lost identity. In his *carmina electrica*, between the euphoric search for the scents of life and the sadness for the delicate precariousness of the human condition, the long-distance dialogue with the Classics will lead the Neo-Latin poet to identify with Catullus.

Grazia Maria Masselli
graziamaria.masselli@unifg.it

¹¹⁷ Tusiani, *Desiderium futile*, vv. 7-10 (in Id., *Lux vicit... cit.*, p. 84).

Francesca Ottavio

Versi dal carcere e oltre le sue mura:
le *Poesie dei prigionieri* (1921)
di Ernst Toller

Ernst Toller - configurazioni di un rivoluzionario

La produzione letteraria di Ernst Toller (1893-1939) si impernia su un nucleo fondamentale, ossia quello dell'attivismo rivoluzionario, che segna gran parte della sua esistenza e della sua fama sullo scenario tedesco e internazionale. Da questo nucleo si dipana, però, l'attenzione verso ulteriori questioni scaturite dall'impegno costante e dalle esperienze private, che testimoniano sempre la fondamentale fede dello scrittore nel bene pubblico, spesso inteso come difesa dei diritti e degli interessi del popolo contro i soprusi della politica e del sistema di mercato.

L'autobiografia, pubblicata nel 1933 con il titolo *Eine Jugend in Deutschland (Una giovinezza in Germania)*, fornisce informazioni importanti per delineare la nascita del credo socialista e rivoluzionario dello scrittore. Nato nel 1893 a Szamocin, nell'attuale Polonia, da una famiglia ebrea di commercianti, Ernst Toller ripercorre la sua infanzia negli ambienti ebraici tedeschi di fine Ottocento, ricordando come parole e gesti quotidiani educassero con estrema superficialità all'odio e alla discriminazione socio-economica e razziale. In particolare, i rappresentanti dell'autorità – i genitori, gli insegnanti, le guide religiose – introducono i giovani, sin dalla più tenera età, ad accettare senza discernimento concetti complessi come quelli di colpa e puni-

zione¹. Questi primi ricordi sollecitano nel bambino riflessioni circa le condizioni materiali e intellettuali in cui versa il popolo e saranno alla base dei convincimenti e delle battaglie del rivoluzionario adulto. L'animo sovversivo si manifesta già nei primi componimenti, risalenti agli anni dell'adolescenza, quando scrive:

Su, svegliatevi!
 Questa la chiamate una vita libera,
 se piegate sempre la schiena
 se vi danno un'occhiata,
 per questo siete stati creati?
 Difendetevi, afferrate la frusta,
 non tollerate la dura oppressione,
 calpestateli a terra,
 la libertà sarà poi la vostra ricompensa!²

Gli stessi sentimenti animano lo scrittore anche nella scelta di abbracciare l'entusiasmo patriottico che, alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, esalta la grandezza dell'azione bellica contro la staticità ste-

¹ Nell'autobiografia, Toller riporta alcuni aneddoti della sua infanzia, imperniati sui modi in cui gli adulti tendevano a liquidare ogni suo dubbio di bambino con sentenze secche e univoche. Questi episodi serviranno, poi, da spunto al rivoluzionario maturo per riflettere sull'insensatezza delle differenze di classe o di etnia e sulla necessità di intervenire sulle linee ideologiche di un sistema ormai stantio. In particolare, l'autore ricorda come ogni disgrazia venisse attribuita alla volontà di un Dio sempre pronto a giudicare e a punire, per esempio per giustificare la povertà di alcune famiglie o nel caso di un incendio in cui una donna aveva perso la vita. Di fronte a questo episodio, nessuno sembra in grado di provare pietà, ma coglie l'occasione per incutere terrore nei più piccoli: «Perché brucia, Jule?» «Perché Dio vuole punire» «Perché Dio vuole punire?» «Perché i bambini piccoli fanno troppe domande». Ho paura di non riuscire più a dormire, c'è odore di fumo, c'è odore di bruciato, c'è odore del buon Dio. [...] «Non è stato trovato neanche un osso, la povera donna è bruciata nel suo letto». [...] Arriva il signor Levi. Ride. «Belle cose che fai». Non mi scompongo. «Tutti in città sanno che hai dato fuoco alla casa di Eichstadt». Il signor Levi si accende un sigaro e si allontana. Prima Jule ha detto che era colpa mia, ora lo dice il signor Levi». In modo simile, sul letto di morte, il padre rivolge a moglie e figli dure parole di condanna: «È colpa vostra», [...] «è colpa tua». In questa occasione, il figlio Ernst avrebbe voluto dichiararsi innocente e riversare ogni responsabilità sul cancro, ma alla fine non gli rimane che riconoscere in maniera fredda e fatalistica che, semplicemente, «questa è la morte». E. Toller, *Eine Jugend in Deutschland. Eine Autobiografie*, Berlin, Hofenberg, 2016, pp. 9-10 e 24-25.

² *Ibid.*, p. 19. La poesia viene riportata dallo stesso autore nell'autobiografia.

rile della pace³: «Sì,» scrive ripercorrendo quei momenti, «viviamo in un'ebbrezza dei sensi. Le parole Germania, Patria, Guerra hanno potenza magica, quando le pronunciamo non si volatilizzano, fluttuano nell'aria, ruotano su se stesse, si infiammano e ci infiammano»⁴. In risposta al clima generale e al desiderio di combattere per la Germania, Toller si arruola volontario e indossa con orgoglio l'uniforme, per poi scontrarsi ben presto con la tragicità della guerra e con la coscienza di un inganno che stava trascinando alla morte migliaia di giovani in tutto il mondo. Alla luce di questa esperienza, l'autore si schiera radicalmente tra le fila di un pacifismo attivo, definendo la guerra come «la sventura dell'Europa, la peste dell'umanità, la vergogna del nostro secolo»⁵. Sono, questi, gli anni in cui Toller matura gli ideali che difenderà lungo tutta la vita, attraverso opere e azioni volte allo sviluppo della coscienza e alla difesa dei diritti delle masse. «In quei tempi di orrore, di notte e di disperazione», scrive parlando di se stesso, «egli capì che non era la morte il senso della vita. Che all'uomo, nel fuggevole margine di esistenza terrena, sono assegnati compiti umani. Nella sua lotta per la pace si rivolse al popolo, al popolo sempre manipolato, sempre ingannato»⁶.

Congedato per ragioni di salute nel 1917, l'anno successivo Toller aderisce al Partito Socialdemocratico Indipendente (USPD, *Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands*), schierandosi a sostegno di posizioni rivoluzionarie e pacifiste. Nello stesso anno, l'incitazione allo sciopero gli vale l'arresto e la detenzione nel carcere di Leonrodstraße a Monaco, dove ha modo di approfondire il pensiero socialista e rivoluzionario attraverso la lettura di Marx, Engels, Lassalle, Bakunin, Mehring, Rosa Luxemburg e Webb⁷. In prigione, lo scrittore completa il suo primo dramma, *Die Wandlung* (*La svolta*, 1919) e compone i *Lieder der Gefan-*

³ Come altri scrittori dello stesso periodo – primo tra tutti Erich Maria Remarque con la sua “trilogia della Guerra”, di cui fanno parte i romanzi *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1928), *La via del ritorno* (1931) e *Tre camerati* (1936) –, Toller non manca di denunciare le responsabilità degli insegnanti nella promozione di tali pensieri e sentimenti, ma anche la loro sostanziale sottrazione agli ‘obblighi’ riversati su giovani inesperti, morti per difendere gli ideali di chi predicava dietro le cattedre senza mai scendere in campo. *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ Id., *Lettere dal carcere*, a cura di V. Finzi Vita, Roma, Bulzoni, 1980, p. 19.

⁷ Toller, *Eine Jugend...* cit., p. 72.

genen (*Canti dei prigionieri*), poi rielaborati nella raccolta *Gedichte der Gefangenen (Poesie dei prigionieri, 1921)*⁸. Una seconda detenzione segue nel 1919, per via dell'adesione di Toller alla Repubblica dei Consigli Bavarese (*Münchner o Bayerische Räterepublik*), presso cui ricopre per un breve periodo la carica di presidente. Infine, la persecuzione nazista per le sue posizioni politiche e per le origini ebraiche spinge Toller a emigrare in Inghilterra e, successivamente, negli Stati Uniti, dove muore suicida in un albergo di New York il 22 maggio 1939.

A partire dalle esperienze private e dalle opere dello scrittore, il presente articolo prenderà in disamina il tentativo lirico di rappresentare e superare l'angoscia della reclusione, ponendosi come obiettivo la condivisione e l'elevazione dello spirito dei detenuti, ma anche una maggiore consapevolezza verso alcune condizioni di cui la società è strategicamente tenuta all'oscuro. Si vedrà, dunque, in che misura i componimenti in versi di Toller possano effettivamente restituire un'esperienza tanto dura senza sminuirne paure e sofferenze, offrendo al tempo stesso speranza per chi, come lui, lotta per degli ideali. Infine, verrà tracciato un parallelo tra il detenuto e le altre figure della modernità, quali il soldato e l'operaio, con cui condivide la stessa sorte di personalizzazione e assoggettamento.

Prigioni di pietra e prigionie dello spirito

A detta di Toller, la prima messa a fuoco della sensazione di costrizione della propria libertà avviene in classe, al rientro dalle vacanze estive. Se già da bambino era giunto a riflettere sulle pratiche di oppressione psicologica veicolate dalle imposizioni religiose, scolastiche e familiari, è proprio tra le mura della scuola che il giovane si sente «incatenato e imprigionato»⁹. Questa percezione di prigionia accompagna lo scrittore

⁸ La versione originale dei *Canti dei prigionieri* è stata pubblicata nel 1924 nella raccolta *Vormorgen (Prima di domani)*, di cui fanno parte anche i *Verse vom Friedhof (Versi dal cimitero)*, composti tra il 1912 e il 1918 sul tema della guerra. Rispetto alle *Poesie*, i *Canti* hanno lunghezza minore e un'impostazione più libera, ancora molto vicina allo stile espressionista, mentre le rielaborazioni del 1921 si arricchiscono dei versi necessari a rispettare strettamente la struttura più tradizionale del sonetto.

⁹ Toller, *Eine Jugend...* cit., p. 24.

lungo tutta la sua esistenza e lo spinge all'azione contro ogni tipo di limitazione delle libertà e contro l'oppressione del popolo, portata avanti a vari livelli: con la politica, il lavoro, le tasse, le religioni, la guerra e, infine, la prigionia. Ognuno di questi non è che una forma di violenza esercitata nei confronti di individui ridotti sempre più a massa anonima e priva di volontà. Tale aspetto, indagato nel celebre dramma *Uomo Massa* (*Masse Mensch*, 1920) inserisce la riflessione dello scrittore in quella più ampia degli artisti espressionisti, le cui opere hanno ritratto la condizione della depersonalizzazione dell'individuo nella figura dell'operaio e del soldato. Tuttavia, è proprio durante la prigionia che Toller matura una visione chiara sullo stato delle cose e la spinta a non arrestarsi di fronte agli ostacoli della politica e degli interessi economici. Nel citare le sue letture a Leonrodstraße, Toller scrive:

solo ora divento socialista, lo sguardo si affila sulla struttura della società, sul condizionamento della guerra, sulla terribile menzogna della legge, che permette a tutti di morire di fame e a pochi di arricchirsi, sui rapporti tra capitale e lavoro, sul significato storico della classe operaia¹⁰.

Delle sue prigioni, Toller parla nelle *Poesie dei prigionieri*, nell'autobiografia e nelle lettere¹¹. Il carcere, ricostruito attraverso l'esperienza fisica e psicologica del detenuto, viene restituito nella forma lirica e prosastica, ricreando movimenti e sentimenti dei detenuti. I testi colgono l'estensione totalizzante di questa esperienza coinvolgendo continuamente i cinque sensi, fino a una vera e propria ricostruzione della prigione di pietra a partire dal vissuto dei prigionieri, che ne conoscono e ne percepiscono odori, colori, sapori, forme e suoni.

L'aspetto più interessante delle esperienze di prigionia – reali o immaginate – di Toller consiste in un sostanziale superamento dell'angoscia data da privazioni e isolamento per esplorare dimensioni più profonde di

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹¹ Le lettere scritte in carcere sono state successivamente raccolte e pubblicate dallo stesso Toller nel 1935, mentre si trovava in esilio, con il titolo *Briefe aus dem Gefängnis*. Come riporta l'autore nell'introduzione al volume, la messa in salvo dei documenti dalla razzia nazista è resa possibile grazie all'impegno e al sacrificio dell'attivista Dora Fabian (1901-1935), che riuscì a trasferire i manoscritti all'estero. Cfr. Toller, *Lettere...* cit., pp. 19-20.

sé e del mondo. Queste rivelazioni estremamente personali, ma allo stesso tempo universali, investono il detenuto in momenti precisi e inaspettati. In particolare, la notte porta alla luce memorie, situazioni dolorose, desideri e paure, obbligando il soggetto a confrontarsi con essi – solo, nel silenzio e nel buio di una cella vuota. Tale confronto drammatico si risolve, però, con una sostanziale riconciliazione con il proprio essere e con quanto rimaneva celato nell'inconscio. Le notti svelano, pertanto, tutti quei moti nutriti silenziosamente durante il giorno e la cella li accoglie, facendo loro quasi da culla. Non si tratta, com'è ovvio, di esperienze ricercabili; l'eccezionalità di questi momenti deve essere colta e goduta nel loro concedersi momentaneo¹². In virtù di questi attimi epifanici, il detenuto Toller indaga gli aspetti del proprio sentire più intimo e le relazioni con la natura e con gli altri esseri umani, ma anche il drammatico destino comune determinato dai 'mostri' di una modernità vuota, che imprigiona nel grigiore di una quotidianità funerea. Secondo Ascarelli, per Toller

[l]a cella diventa parte sostanziale della sua immagine pubblica e del suo lavoro di scrittore, ma è anche paradossalmente un fattore di libertà rispetto ai condizionamenti dell'origine ebraica e a quelli della politica weimariana, che sempre più impone una scelta di campo tra attivismo e marginalità¹³.

Fondamentali, durante l'esperienza detentiva, sono l'indagine attenta delle attività dello spirito e il rifiuto a rinunciare alla propria libertà grazie a un più stretto rapporto con il mondo esterno e con le altre persone che condividono la stessa drammatica sorte e che, in maniera del tutto varia, si piegano o reagiscono ai silenzi e alle vessazioni. Proprio questo interesse permette a Toller di sopravvivere alle diverse carceri e, anzi, a uscirne arricchito, in termini privati e umani. Non si tratta, si badi, del miracolo di chi ha saputo capovolgere lo sconforto in serenità e consolazione; anzi, la prigionia appare in tutta la sua drammatica quotidianità, fatta di lunghi

¹² L'intera raccolta delle *Poesie* annuncia l'azione catartico-epifanica delle notti nella vita dei prigionieri, indagata in maniera più specifica nei sonetti intitolati *Schlaflöse Nacht* (*Notte insonne*) e *Nächte* (*Notti*).

¹³ R. Ascarelli, *Per necessità e per vocazione: le prigionie di Ernst Toller*, «Publiforum», 32, 2020: <https://www.publiforum.farum.it/index.php/publiforum/article/view/268> [consultato il 05/09/2022].

giorni di solitudine, sudiciume, disperazione e paura della morte. Anche i sentimenti di vicinanza agli altri detenuti non producono sostegno e collaborazione, ma solo un'intima compassione che in nessun caso interferisce con la disperazione altrui, ma al massimo aiuta a consolare se stessi. Riferendosi alla sua seconda detenzione, l'autore scrive:

Nella prigione di polizia ho percepito la vita di molte centinaia di altri prigionieri, ho visto i loro volti, ho sentito le loro voci e a volte, di notte, il caldo rumore della città. Sono molto solo, nella prigione del silenzio pesante mi assale la paura di un grande abbandono; per sentire un essere umano, pronuncio qualche parola ad alta voce, le parole suonano vuote e senza eco, nel mezzo della frase la mia voce si spezza¹⁴.

Queste parole suggeriscono una riflessione sulla condizione dei detenuti, condannati al silenzio della cella, ma anche all'indifferenza di una società che li considera scarti con cui cancellare ogni rapporto.

Proprio contro il silenzio a cui sono condannati i prigionieri sembra innalzarsi il canto *A tutti i detenuti*, posto ad apertura dei *Canti*, ma eliminato dalla raccolta delle *Poesie*. Toller si autoproclama qui vate e portavoce dei detenuti di ogni categoria e di ogni luogo, invitati a conservare vivi l'orgoglio delle loro lotte e la consapevolezza del loro unico destino:

Sento battere il vostro cuore,
carcerati nelle prigioni dei continenti,
lì... e lì... e lì
Fratelli per me: combattenti, ribelli, – vi saluto.
Vogliono negarvi un mondo,
ma il vostro mondo vive nella vostra volontà.
[...]
Chi può dire di sé di non essere prigioniero?
[...]
Oh, se mi fosse dato di ascoltare
con l'amore eterno del Dio sognato,
sentirei
il battito unico del cuore
di tutte le generazioni umane
Di tutte le stelle

¹⁴ Toller, *Eine Jugend...* cit., p. 139.

Di tutti gli animali
 Di tutte le foreste
 Di tutti i fiori
 Di tutte le pietre.
 Sentirei il battito unico del cuore
 Di tutti
 I viventi¹⁵.

Nel sentimento panico si ritrova il comune destino di un universo perennemente condannato a prigionia di ogni tipo e da cui niente e nessuno è esentato. A partire da tale presa di coscienza, la rinascita tolleriana fa leva sui sentimenti di vicinanza e sulla conseguente azione di sostegno reciproco a cui ciascuno deve aderire nella prospettiva di una redenzione universale, capace di abbattere ogni differenziazione razziale, sociale e di genere. Toller si mette a capo di questa insurrezione ideale perché ritiene di aver colto meglio di chiunque altro il peso della prigionia e i termini per intervenire in maniera efficace sull'intero sistema. Come scrive Ascarelli:

Toller può considerare la sua condanna al carcere una esperienza condivisa. Più dura e sicuramente più eroica, la sua prigionia intercetta la vita di milioni di proletari, la sua vita si confonde con la loro, come anche la sua voce che invita a prendere coscienza e ribellarsi, più di quella dei leader e dei funzionari di partito che non conoscono, come lui, la vita dei "reclusi"¹⁶.

Come ha magistralmente sottolineato Foucault, il meccanismo della prigionia risponde a principi ben precisi, volti a un controllo capillare dei detenuti, osservati e sottomessi con ogni mezzo materiale e psicologico. Rispetto al passato, prosegue il filosofo francese, in età moderna controllo e punizioni diventano sempre più azioni portate avanti a livello mentale anziché fisico: vanno sparendo punizioni ed esecuzioni pubbliche per abbandonare le vittime all'incertezza di una sorte imprevedibile e che pure può risolversi in qualsiasi momento in un'esecuzione¹⁷. Anche per

¹⁵ E. Toller, *An alle Gefangenen*, in Id., *Vormorgen*, 1924: <<https://www.projekt-gutenberg.org/toller/vormorge/chap020.html>> [consultato il 02/09/2022].

¹⁶ Ascarelli, *Per necessità...* cit.

¹⁷ Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, traduzione di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993, pp. 8-20.

Toller, potremmo dire, le prigionie di pietra non rappresentano, in fondo, la vera tortura – è tutto ciò che accade al loro interno a imprigionare, giorno dopo giorno, uno spirito provato da molte pene. Non a caso, in una lettera dal carcere scrive: «Più opprimenti delle inferriate più aguzze sono le caverne della desolazione e del vuoto interiori»¹⁸. Pienamente consapevole di tali meccanismi, Toller difende la propria libertà di pensiero e la sua ribellione si manifesta, se non con atti contro le guardie o con tentativi di fuga, attraverso una scrittura e una creatività addirittura più rigogliose. Ancora, lo scrittore sfida chi ha disposto l'incarcerazione dei socialisti rivoluzionari, ai quali «si inasprisce la pena con maltrattamenti e molteplici sofferenze, in modo da fiaccarne lo spirito», rivolgendo parole decise, con cui esclude qualsiasi sconfitta per chi continua a credere e a lottare: «Pensate con le punizioni di piegarci, di paralizzare la nostra ferma volontà?»¹⁹ Di fatto, sono il pensiero, la lettura e la scrittura a salvare il prigioniero Toller negli anni di carcere, permettendogli di librarsi come quelle rondini che, posandosi sulla sua finestra, diventano per lui il simbolo della lotta per la libertà²⁰. Come è usuale in tutta la letteratura del carcere²¹, scrivere rappresenta lo strumento per sottrarsi all'egemonia delle istituzioni e difendere il diritto all'autodeterminazione²².

¹⁸ E. Toller, Lettera a Tessa del 18 maggio 1921, in *Lettere...* cit., p. 56.

¹⁹ E. Toller, Lettera a Tessa del 1920, in *Lettere...* cit., p. 23.

²⁰ Le lettere indirizzate a Tessa (Nettie Katzenstein) fanno più volte riferimento all'attenzione dell'autore verso le rondini, che sembrano quasi fargli visita e portare un messaggio di speranza. Queste suggestioni saranno raccolte nel 1924 nel volume di poesie intitolato *Das Schwalbenbuch (Il libro delle rondini)*.

²¹ Si precisa che con l'espressione 'letteratura del carcere' non si intende una vera e propria scuola poetica, ma soltanto il risultato dell'esperienza di uomini e donne (non necessariamente scrittori professionisti) che in carcere sviluppano l'esigenza di trascrivere su carta eventi e sensazioni. Nonostante l'eterogeneità degli scritti, sono stati individuati elementi stilistici che ricorrono con una certa frequenza, pur senza pretesa di universalità, quali «brevità del discorso, scarsa elaborazione retorica, tendenza a parlare dei fatti»: Z. Verlato, *Carcere, letteratura, verità*, estratto da *Atti del Colloquio internazionale "Le loro prigionie": scritture dal carcere*, a cura di A.M. Babbi e T. Zanon, Verona, Fiorini, 2007, p. 506. Sulla questione si vedano anche D. Larson, *Toward a Prison Poetics*, «College Literature», XXXVII (3), 2010 e M. Gibson, *Global Perspectives on the Birth of the Prison*, «The American Historical Review», CXVI (4), 2011.

²² N. Keßler, *Gefangenenliteratur-Versuch einer Ortsbestimmung, Schreiben, um zu überleben: Neue Studien zur Gefangenenliteratur*, «Neue Kriminalpolitik», XIV (4), 2002, p. 135.

Le Poesie dei prigionieri: ricostruzioni del carcere

Publicati nel 1921, i ventuno sonetti raccolti nelle *Poesie dei prigionieri* rappresentano il frutto degli anni di «onorevole detenzione»²³ nelle carceri di Monaco, Würzburg, Eichstätt, Neuburg e Niederschönenfeld. In una lettera allo scrittore francese Romain Rolland (1866-1944), Toller discute della raccolta, pubblicata di recente, riferendone lo scopo:

vorrebbero essere di più che versi, lettere, grido e appello agli uomini che si sentono responsabili e che passano accanto agli edifici muniti di inferriate delle loro città senza sospettare, senza comprendere di quale colpa si macchiano con la loro indifferenza. [...] A coloro che verranno, ai giovani, a coloro che credono nella forza risanatrice dell'umanità, a coloro per i quali l'umanità è una realtà, più importante di ogni realtà dei politici del momento, a coloro che hanno sentito essi stessi l'oppressione e che vogliono che ogni oppressione cessi, a costoro parleranno questi versi. E anche se sono solo un seme per azioni future, con ciò hanno fatto quello che è in potere dell'arte²⁴.

Secondo quanto registra lo stesso Toller nella sua autobiografia, la vita nella prigione è segnata da profonde esperienze di angoscia e solitudine e da una sostanziale disparità tra detenuti, guardie e ufficiali: se uffici e corridoi sono illuminati dalla corrente elettrica, nelle celle ci si deve accontentare della luce naturale, che nei giorni invernali si riduce drasticamente, impedendo ai carcerati qualsiasi attività e costringendoli

²³ Il biografo Richard Dove impiega questa espressione per riferirsi agli anni di prigionia di Toller. La scelta richiama in senso polemico concetti e questioni legati al processo dello scrittore e all'idea di giustizia dell'epoca. In primo luogo, con «onorevole detenzione» si era soliti indicare la reclusione nelle fortezze, dove i detenuti avrebbero goduto di minori restrizioni e visite regolari. Dove contraddice tale informazione, documentando la recente riorganizzazione della giustizia bavarese, che aveva introdotto una censura e una sorveglianza più strette. In secondo luogo, lo studioso richiama la sentenza che, al termine del processo nel 1919, condanna Toller a 'soli' cinque anni di reclusione, accettando l'attenuante degli «onorevoli motivi» indicati dalla difesa. Un terzo motivo che potremmo ancora addurre riguarda l'atteggiamento assunto dallo scrittore durante la sua detenzione: «onorevole» perché ha continuato a lottare per gli ideali, difendendo la propria umanità nei momenti più difficili, anche a costo di rinunciare all'offerta di grazia e alle iniziative dei compagni per la sua scarcerazione, consapevole che nulla sarebbe stato fatto per tutti gli altri prigionieri nella sua stessa condizione. R. Dove, *He was a German: A Biography of Ernst Toller*, London, Libris, 1990, pp. 91-104.

²⁴ E. Toller, Lettera a Romain Rolland del 1921, in *Lettere...* cit., pp. 58-59.

a lunghissime ore al buio²⁵. Eppure – lo scrive l'autore – la prigione ispira in lui versi e idee che confluiranno nelle *Poesie dei prigionieri*, dove approfondisce non solo quanto concerne strettamente le relazioni all'interno delle mura, ma anche i modi in cui il prigioniero crea un ponte con il mondo esterno, collegandosi con la natura e con la città lontana. Viceversa, all'esterno la posizione dello scrittore suscita diverse reazioni: il suo pubblico lo esalta come l'idealista incarcerato ingiustamente, che lotta per il riscatto dell'umanità, mentre gli avversari gli rimproverano la dissacrazione dei grandi valori della patria, della guerra e dell'eroismo²⁶.

I ventuno sonetti seguono un percorso logico che guida il lettore attraverso gli spazi e le sensazioni dei prigionieri, ricostruendo un quadro corale di storie e identità, senza però mai fornire dettagli circa le ragioni che li hanno condotti tra quelle mura. Il poeta non è qui interessato alle colpe – che, come emerso dalla rilettura dell'autobiografia, rappresentano il prodotto di una rigida esegesi, indifferente al panorama umano individuale –, ma ai sentimenti comuni e privati di persone che condividono con lui lo stesso destino.

Dal punto di vista formale, il rispetto fedele della struttura del sonetto e dell'organizzazione delle rime, con uno schema fisso (ABBA CDDC) nella quasi totalità delle quartine e uno più vario nelle terzine, si scontra con uno stile linguistico-espressivo di matrice espressionista. L'impiego di figure retoriche tradizionali si fonde, così, con l'uso di un linguaggio fortemente evocativo, che riproduce in suoni e immagini angosce e speranze dei reclusi. Già il primo sonetto si apre con i «passi di metallo [che] cadono nelle notti», mentre «Un nero silenzio cresce nel nero splendore, il cui respiro morto, tremante, ci abbraccia»²⁷. La raccolta inizia con la descrizione di una «Notte insonne», durante la quale rumori di diverso tipo disturbano il sonno già compromesso dei detenuti. Come loro, anche il lettore percepisce spazi ed emozioni attraverso il tormento del silenzio e dell'attesa che aleggia nelle celle e per i corridoi durante la notte e avverte lo stesso freddo, gli stessi suoni, le forme e gli odori del poeta e dei suoi compagni.

²⁵ Toller, *Eine Jugend...* cit., p. 72.

²⁶ Cfr. Ascarelli, *Per necessità...* cit.

²⁷ E. Toller, *Schlaflose Nacht*, in *Gedichte der Gefangenen. Ein Sonettenkreis*, München, Kurt Wolff, 2016, p. 9.

Protagonisti passivi di un ambiente fisico e psicologico opprimente, i prigionieri subiscono azioni, parole e sguardi che violano la loro dignità di esseri umani e li umiliano. Il secondo sonetto, dal titolo *Perquisizione e incatenamento*, composto «in memoria del compagno fucilato Dorfmeister»²⁸, denuncia i diversi modi in cui il corpo nudo – dunque spogliato della sua identità di uomo e abbandonato alla vergogna pubblica – sia «esposto a sguardi brutali» e a tocchi impudichi – «ci tocca una spudorata presa di mani vigliacche»²⁹. Tuttavia, la descrizione cruda dei primi versi lascia spazio a una reazione decisa contro le ingiustizie operate a danno di tutti quei «senza nome» oltraggiati nei secoli e nei continenti e qui esaltati come eroi e martiri. A loro difesa si eleva «l'eterno grido prometeico di sfida» delle vittime unite contro i carnefici, ai quali si annuncia: «Voi non potete, non potete profanare il corpo, noi siamo liberi in quel luogo proscritto!»³⁰ Nonostante i momenti di sconforto e di paura, il prigioniero (di) Toller rimane fedele alla libertà che gli spetta di diritto, sceglie di vivere là dove non possiede più facoltà di scegliere null'altro. Anche la sua fuga ideale è evasione dal mondo e dai suoi significati nel segno espressionista, mai rinuncia alla vita stessa e al diritto ad autodeterminarsi contro la minaccia della morte:

E come la partoriente lotta per sé e per il suo piccolo,
 così il mio sangue lotta disperato per la sorgente della terra.
 Oh, se potessi fuggire! Perché essersi concessi inermi a te
 significa distruggersi inermi. Chi si arrende
 ti sceglie come amico. Ma io voglio la vita³¹!

Di contro, nello stesso sonetto la Morte, rivendicando un potere che la rende parte imprescindibile della vita e della storia e non la loro fine, si proclama immensa ed eterna, seconda soltanto a Dio:

²⁸ E. Toller, *Durchsuchung und Fesselung*, in *Gedichte...* cit., p. 10. Sono in tutto quattro i sonetti dedicati ai compagni di prigione di Toller, tre dei quali morti fucilati nel carcere di Monaco. La menzione di persone realmente esistite contribuisce a rendere sentimenti e azioni descritti ancora più autentici e concreti.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ E. Toller, *Der Gefangene und der Tod*, in *Gedichte...* cit., p. 18.

Oh, ti hanno mentito! Anch'io sono vita,
hanno raccontato la bugia che la morte sia nel mondo.
Io sono l'eterno nel gioco delle forme che tessono il completamento,
vicino a Colui che tiene il senso nelle mani.
Io sono il vagabondo che ha superato le ferite più profonde,
e chi mi ha trovato, ha trovato il grembo della Terra³².

Vera compagna dei detenuti è la solitudine, che perde progressivamente le vesti ostili per farsi custode e redentrica nelle forme della foresta e della cattedrale³³. Come si vedrà più avanti in questo paragrafo, il pensiero del prigioniero trova liberazione nei luoghi della sublimazione dello spirito, identificati per l'appunto nel bosco, nella cattedrale e nella solitudine. Questi rigenerano l'animo oppresso risvegliando l'ispirazione e la fantasia necessarie a connettersi con se stessi e con il mondo. Come scrive Toller nel sonetto dedicato, la solitudine «fa fiorire sulle ore vuote un campo di maggìo, / Il suo grembo dà vita al miracolo del mondo immaginato»³⁴: proprio dove tutto sembrava essersi spento nell'assenza di relazioni rinasce una nuova vita e la speranza.

A ben guardare, a opprimere e inquietare i prigionieri non sono i luoghi – né tantomeno la solitudine –, ma l'intero sistema e chi lo gestisce. Delle guardie, che pur hanno il dovere di sorvegliare i detenuti, si descrivono diversi atteggiamenti: i più sono «soldati di terra inadatti alla guerra»³⁵, ma capaci di isolati atti di compassione. Al contrario, gli

³² *Ibid.*, p. 19. *Il prigioniero e la morte* è organizzato come un doppio sonetto con schema di rime identico. Al primo intervento del prigioniero che difende la vita segue la rivendicazione della morte a essere riconosciuta come parte dell'esistenza e non semplice conclusione. Le sue parole contraddicono le menzogne umane e svelano una presenza costante ma delicata, che si rende percettibile all'io attraverso vibrazioni leggerissime dell'anima. Questa immagine ricorda *l'Autoritratto con la morte che suona il violino* (1872) di Arnold Böcklin, in cui il pittore rappresenta se stesso nell'atto di ascoltare la morte suonare le note più gravi su un violino a una sola corda.

³³ Dell'abitudine e del bisogno di solitudine, Toller parla anche nelle lettere. Allo scrittore austriaco Stefan Zweig (1881-1942) scrive per esempio: «Penso piuttosto che chi è stato una volta a lungo carcerato abbia più bisogno di solitudine di chi non ha mai conosciuto la prigionia. (Ho più nostalgia del silenzio in libertà che del rumore in [carcere]». E. Toller, Lettera a Stefan Zweig del 13 giugno 1923, in *Lettere...* cit., p. 92.

³⁴ E. Toller, *Lied der Einsamkeit*, in *Gedichte...* cit., p. 14.

³⁵ Toller, *Eine Jugend...* cit., p. 74.

ufficiali agiscono con cinismo e brutalità disumana, al punto da spingere i prigionieri al suicidio³⁶: sono loro i veri mostri della prigione, gli unici in cui Toller non coglie alcun aspetto positivo. Esecutori passivi degli ordini, in alcuni casi anche le guardie si dimostrano particolarmente crudeli di fronte a situazioni che meriterebbero attenzione e delicatezze. Tra tutte, si menziona qui quella della giovane madre a cui è volgarmente sottratto il suo neonato³⁷. A ricompensare la vittima consumata dal dolore è un'aurea divina che la investe di bellezza e benedizioni, quasi a cancellarne ogni colpa. Per quanto quasi blasfemo, il sonetto eleva – ancora alla maniera espressionista – la figura di una donna rea e carcerata alla purezza di una bellissima Madonna addolorata, benedetta dalla luce, dall'aria e dall'acqua di un'entità superiore che non giudica secondo le leggi umane.

Infine, tra gli attori del carcere compaiono anche i medici, per lo più soggetti cinici, che umiliano gli ammalati invece di prendersene cura, tanto da rendere il tempo nel lazzeretto ancor più intollerabile che nella cella, dove si può almeno pensare indisturbati³⁸. A differenza dei detenuti, tranne che per rare eccezioni, medici e guardie non riescono a beneficiare di alcuna rivelazione o esperienza umana nel carcere, che diventa per loro luogo di prigionia e insofferenza.

Per quel che concerne gli spazi, esistono alcuni elementi specifici su cui l'autore torna con insistenza. Quello che colpisce di questi elementi è la loro mutevolezza, che nasconde un'essenza benigna dietro una maligna, rivelando il dramma e la benedizione dell'ambiente carcerario nella sua estensione verso l'esterno. Si passerà qui ad individuare i più ricorrenti per ricostruire il loro significato opprimente e consolatorio durante i giorni della detenzione di Toller.

Innanzitutto, l'intera struttura è circoscritta da spazi chiusi in pietra o cemento, quali celle, corridoi e cortili, dove regnano oscurità e un silenzio interrotto da rumori di passi o di catene, urla di dolore e disperazione. Elementi metallici corredano l'ambiente, conferendo allo scenario una veste moderna che suggerisce un'estensione degli stessi sentimenti dei carcerati ai 'prigionieri' del mondo esterno. Tra i muri, crudeli nel-

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ E. Toller, *Schwangeres Mädchen auf dem Gefängnishof*, in *Gedichte...* cit., p. 21.

³⁸ Toller, *Eine Jugend...* cit., pp. 75-76.

la loro rigidità soffocante, i detenuti si trascinano con sguardo spento, «proletari»³⁹ (perché non possiedono ormai nient'altro all'infuori della loro misera esistenza) allo stremo delle forze fisiche e morali. Tuttavia, se tutte le pareti contribuiscono a creare quel senso di soffocamento e morte in cui è intrappolato il prigioniero, esiste un muro che, più degli altri, porta impresse le ultime sofferenze e il sangue dei giustiziati. «Il muro dei fucilati»⁴⁰, che dà il titolo al sonetto omonimo, diventa testimone vivo delle molte richieste di grazia, delle urla di dolore e degli spasimi della morte di donne, uomini e ragazzi passati per quel luogo. A tenere i loro cadaveri tra le braccia non c'è una madre, ma il muro stesso, che «si piega»⁴¹ con compassione davanti ai martiri di una legge spietata.

Centrale nello spazio fisico della cella è la finestra, l'unico varco a consentire uno sguardo sulla natura e sulla città lontana. Sebbene le grate in ferro dividano «il cielo invernale eternamente grigio in piccoli riquadri sconfortanti»⁴², le finestre rimangono elementi di salvezza, speranza e consolazione che permettono al pensiero di vagare per non rimanere imprigionato nella miseria del carcere⁴³. Da questa apertura, il primo elemento naturale a rapire l'occhio del poeta è il bosco, per i prigionieri un rifugio che consola e vive insieme a loro l'esperienza della detenzione e in cui trova espressione il desiderio di pace e normalità⁴⁴. Gli alberi

³⁹ E. Toller, *Spaziergang der Sträflinge*, in *Gedichte...* cit., p. 12.

⁴⁰ Di questo muro, Toller parla anche in *Una giovinezza in Germania*, dove descrive con linguaggio crudo e immagini molto forti gli orrori delle esecuzioni di cui il luogo rimane testimone: «Le ombre dei compagni morti mi accompagnano, vedo il muro dove hanno sparato a trentasei persone, è crivellato da innumerevoli fori di proiettile, pezzi di carne rinsecchiti, brandelli di cervello, capelli appiccicati, la terra davanti è sfregiata da pozze di sangue rinsecchito. Conto i fori sul muro, la guardia mi spiega perché sono così profondi». Toller, *Eine Jugend...* cit., p. 140.

⁴¹ E. Toller, *Die Mauer der Erschossenen*, in *Gedichte...* cit., p. 17.

⁴² Toller, *Eine Jugend...* cit., p. 76.

⁴³ In alcuni casi, la finestra diventa un'entità personificata che invita i prigionieri a distarsi dal torpore lugubre della cella e a guardare ancora fuori, nel mondo della speranza e delle possibilità: «La finestra con grata grida: Ora, caro, guarda, guarda / come dalle nuvole ti costruisco un paradiso». E. Toller, *Begegnung in der Zelle*, in *Gedichte...* cit., p. 13.

⁴⁴ Nel sonetto *Wälder*, il rapporto con il bosco è segnato da una «Sehnsucht» romantica prodotta dal desiderio dell'io di avvicinarsi al luogo che gli ricorda casa. Questo ricongiungimento è impedito, ancora una volta, dalla grata della cella, che genera inquietudine e disperazione, ma permette anche un contatto visivo-uditivo con alberi e suoni. Tutto il componimento si costruisce intorno a termini e concetti romantici, che identificano la salvezza proprio nei

assumono un significato profondo e stimolano, con i loro movimenti e con i suoni, ricordi e nostalgia del passato. Agli occhi del poeta, questo potere rende il bosco un luogo sacro e i suoi alberi figure sacerdotali dalla forza redentrice. Nella serenità dell'anima si placano angoscia e disperazione e all'urlo delle quartine si sostituisce la preghiera delle terzine finali:

Voi boschi di faggi, cattedrali degli oppressi,
 Voi pini, melodia di casa, confortate il dolore
 come tessevate misteriosamente attorno
 al ragazzo felice il meraviglioso abito del paesaggio lontano...
 Quando ascolterò, abbracciato dal fruscio profondo,
 gli alti salmi della vostra anima⁴⁵?

Anche nell'autobiografia, l'albero torna a rappresentare le stesse miserie degli esseri umani, interpretate come momenti naturali di passaggio che non coincidono con la morte. Tuttavia, come i popoli, le foreste portano anche i segni del tempo che scorre e subiscono le conseguenze della guerra e delle scelte umane, diventando simbolo dei corpi spezzati su cui la natura non ha più potere⁴⁶.

In ciascun sonetto, Toller sembra voler descrivere la prigionia e, insieme, il suo superamento: il muro abbraccia il detenuto, la finestra gli apre un varco e la natura lo accoglie. I prigionieri trovano libera-

sentimenti profondi scaturiti dal desiderio di fare ritorno a una normalità irraggiungibile, eppure così vicina agli occhi e nella memoria. E. Toller, *Wälder*, in *Gedichte...* cit., p. 11. Rispetto alle immagini inquietanti dei luoghi chiusi, in cui l'autore rispecchia appieno l'interpretazione espressionista della modernità, i quadri naturali fungono da controcanto per offrire al prigioniero del mondo un rifugio nella genuinità incontaminata della natura, ma anche del proprio intimo più puro. Cfr. G. Braungart, *Naturlyrik*, in D. Lamping (a cura di), *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2016, p. 143.

⁴⁵ E. Toller, *Wälder*, in *Gedichte...* cit., p. 11.

⁴⁶ Ancora a distanza di anni, Toller continua a sentire «le urla disperate dei moribondi» e «i lamenti delle foreste distrutte», sottolineando l'eterna somiglianza tra gli uni e gli altri: «Un albero è come un essere umano. Il sole lo illumina, ha radici [...], la pioggia lo bagna, i venti accarezzano i suoi rami, cresce e muore, noi sappiamo poco della sua crescita e ancor meno della sua morte. Si piega alla tempesta autunnale come al suo compimento, però non è la morte che arriva, ma il sonno dell'inverno. Una foresta è un popolo. Una foresta distrutta è un popolo assassinato. I monconi senza arti si ergono neri nel giorno, e neanche la notte misericordiosa li copre, persino i venti li spazzano in modo estraneo». Toller, *Eine Jugend...* cit., pp. 48 e 59.

zione spirituale e intellettuale proprio negli spazi predisposti alla cancellazione della loro identità umana. L'intera raccolta nasconde dietro orrori e disperazione la rinascita privata di chi lotta per difendere la vita, connettendosi con se stessi e con il mondo. La ricorrenza di verbi e immagini specifici suggerisce la necessità di soffermarsi (e non solo fermarsi) per ascoltare (e non solo udire) con orecchio teso, attento, senza però mai cedere alla staticità. Questo atteggiamento è annunciato come il principio che deve reggere il mondo affinché sia liberato degli orrori della morte in un'epoca che annienta l'individuo. È nel silenzio che si genera la vita del viandante⁴⁷ (in movimento, ma capace di soffermarsi, ascoltare e comprendere) e non nelle radici immobilizzanti che condannano al lamento eterno.

Il carcere, il fronte e la fabbrica: spazi di prigionia e libertà della coscienza

Pur riferendosi nello specifico alla condizione dei carcerati, non è difficile riconoscere nell'immagine del prigioniero una serie di figure del mondo moderno, accennate anche attraverso richiami ad ambienti e situazioni associabili alla guerra, alla metropoli e alla fabbrica. Per quanto isolati, questi rimandi contribuiscono a fissare un ponte tra i luoghi della modernità e a mostrare in ciascuno di essi un'estensione fisica e mentale della cella. Tale concetto è chiarito già in apertura alla raccolta dei sonetti – «Camerata, / in ogni città, in / ogni villaggio ti accompagna / una prigioniera»⁴⁸ – come anche nell'autobiografia.

Siamo prigionieri, ma restiamo soldati, non ci è permesso toglierci le scarpe durante il giorno, non ci è permesso aprire più di un bottone della gonna dell'uniforme, ogni violazione delle "regole della casa" è severamente punita. La prigionia è sovraffollata di disertori e, per far posto a nuovi prigionieri, ai soldati viene data la possibilità di scegliere se andare al fronte o nel penitenziario. Prima il servizio al fronte era considerato onorevole, ma ora è equiparato alla prigionia⁴⁹.

⁴⁷ E. Toller, *Verweilen um Mitternacht*, in *Gedichte...* cit., p. 24.

⁴⁸ Toller, *Gedichte...* cit.

⁴⁹ Toller, *Eine Jugend...* cit., pp. 73-74.

Innanzitutto, quadri e linguaggio impiegati sono gli stessi del soldato che ha vissuto la guerra e si è trovato molte volte a guardare in faccia la morte, le sofferenze e le angosce, nella costante consapevolezza della condizione di effimerità che lo accomuna a ciascun combattente di ogni schieramento. In effetti, si possono rilevare numerose somiglianze tra la condizione del soldato e quella del prigioniero, tanto che la chiave per comprendere simboli e rievocazioni proposti nei sonetti sul carcere si ritrovano proprio nei passaggi in cui Toller si riferisce alla guerra. Come sul campo di battaglia, infatti, anche in prigione decade ogni distinzione nazionalistica, socio-economica o di genere per lasciare emergere esperienze e sentimenti comuni. Nelle diverse situazioni proposte dall'autore, donne e uomini sono condannati a vivere di ricordi e a guardare ogni giorno il mondo attraverso le grate di una piccola finestra, vessati e giustiziati come animali.

La prima aspirazione dei sonetti è, forse, il recupero dell'umanità repressa dal sistema carcerario – fatto di giudici, guardie e delle stesse strutture murarie –, ricordando che quei detenuti non sono altro che persone con una storia e un'identità, dei sentimenti e dei bisogni. Già il primo sonetto insiste sulla comune condizione di oppressione di un sistema che obbliga a odiare l'altro per non riconoscersi simile a lui e reagire:

Un destino ha legato allo stesso palo noi tutti,
 Il tormento millenario delle creature unisce noi tutti,
 Una forza oscura fa turbinare attraverso le maree noi tutti.
 Oh, maledizione dei limiti imposti! Gli esseri umani odiano senza scelta!
 Tu, fratello Morte, ci guiderai insieme⁵⁰.

In ultima istanza, è solo la morte a compiere il prodigio di riunire le storie e a convogliare i singoli destini in un'umanità comune. Eppure, la ripetizione del «noi tutti» in funzione di complemento oggetto, nelle due terzine conclusive, mette in luce come questo avvicinamento si rea-

⁵⁰ E. Toller, *Schlaflose Nacht*, in *Gedichte...* cit., p. 9. Anche nelle lettere si parla dei sentimenti d'odio e delle pratiche di denuncia reciproca diffusi tra i detenuti come parte di un progetto di divisione e differenziazione portato avanti a ogni livello, nel carcere come nel mondo esterno. Cfr. E. Toller, Lettera a Tessa del 9 ottobre 1920, in *Lettere...* cit., pp. 42-46.

lizzi sempre in maniera passiva, cogliendo i carcerati in balia di scelte e azioni altrui, mai responsabili di attività proprie. A livello microscopico, i sonetti successivi passano ad analizzare i sentimenti contrastanti di singoli detenuti – dello stesso Toller, ma non solo –, mostrando un'attività interiore che manca però di avvicinare i prigionieri tra di loro. Il compito è affidato al lettore, che ha avuto accesso a situazioni e sentimenti e può compiere le sue considerazioni circa le costrizioni quotidiane a cui obbliga una società giudicante, cinica e separatista. Questo ulteriore aspetto si ricollega ancora alla coscienza già maturata dolorosamente alla vista dei caduti di guerra, sottratti alla condanna di un numero anonimo sui bollettini e ricordati come singoli esseri umani:

Una persona morta. Non: un francese morto. Non: un tedesco morto. Una persona morta. Tutti questi morti sono esseri umani, tutti questi morti hanno respirato come me, tutti questi morti avevano un padre, una madre, donne che amavano, un pezzo di terra in cui erano radicati, volti che dicevano delle loro gioie e delle loro sofferenze, occhi che vedevano la luce e il cielo. In quest'ora capisco che ero cieco perché mi ero tappato gli occhi, in quest'ora so finalmente che tutti questi morti, francesi e tedeschi, erano fratelli e che io sono loro fratello⁵¹.

Il pacifismo di Toller si configura qui a partire da un evento traumatico che gli permette di liberarsi dal giogo della propaganda bellica per estendere lo sguardo sul mondo intorno, accogliendo l'altro e accogliendo se stesso.

Infine, è possibile tracciare un ulteriore parallelismo con la vita del prigioniero e del soldato nella figura dell'operaio. Queste somiglianze, per altro frequenti nella produzione espressionista tedesca, si rilevano, ancora una volta, nell'autobiografia come nei sonetti. Scrive Toller:

Rimango al fronte tredici mesi, i grandi sentimenti diventano opachi, le grandi parole piccole, la guerra diventa quotidianità, il servizio al fronte lavoro quotidiano, gli eroi diventano vittime, i volontari incatenati, la vita è un inferno, la morte una bagattella, noi tutti siamo viti di una macchina che ruota in avanti – nessuno sa verso dove – e che ruota indietro – nessuno sa perché –, noi veniamo allentati, limati, stretti, sostituiti, scartati [...]⁵².

⁵¹ Toller, *Eine Jugend...* cit., pp. 52-53.

⁵² *Ibid.*, p. 54.

Anche le *Poesie dei prigionieri* propongono un accostamento tra l'organismo mostruoso delle fabbriche e quello della prigione e della guerra. Come bocche da cui strisciano serpenti neri, le ciminiere dello stabilimento visibile dalla cella si stagliano nel cielo, rompendo ogni armonia con le loro corazze. Questa minaccia risulta però smorzata dal consueto ottimismo di Toller, che individua proprio nel cielo la resilienza necessaria a rispondere ai tempi e ai mostri più oscuri⁵³. Il componimento offre un quadro fatto di elementi, colori e linee tipicamente espressionisti – l'onda dei serpenti e dei vapori, la forma appuntita delle ciminiere, i colori cangianti del cielo che sovrastano il grigio della fabbrica, la speranza dei tempi e dell'uomo nuovo contro la minaccia mortuaria del presente e del passato – ma si chiude nella fiducia verso un mondo rinnovato. Lo stesso titolo del sonetto, *Ciminiere delle fabbriche al mattino*, invita a concentrarsi su questo momento liberatorio e non sulla desolazione iniziale del tramonto, quasi a proclamare la forza dell'etere luminoso contro il buio delle creature notturne.

Detenuto, soldato e operaio sono simili perché simile è la loro giornata, determinata dalla volontà altrui e segnata da azioni ripetute e spersonalizzate che generano angoscia e consumano ogni singolo, al punto che persino la morte, in fin dei conti, non appare più come la conclusione più temibile, ma come compagna silenziosa di tutta l'esistenza. Parte inerme di un meccanismo che funziona a costo dell'identità individuale, il soggetto diventa oggetto che subisce le scelte altrui, «allentat[o], limat[o], substituit[o], scartat[o]»⁵⁴ per motivi che esulano dai suoi bisogni o desideri. Così, il prigioniero è sottoposto alla stessa sorte dell'operaio e del soldato e costretto a riconoscere impotente la propria miseria:

come larve febbricitanti, senza volto,
siamo maledetti sin dall'inizio, dobbiamo essere come lebbrosi,
instabili, errare attraverso gli anni della nostra giovinezza.
Cos'è la vita per noi? Uno scorrere informe e incolore...
e misericordiose sono le notti che ci racchiudono come bare⁵⁵.

⁵³ Cfr. E. Toller, *Fabrikschornsteine am Vormorgen*, in *Gedichte...* cit., p. 16.

⁵⁴ Toller, *Eine Jugend...* cit., p. 54.

⁵⁵ E. Toller, *November*, in *Gedichte...* cit., p. 25.

Isolati dalla città dei vivi e condannati all'infelicità e all'orrore, i prigionieri sono schiavi bloccati in un tempo eterno e angosciante, che li priva di identità e di umanità, come larve escluse dal mondo umano e sottomesse a una maledizione che ruba i loro anni migliori. Per loro, l'esistenza scorre senza senso e soltanto le notti – come già visto sopra – concedono loro un sollievo passeggero, come una bara che li sottrae temporaneamente alla condanna del giorno per nutrire il sogno e il ricordo. Toller sottolinea il peso della prigione – ma potremmo dire con più esattezza delle prigioni – sulla vita dei reclusi e mostra, in chiusura alle *Poesie*, la distanza incolumabile tra chi ha vissuto l'esperienza della cella e gli amici di un tempo. Non loro, ma tutti i detenuti del mondo sono a lui compagni, testimoni distanti e silenziosi della sua stessa esperienza. Si è già detto che la detenzione non produce sentimenti di vicinanza, ma solo isolamento e disumanizzazione: ma è proprio questo, dopotutto, lo scopo di chi li costringe a vivere isolati, persi in se stessi e nei loro pensieri, estranei agli altri e alla vita stessa. Persino il tanto desiderato ritorno alla normalità dopo il rilascio risulta del tutto diverso da come lo si era immaginato: non il mondo, ma chi ne è rimasto a lungo escluso non è più lo stesso, né è capace di adattarsi alla vita di un tempo. Tutto lo spaventa e, per istinto, l'ex galeotto torna a rifugiarsi nello stesso isolamento del carcere, insicuro ed estraneo al mondo⁵⁶.

Che il carcere sia solo la punta visibile di un sistema di prigionia portato avanti a ogni livello, Toller si accorge soltanto all'interno di una cella, da cui annuncia la difesa della propria integrità, ma le sue sicurezze cedono di fronte alla consapevolezza di prigioni molto più estese e di torture molto più drammatiche:

non mi lascio sopraffare, non mi spezzo. Da molto tempo ho questa certezza: le mura del carcere non mi spezzeranno. Fuori: sangue, assassinio, fame, miseria delle masse. Questo opprime molto più pesantemente. E il presentimento del destino d'Europa nei prossimi decenni⁵⁷.

Alla fine, l'ultima speranza dello scrittore è riposta nella reazione perpetua ai meccanismi disumanizzanti di una modernità che non può

⁵⁶ E. Toller, *Entlassene Sträflinge*, in *Gedichte...* cit., p. 29.

⁵⁷ E. Toller, Lettera a Tessa del 1 settembre 1920, in *Lettere...* cit., p. 33.

trovare redenzione né nei sistemi illusori del passato, né nel vuoto del presente. Il sonetto posto a conclusione delle *Poesie dei prigionieri* proclama ancora una volta la difesa del «nostro cammino»⁵⁸, ossia la scelta comune della lotta per la vita e per la libertà. «[...] per noi», si legge negli ultimi versi,

le ore non sono preghiere balbettanti,

vogliamo portare il regno della pace *sulla Terra*,
portare la libertà agli oppressi di tutti i paesi,
*dobbiamo lottare per il sacramento della Terra!*⁵⁹

Di nuovo, espressioni religiose vengono qui impiegate per evocare la spiritualità oppressa dai sistemi moderni, rappresentati dalla fabbrica in apertura allo stesso sonetto. Diversamente dai monaci, però, le loro parole non rimangono preghiere vuote alla ricerca del silenzio, ma diventano, semmai, il simbolo della resistenza e della vita contro la morte intellettuale e le torture. La lotta espressionista dell'ultimo componimento annuncia la volontà di contrastare la guerra e le ingiustizie a sostegno degli oppressi e per la pace nel mondo, in linea con le convinzioni espresse da Toller in tutte le sue opere, e cioè che sia compito degli esseri umani provvedere alla propria redenzione. In tal modo, lo stesso scrittore e i suoi personaggi diventano «a model of the selfencounter that enables one to live in true community with others»⁶⁰.

⁵⁸ L'originale tedesco, «Unser Weg», gioca sul doppio significato del termine, che indica sia 'il nostro cammino' (o 'la nostra strada') sia 'il nostro modo'. L'espressione racchiude, dunque, il carattere messianico e la difesa dello spirito reazionario che anima Toller nella sua riflessione contro le 'prigioni' della società moderna. Questo stesso valore trova corrispondenza anche nei passaggi dell'autobiografia dedicati alla diffusione di idee rivoluzionarie a sostegno dei diritti delle masse. Si riportano qui due ricorrenze, a titolo di esempio: «È inutile», grido, «che accusiate, oggi c'è solo una strada, dobbiamo diventare ribelli!»; «Andavo alle riunioni di Eisner, dove lavoratori, donne, giovani cercavano la via che avrebbe portato la pace e salvato il popolo». Toller, *Eine Jugend...* cit., pp. 62 e 66.

⁵⁹ Toller, *Unser Weg*, in *Gedichte...* cit., p. 30.

⁶⁰ L.M. Anderson, *German Expressionism and the Messianism of a Generation*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2011, p. 78.

Abstract

From his twofold experience in jail, the German writer and revolutionary Ernst Toller derives profound experiences and impressions, which provoke in him reflections on the need to reconsider spaces and modes of modernity in order to regenerate humanity. In light of the wartime experience, prison and prisoners are also analysed in the broader context of the decadence of a society that, in the Tollerian view, must be guided under the socialist banner. The article considers how the prison experience is shaped in the expressionist lyric and compares it with the descriptions of the letters and of the autobiography of the same author.

Francesca Ottavio
francesca.ottavio@unical.it

Ilaria Ottria

Eros e gioco degli scacchi: note sulla lirica cinquecentesca

E ancor, paggio Fernando, mi affisi e non favelli?
Io ti guardo negli occhi, che sono tanto belli.

Giuseppe Giacosa, *Una partita a scacchi*

Nel panorama culturale italiano il gioco degli scacchi ha sempre rivestito una funzione essenziale, pienamente avvertibile in ambito artistico, letterario e musicale. Tale funzione è collegabile in buona misura alla centralità della componente ludica nell'immaginario collettivo, in perfetto accordo con quanto teorizzato da Johan Huizinga, secondo il quale «la cultura, nelle sue fasi originarie, porta il carattere di un gioco, viene rappresentata in forme e stati d'animo ludici»¹. Non meno degna di nota è la correlazione tra *eros* e gioco degli scacchi, che trova riscontro anzitutto nell'età barocca, senza escludere tappe successive (basti pensare alla celebre opera teatrale in versi *Una partita a scacchi* del drammaturgo piemontese Giuseppe Giacosa, scritta nel 1871, ma rappresentata per la prima volta il 30 aprile 1873 all'Accademia Filarmonica di Napoli).

Nel XVII secolo il forte legame che intercorre tra la componente amorosa e quella ludica appare un motivo topico, riscontrabile tanto nella letteratura (come attesta la partita a scacchi descritta nel canto XV

¹ J. Huizinga, *Homo ludens*, traduzione di C. van Schendel, saggio introduttivo di U. Eco, Torino, Einaudi, 1973, p. 55.

dell'*Adone* di Giovan Battista Marino)² quanto nell'arte (di poco posteriore alla pubblicazione dell'*Adone* è *Marte e Venere giocano a scacchi*, un olio su tela di Alessandro Varotari detto il Padovanino realizzato nel decennio 1630-1640 e conservato al Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte di Oldenburg)³. Tale legame trova però espressione già nella poesia cinquecentesca di genere lirico, come si comprende dalla lettura di alcuni testi poco noti su cui si intende concentrare l'attenzione in questa sede, al fine di individuarne gli aspetti di maggiore rilievo, anche in rapporto alla coeva produzione letteraria incentrata sul tema del gioco.

² Come è noto, l'*excursus* relativo alla partita a scacchi è inserito nella cornice amorosa della relazione fra Venere e Adone ed è frutto della sapiente combinazione tra la riscrittura mariniana del poemetto *Scaccia Ludus* di Marco Girolamo Vida (1527) e alcuni elementi tratti dagli *Ecatommitti* di Giovan Battista Giraldi Cinzio (1565). Su questa sezione del canto XV del poema (*Il Ritorno*), con particolare attenzione alla relazione che sussiste con l'opera di Vida, si faccia ricorso a G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988² (prima ed. Milano, Arnoldo Mondadori, 1976), vol. II, pp. 571-598; G.B. Marino, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano, BUR, 2013, vol. II, pp. 1575-1674; D. D'Elia - E. Russo, *Le mosse di Venere: l'episodio degli scacchi in «Adone» XV*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco» XIII-XIV, 2008, pp. 243-252; L. Gemmani, *Violenza ludica ed erotica per esorcizzare la guerra: i giochi nell'«Adone» di Marino*, «Annali d'italianistica» XXXV, 2017, pp. 147-176. Sulla storia della ninfa Galania, che tentò di ingannare la dea Venere e venne perciò condannata a portare sempre con sé la scacchiera (fu cioè trasformata in una tartaruga), si legga R. Drusi, *Venere, Galania e la testuggine: alle radici di una 'fabula' del Marino («Adone», XV, 171-181)*, in D. Perocco (a cura di), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, Bologna, Archetipolibri, 2012, pp. 477-511.

³ Sull'interesse di tale artista verso i miti classici, si vedano R. Pallucchini, *Il mito classico nel Padovanino*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 483-485; C. Cieri Via, *Venere, Vulcano e Marte. Un'allegoria mitologica nella cultura veneta del Cinquecento*, in H.-J. Horn - H. Walter (a cura di), *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997, pp. 351-394. Sulla tela citata del Padovanino, si ricorra a M. Simone, «*Ella offeriva sempre il tavoliere pronto*». *Les dieux s'amusent: Mars et Vénus jouant aux échecs de Padovanino*, «ArtItaliae. La revue de l'AHAI» XXIII, 2017, pp. 39-48, nonché alla relativa pagina sul sito Iconos. Cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma: <<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/marte-venere-e-vulcano/immagini/71-marte-venere-e-vulcano/>> [consultato il 25/07/2022]. Sul gioco degli scacchi come metafora dell'innamoramento, dalla tradizione letteraria e iconografica cortese all'olio su tela del Padovanino, si legga G. Masone - M. D'Adduogo, *Marte, Venere e il gioco degli scacchi. Come l'amore sconfigge la guerra*, in I. Colpo - F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), Padova, Padova University Press, 2012, pp. 409-415.

Occorre subito precisare che l'instaurazione di un parallelo tra giochi di società e situazioni di tipo erotico è riconducibile a una più ampia tradizione letteraria di argomento ludico che si dipana per tutto il XVI secolo⁴, ed è preceduta dai *Tarocchi* di Matteo Maria Boiardo, redatti presumibilmente tra il 1469 e il 1478. Uno dei testi più famosi del Rinascimento italiano, il *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528), nasce appunto come gioco, e a esso si associano numerosi altri testi obbedienti a una moltitudine di scopi, in primo luogo l'individuazione dei mali della società, il tentativo di conoscere anticipatamente il destino e la messa in atto di esercizi afferenti all'arte della memoria. Alla prima metà del XVI secolo risalgono, per esempio, ben due opere che uniscono la riflessione sulle virtù e sui vizi dell'epoca all'intento di fornire ai lettori uno strumento per prevedere, almeno in parte, il futuro: il *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti (1526) e le *Sorti intitolate giardino d'i pensieri* di Francesco Marcolini (1540).

In merito al gioco degli scacchi, la tappa principale è costituita dal poemetto in esametri latini *Scacchia Ludus* (o *De ludo scacchorum*) dell'ecclesiastico cremonese Marco Girolamo Vida, pubblicato anonimo nel 1525 e in edizione autorizzata nel 1527 a Roma presso la tipografia di Ludovico degli Arrighi, detto il Vicentino, quasi in concomitanza con il terribile sacco della città compiuto dai lanzichenecchi, i mercenari tedeschi al soldo dell'imperatore Carlo V⁵. Destinata a ottenere una notevole

⁴ Sulla letteratura a tema ludico si vedano P. Ariès - J.-C. Margolin (a cura di), *Les jeux à la Renaissance*, Actes du XXIII^e Colloque international d'études humanistes (Tours - juillet 1980), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1982; *Passare il tempo: la letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza (10-14 settembre 1991), Roma, Salerno Editrice, 1993; F. Aceto - F. Lucio (a cura di), *Giocare tra Medioevo ed età moderna. Modelli etici ed estetici per l'Europa*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton Studi Ricerche - Viella, 2019. È pure utile la lettura di R. Caillois, *I giochi e gli uomini: la maschera e la vertigine*, traduzione di L. Guarino, prefazione di P.A. Rovatti, note di G. Dossena, Milano, Bompiani, 1981. Non si dimentichi, infine, la rivista «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», edita dal 1995 dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche con la collaborazione di Viella.

⁵ Per notizie biografiche su Marco Girolamo Vida, si veda la voce redatta da Agnieszka Paulina Lew nel *DBI* (XCIX, 2020). L'edizione di riferimento del poemetto, corredata di traduzione inglese, è *The game of chess. Marco Girolamo Vida's «Scacchia Ludus»*, with English verse translation and the text of three earlier versions; edited with introduction and notes by M.A. Di Cesare, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1975. Come edizioni moderne segnalo

fortuna presso il pubblico dei lettori e oggetto di molteplici ristampe e riscritture (a partire da quella in ottava rima di Girolamo Zanucchi da Conegliano, pubblicata nel 1589 a Treviso), l'opera vidiana appare intessuta di costanti richiami ai poemi dell'epica classica (*in primis* all'*Eneide* di Virgilio), e ha come protagonisti gli dèi dell'Olimpo, intervenuti alle nozze tra Oceano e la Terra; in questa cornice festosa di stampo mitologico prende avvio una partita a scacchi arbitrata da Giove che si svolge tra Apollo e Mercurio e termina con la vittoria del secondo, offrendo lo spunto per un'accurata disamina dei vari pezzi e delle loro funzioni. Benché descriva una vivace contesa tra due regni (i bianchi e i neri) che esistono soltanto sullo spazio ridotto della scacchiera, il poemetto equipara sin dall'*incipit* (vv. 1-2: «Ludimus effigiem belli simulataque veris / proelia, buxo acies fictas, et ludicra regna») la partita a scacchi a uno scontro bellico; proprio su questo accostamento si fonda il sonetto *Spesso madonna a scacchi far m'invita* di Matteo Bandello,

cortigiano stimato e gradevole, [...] al servizio di casate famose, ma in condizioni difficili, nel gran rimescolamento dell'Italia e dell'Europa nel primo cinquantennio del secolo⁶.

inoltre M.G. Vida, *Schachspiel der Götter. «Scacchia Ludus»*, mit der Übersetzung von J.J.I. Hoffmann, hrsg. von W. Ludwig, Zürich-München, Artemis Verlag, 1979, che offre una traduzione tedesca e un commento; Marci Hieronymi Vidae Cremonensi Albae Episcopi *Scacchia Ludus*, testo latino e traduzione in versi italiani, con introduzione e note a cura di L. Paletto, Alba, Edizioni domenicane, 1964; l'edizione di Paletto si basa però su una redazione del poema vidiano diversa da quella definitiva (e ufficiale) del 1527. Si vedano altresì M.A. Di Cesare, *The Scacchia Ludus of Marco Girolamo Vida: the Didactic Poem as Fictional Text*, in S.P. Revard - F. Rädle - M.A. Di Cesare (a cura di), *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani: Proceedings of the Sixth International Congress of Neo-Latin Studies (Wolfenbüttel 12 to 16 August 1985)*, Binghamton (New York), Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1988, pp. 425-432; R.F. Gleis - T. Paulsen, "und sie spielt sich doch!" *Zur Rekonstruierbarkeit der Schachpartie in Vidas «Scacchia Ludus»*, «Neulateinisches Jahrbuch. Journal of Neo-Latin Language and Literature» I, 1999, pp. 65-97; J. Chomarat, *Les échecs d'après Vida*, in Ariès-Margolin (a cura di), *Les jeux à la Renaissance...* cit., pp. 367-381. Mi permetto, infine, di rinviare a un mio recentissimo lavoro che, oltre a fornire una nuova traduzione integrale del poemetto, cerca di ricostruirne i rapporti con l'epica classica e altri testi della letteratura italiana a tema ludico: I. Ottria, *Tra epos e ludus. Il poemetto «Scacchia Ludus» di Marco Girolamo Vida e il recupero dell'epica classica nel Cinquecento*, Bisignano, Apollo Edizioni, 2022.

⁶ D. Maestri, *Matteo Bandello e la mistura d'accidenti come significato dell'esistenza*, Alessandria, il melangolo, s.d., p. 7. Su Matteo Bandello si vedano almeno la voce curata da Natalino Sapegno nel *DBI* (V, 1963) e questa raccolta di studi: U. Rozzo (a cura di), *Gli*

Tale sonetto reca la numerazione CLV nell'edizione delle *Rime* curata da Massimo Danzi⁷:

Spesso madonna a scacchi far m'invita,
e piglia per suo Rege un dolce sguardo,
bellezza per Reina, ed ond' i' m'ardo,
con que' begli occhi per Arfil s'aita.

Rocch' è 'l parlar, e fa la speme arditata,
e pace e guerra cavalcar i' guardo;
motti, sdegni, furor, attender tardo,
atti, cenni, no... sì... Pedoni addita.

Ed io per Regge, l'appresento il core,
col pietoso mirar, con gli occhi morti,
tema, silenzio, ardor e gelosia,

strazio, pianto, servir, riso, dolore,
fede, credenza, e passi mal accorti:
ma beltà scacco dammi tutta via!

All'intreccio tra la sfera della guerra e la sfera del gioco, rivelato esplicitamente dal v. 6 («e pace e guerra cavalcar i' guardo»), si aggiunge una serie di immagini legate alla tematica amorosa, sviluppata in termini di costante dialettica con il modello petrarchesco, da cui deriva il motivo della delusione o, per meglio dire, dello «scacco» d'amore (v. 14). Non a caso, ponendo l'accento sul sintagma «occhi morti» del v. 10, che sembra neutralizzare del tutto il «dolce sguardo» di matrice petrarchesca del v. 2 (si ricordino *RvfCXIX* 88-90: «Pensosa mi rispose, et così fiso / tenne il suo dolce sguardo / ch'al cor mandò co le parole il viso»; *CLXXXIII* 1: «Se 'l dolce sguardo di costei

uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello, II Convegno internazionale di studi (Torino, Tortona, Alessandria, Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984), Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1985.

⁷ Si cita da M. Bandello, *Rime*, a cura di M. Danzi, Istituto di Studi Rinascimentali - Ferrara, Edizioni Panini - Modena, 1989. Si tenga anche conto di M. Bandello, *Il canzoniere*, introduzione e note di F. Picco, Torino, UTET, 1928; il sonetto in questione si trova alle pp. 219-220.

m'ancide»; CCXCVII 10-11: «e 'l dolce sguardo / che piagava il mio core (anchor l'acenna)»⁸, lo stesso Massimo Danzi individua come tratti distintivi del sonetto «toni di realismo pittorico, di una durezza quasi 'mantegnesca'»⁹, precisando che «di questa durezza della lirica bandelliana, accertabile per esempio anche nei sonetti pastorali, o nei testi che celebrano personaggi dell'antichità, è responsabile in modo decisivo, il sostrato umanistico-latino»¹⁰.

Più raramente l'attenzione della critica si è soffermata sul doppio ruolo rivestito in questo testo dall'io lirico, che assume le vesti di giocatore della partita in cui la donna lo coinvolge, e di spettatore del gioco stesso. Se la prima funzione è di per sé prevedibile alla luce del carattere schiettamente duale del *ludus* in questione, che richiede ai partecipanti di mettere in azione tutte le loro doti di astuzia e intelligenza, la seconda – veicolata da alcune espressioni che alludono all'atto scopico (v. 6: «guardo»; v. 10: «pietoso mirar»; «occhi morti») – consente al lettore di assistere quasi in diretta allo svolgimento della partita attraverso gli occhi del poeta, il quale vede dispiegarsi di fronte a sé una moltitudine di alterne vicende, che suscitano in lui una sequenza non meno ricca e variegata di moti interiori, attestata dall'accumulo di concetti presente ai vv. 11-13. Nel già menzionato v. 6 («e pace e guerra cavalcar i' guardo») non pare poi impossibile individuare un riferimento all'estrema mutevolezza delle sorti del gioco e, di riflesso, della vita umana, in cui gli eventi positivi e quelli negativi si susseguono in modo imprevedibile e senza soluzione di continuità. Si riscontra un'immagine affine in un sonetto di Francesco Bracciolini, facente parte della raccolta di *Sonetti in lode della Lena Fornai*¹¹:

Su lo scacchier di questa nostra vita
Fortuna ordinatrice i pezzi pone,

⁸ Si segue come edizione F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964.

⁹ Bandello, *Rime...* cit., p. 189.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Il testo è tratto da F. Bracciolini, *Poesie giocose di vario genere*, Firenze, Yverdon, 1772. Per una recente indagine su tale raccolta di sonetti rimando a P. Celi, *Infarinata di stelle. Per un nuovo censimento dei «Sonetti in lode della Lena fornai»*, in F. Contini - A. Lazzarini (a cura di), *Francesco Bracciolini. Gli 'ozi' e la corte*, Pisa, Pisa University Press, 2020, pp. 47-80.

re, cavalli ed alfieri altri propone,
bassa di fanti a piè turba infinita.

Segue il conflitto, ogni campion s'aita,
qual abbatte e qual muor nell'ampio agone,
qual è vittorioso e qual prigionie,
ma la guerra in brev'ora ecco finita.

E gli scacchi riposti entro un vasello,
le lor condizion tosto cangiando
restan confusi i vincitor co' vinti.

Strana mutazion! Sossopra in quello
vedi l'infimo addosso al venerando,
e le Lene Fornai e a' Carli Quinti.

Assimilata anche qui a uno scontro bellico, la partita a scacchi diventa metafora della vita, durante la quale gli uomini e le donne sono soggetti a eventi regolati da norme che spesso sfuggono alla loro capacità di comprensione. Al termine della battaglia, che si conclude rapidamente (v. 8: «in brev'ora») sebbene tutti i combattenti abbiano compiuto grandi sforzi, le pedine vengono riposte in un unico contenitore, e ciò annulla qualsiasi distinzione anteriore; mentre sul campo da gioco ognuna possedeva precise funzioni, nella fase successiva si trovano mescolati bianchi e neri, vincitori e vinti. I pezzi della scacchiera sono perciò equiparati agli uomini che, pur appartenendo a diversi ceti sociali, sono tutti inevitabilmente sottoposti, in realtà, alla legge del destino e alla tragedia della morte, che – come si legge nell'ultimo verso del sonetto – incombe tanto sulle «Lene Fornai» quanto sui «Carli Quinti»¹².

Nella prima quartina del testo di Bracciolini vengono citate alcune figure caratteristiche del gioco (re, cavalli, alfieri e fanti). Nel sonetto di Bandello compaiono il re, la regina e l'alfiere, idealmente sostituiti dal principale strumento di cui la donna si avvale per far capitolare l'io

¹² Questa riflessione sulla notevole instabilità della condizione umana non può non evocare alla mente del lettore il macabro tema iconografico del Trionfo della Morte; si veda in proposito Ottria, *Tra epos e ludus...* cit., pp. 46-47.

lirico; si tratta della bellezza straordinaria del suo sguardo, quei «begli occhi» (v. 4) che il poeta-giocatore non può fare a meno di osservare, dando origine a una dinamica sostanzialmente identica a quella che caratterizza la già citata opera teatrale ottocentesca *Una partita a scacchi*, in cui l'incanto generato dagli splendidi occhi di Iolanda sul paggio Fernando è chiaramente evidenziato dal distico che funge da *refrain* e sancisce la conclusione dell'opera stessa. Sempre in merito al v. 4, l'uso bandelliano del termine «Arfil» appare mutuato dal poemetto di Vida, nello specifico dai vv. 62-65 («Inde sagittiferi juvenes de gente nigranti / stant gemini, totidem pariter candore nivali, / nomen Areiphilos Graii fecere vocantes, / quod Marti ante alios cari fera bella lacesant»), in cui si afferma che i Greci solevano chiamare gli arcieri (ovvero gli alfieri) «Areiphilos» (= 'amici di Ares'). Ritorna qui l'impiego della terminologia bellica per designare i protagonisti del gioco; ritenuti particolarmente cari al dio Marte, gli arcieri sono responsabili di feroci scontri. Alcuni anni più tardi, lo stesso termine ricompare nella forma «arfili» in un testo afferente a quell'interazione tra letteratura, memoria e gioco che detiene un ruolo chiave nella cultura del Rinascimento italiano, come ha efficacemente mostrato nei suoi studi Lina Bolzoni¹³.

Mi riferisco al *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria* (1562) di Lodovico Dolce¹⁴, singolare figura di intellettuale poligrafo che svolse una rilevante attività editoriale a Venezia in collaborazione con l'illustre stamperia di Gabriele Giolito de' Ferrari e fu autore di un'ampia produzione originale, per lo più di tipo teatrale¹⁵. Nella sezio-

¹³ Cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; Ead., *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012.

¹⁴ Per maggiori informazioni su questo letterato assai versatile nel contesto veneziano, in aggiunta alla voce *Lodovico Dolce* di Giovanna Romei nel *DBI* (XL, 1991), si vedano almeno C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988; R.H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997; P. Marini - P. Procaccioli (a cura di), *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi, I, Passioni e competenze del letterato*, Manziana, Vecchiarelli, 2016.

¹⁵ Per una panoramica si leggano A. Neuschäfer, «*Ma vorrei sol dipingere il mio core, / e haver un stile che vi fosse grato*». *Le commedie e le tragedie di Lodovico Dolce in lingua volgare*, Venezia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2001; S. Giazzon, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne, 2011; Id., *La dictio tragica di Lo-*

ne conclusiva del dialogo l'autore propone un'ultima esemplificazione del metodo illustrato in precedenza, stabilendo un paragone tra l'arte della memoria e il gioco degli scacchi¹⁶:

Fabr. Puoi anco dir due parole del giuoco de gli scacchi.

Hor. Nel giuoco de gli scacchi (secondo noialtri Italiani) v'entrano il re e la reina, i rocchi, gli arfilii, i cavalli e le pedine. E questi si fanno una parte neri un'altra bianchi, variandoli per lo scacchiere. Per i principali adunque eleggerai sedeci persone da te conosciute vestite di bianco e con fregi bianchi, et altrettante nere o con fregi neri; e queste porrai in due luoghi con insegne, o alcune operazioni, accioché siano in un punto quando il bisogno lo ricerchi; e quando vorrai ricordarti il giuoco, per ciascun tratto ripon la sua imagine nel suo luoco, in guisa che se 'l rocco bianco leverà il nero fingerai nelle tue imagini che un bianco parimente levi un nero. Ma con le regole dette di sopra potrai ricordarti agevolmente di qualunque cosa. Né so per ora che altro dirti. Basta avverti avvertito (se io non m'inganno) con qualche fondamento et ordine di tutto quello che può occorrer per accrescere e conservare il nobile thesoro della memoria. Ma in tutte le cose ci vuole esercitazione, e sopra tutto in questa. Sappi anco che parlando teco, che letterato sei, ho usato termini che non convengono a tutti. E (che più d'ogni altra cosa importa) non avendo memoria, per via dell'arte non potrai farla giamai, ma ben la pote accrescere, dilucidare e render perpetua.

Fabr. Io del tuo ragionamento rimango molto soddisfatto; e te ne ho per questo un obbligo quasi infinito, sperando col mezo de' tuoi raccordi in breve dottorarmi e comparere ancora io a cicalar nelle corti.

Dopo aver descritto sinteticamente le regole del gioco, il docente Hortensio invita il suo interlocutore e discente Fabrizio a istituire una corrispondenza tra le sedici pedine bianche e nere e ciò che desidera ricordare; in questo modo, egli potrà disporre di uno schema mentale simile a una scacchiera, applicabile a diversi ambiti e contenuti della memoria. Si viene così a formare una correlazione tra la dimensione immaginativa

dovico Dolce fra classicismo e manierismo, «Rivista di letteratura teatrale» IV, 2011, pp. 29-59. Sul genere tragico nel XVI secolo, si veda almeno M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1974.

¹⁶ Il passo citato è tratto da L. Dolce, *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria*, testo critico e commento a cura di A. Torre, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001, pp. 190-191, a cui si ricorra anche per alcune note di commento.

(ossia interiore) e la realtà esteriore nota ai lettori¹⁷. «Questa dialettica interno-esterno – osserva Andrea Torre – è sintomatica della dimensione retorica dell’arte della memoria, che risulta dominante all’interno del *Dialogo* e pienamente conforme con le sue più prossime fonti classiche e Scolastiche; tale lettura in chiave retorica ben si sposa altresì col valore d’uso delle tecniche mnemoniche e più in generale della *vis memorativa*, che Dolce sottolinea con costante frequenza lungo tutto il dispiegarsi del dialogo fino alle sue ultime battute»¹⁸. L’equivalenza tra gioco e arte della memoria è pure legittimata dalla complessità del regolamento scacchistico, che richiede energia e tempo per essere appreso, a maggior ragione se si desidera padroneggiarlo pienamente.

Sempre in relazione al genere lirico, la menzione dell’«arfil» di vidiana memoria (nonché modellato sul sostantivo latino *aquilifer* = ‘ves-sillifero’) si individua anche nel sonetto *Simile è l’amor mio di scacchi al gioco* che, come rileva Massimo Danzi, è attribuito a un certo P. Lari (forse Pietro l’Aretino) alla c. 21v del Magl. VII.371¹⁹. Il medesimo sonetto compare, però, anche in una raccolta ottocentesca di *Poesie inedite* assegnate a Pier Francesco Giambullari²⁰:

Simile è l’amor mio di scacchi al gioco,
ov’i molti Pensier scusano i fanti,

¹⁷ Si ricordi quanto aveva affermato Hortensio in precedenza riguardo alle «cose profane»: «Come sono quelle che dipendono dai numeri; e così le mercanzie, i debiti, il giuoco de’ dadi, delle carte, de gli scacchi, e così fatti, il Filosofo terrà totalmente nella memoria, che se ne meraviglieranno molti. Al che è molto utile avere in pronto le immagini de’ numeri; e del loro vario mescolamento disegnar la istessa cosa». Si cita da L. Dolce, *Dialogo del modo di accrescere e conservar la memoria*, testo critico e commento a cura di A. Torre cit., p. 185.

¹⁸ *Ibid.*, p. XLV.

¹⁹ Cfr. M. Danzi, *Appunti sulla cultura del Bandello lirico... cit.*, p. 55. Il testo riportato è tratto da qui.

²⁰ Cfr. P.F. Giambullari, *Saggio di poesie inedite di Pier Francesco Giambullari pubblicate per le fauste nozze del Sig. Cav. Francesco Arrighi già Griffoli colla nobile donzella Sig. Teresa Ricasoli*, Firenze, Magheri, con licenza de’ Superiori, 1820. Si ricordi la voce di Franco Pignatti nel *DBI* (LIV, 2000). Sulla *Storia d’Europa* di Giambullari, scritta tra il 1544 e il 1555, ma pubblicata postuma nel 1566, si vedano almeno B. Croce, *Pier Francesco Giambullari*, in *Id.*, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. II, pp. 56-64; F. Vitali, *A proposito della «Storia d’Europa» di Pier Francesco Giambullari*, «Archivio Storico Italiano» CLXVIII (1), 2010, pp. 157-170.

e i rocchi, poi che stan sovra i duo canti,
l'Opra e la Voluntà son, con che io gioco.

De i cavalier, che stan raro in un loco,
Speranza è l'un, la morte degli amanti;
Gelosia l'altro, pien d'angustie e pianti;
gli alfil Tema e Desio sembron non poco.

La donna el Piacer è, che tutto guida,
el re l'alma, che star debbe nascosto,
o scoprirsi non mai senza bel tratto.

Dice «scacco» el Desire, alla cui sfida
ho ben più volte una pedona opposto:
ma la donna e 'l caval poi lo fan matto!

Dichiarata sin dall'inizio, la similitudine tra *eros* e gioco degli scacchi percorre l'intero componimento, passando attraverso una serie di personificazioni che corrispondono ad altrettanti stati d'animo tipici di chi è in preda alla passione amorosa (in ordine di comparizione, sono la speranza, la gelosia, il timore e il desiderio). Come già avveniva nel sonetto CLV di Matteo Bandello, anche in questo caso il testo termina con la mossa dello scacco matto, con cui il re avversario viene costretto alla resa; fuor di metafora, si indica l'inevitabile sconfitta dell'io lirico. Proprio questo elemento funge da comune denominatore di molti testi caratterizzati dalla tematica ludica. Oltre ai due sonetti già menzionati (quest'ultimo e quello bandelliano), occorre ricordare il madrigale adespoto *Tu giochi a scacchi, Amore*, che presenta un'alternanza tra distici di settenario ed endecasillabo a rima baciata²¹:

Tu giochi a scacchi, Amore,
per tormi, ahimè, li rocchi del mio core
et cerchi in un sol tratto
vittorioso darmi scacco matto.
Io spingo le pedine
delli miei pianti, innanzi a questa fine,

²¹ Cfr. Danzi, *Appunti sulla cultura del Bandello lirico...* cit., p. 54.

per far prigion la dama,
 che a far battaglia ognor seco mi chiama.
 Ma trovo duoi alfieri
 che ributtano indietro i miei pensieri:
 ond'io più, ahimè, non posso
 et li cavalli miei giungerli adosso.
 Così, senza ritegno,
 se non me agiuta il Re possente sdegno,
 andrà il mio campo a sacco
 ed io, morendo, non darò più scacco.

A differenza di quanto accadeva nei due sonetti presi in esame, che raffigurano la donna nelle vesti di giocatrice, in questo caso la partita si svolge tra l'io lirico e il dio d'Amore che, oggetto di una sorta di apostrofe in posizione incipitaria, è programmaticamente definito «vittorioso» al v. 4, quasi a preannunciare l'esito della partita. Al «Tu» del dio d'Amore (v. 1) si contrappone quindi l'«Io» del poeta (v. 5), che dispone soltanto di «pianti» (v. 6) e «pensieri» (v. 10) in qualità di «pedine» (v. 5), dotate di una forza insufficiente a vincere lo scontro; non a caso, il madrigale termina con un'esplicita ammissione di sconfitta, veicolata dall'impossibilità di dare «scacco», mentre in precedenza, cioè ai vv. 3-4, tale facoltà era apertamente attribuita al divino avversario. In merito al tema della sconfitta, si rileva il frequente ricorso a un lessico militare per descrivere la partita a scacchi, come mostrano anzitutto le espressioni «far prigion» (v. 7), «far battaglia» (v. 8) e «andrà il mio campo a sacco» (v. 15). Come si è constatato, tale consuetudine è comune a numerosi testi cinque-seicenteschi, a partire dalla funzione modellizzante del poemetto di Vida, in cui l'idea della partita a scacchi come «effigiem belli» (v. 1) si manifesta subito in apertura²², ed è più volte ribadita in seguito, per

²² Si legga *The game of chess. Marco Girolamo Vida's «Scacchia Ludus»*, with English verse translation and the text of three earlier versions; edited with introduction and notes by M.A. Di Cesare cit., p. 26: «Vida sings in well-tuned verse the 'effigiem belli', what in riper years he called 'versus... de re ludicra, sed non parum difficili, atque involuta'. The verses flow smoothly; the action, clearly marked, sparkles at times under his deft touch. If Vida insists on a large freedom, the first word warns us fairly: 'Ludimus'. But in the end the game does count, the game as played by the players Mercury and Apollo and, in their lesser way, by Venus, Mars, Vulcan and Jupiter».

esempio tramite i sintagmi «ludicra regna» (v. 2), «ludicra castra» (vv. 30; 300), «ludicra bella» (v. 184) e «ludicra praemia» (vv. 289-290).

In aggiunta, può essere utile ricordare l'ottava 121 del canto XV dell'*Adone* di Marino, in cui Venere presenta le caratteristiche del gioco al giovane cacciatore di cui è innamorata²³:

Scambievolmente al bianco quadro il nero
 succede e varia il campo in ogni parte.
 «Or qui potrai, quasi in agon guerriero
 (disse la dea) veder quanto può l'arte,
 dico di guerra un simulacro vero
 et una bella imagine di Marte,
 mover assalti e stratagemmi ordire
 e due genti or combattere, or fuggire».

Ponendosi nel solco dell'opera di Vida, da cui riprende l'idea della partita a scacchi come *simulacrum belli*, questa ottava dell'*Adone* mette in luce quella componente imitativa che è consustanziale alla tematica ludica, e permette di riprodurre in una dimensione miniaturizzata qual è quella della scacchiera tutte le strategie della guerra (si veda specialmente il distico finale, inaugurato dal chiasmo del v. 7: «mover assalti e stratagemmi ordire»). La capacità della poesia di imitare alla perfezione la realtà è poi un'ulteriore conferma della sua onnipotenza, ed è espressa da una formulazione (vv. 3-4: «Or qui potrai [...] veder quanto può l'arte») in cui sembra risuonare l'eco del proemio delle *Trasformazioni* del già ricordato Lodovico Dolce (edite nel 1553 a Venezia dalla famosa stamperia Giolito), uno dei maggiori rifacimenti cinquecenteschi in ottava rima delle *Metamorfosi* di Ovidio (I 1 1-4: «Altri cantar con più sonoro canto / le fatiche d'Amor, l'arme di Marte, / e dimostrar con chiari esempi, quanto / possa forza d'ingegno, e industria d'arte») ²⁴.

²³ L'ottava citata è tratta da G.B. Marino, *Adone*, a cura di E. Russo, vol. II, cit., p. 1628.

²⁴ Cito da un'edizione pubblicata sempre a Venezia, presso Francesco Sansovino, nel 1568. Sulle *Trasformazioni* di Dolce si faccia ricorso almeno a D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, prefazione di N. Gardini, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 125-153; G. Bucchi, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le «Metamorfosi d'Ovidio» di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 83-123; G. Capriotti, *Le «Trasformazioni» di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano*

Una prima impressione che si ricava dalla lettura di questi testi accomunati dalla correlazione tra *eros* e *ludus* è proprio la presenza dei medesimi motivi topici, sottoposti di volta in volta a molteplici duplicazioni e variazioni. Oltre all'imitazione della guerra e al rispetto di precise norme, è ricorrente l'immagine dello scacco matto, che compare già al v. 14 del sonetto bandelliano («ma beltà scacco dammi tutta via!»). Un passo per certi versi analogo si trova nel *Morgante* (XII 40-41)²⁵:

Aveva una figliuola molto bella,
che luce più che stella mattutina,
l'amostante, chiamata Chiarrella,
tanta leggiadra, accorta e peregrina,
che per amor di lei montato è in sella
il Soldan con sua gente saracina,
per acquistar, se può, sì bella cosa;
e 'l gran gigante non trovava posa,

ch'era detto per nome Marcovaldo,
venuto delle parti di Murrocco,
di gran prodezza e di giudizio saldo;
ma per amor di lei pareva sciocco,
come chi sente l'amoroso caldo:
ché solea dare a tutti scacorocco,
ma tanto il foco lavorava drento,
che per costei perduto ha il sentimento.

Il poema di Luigi Pulci è contraddistinto da un certo numero di riferimenti al gioco degli scacchi²⁶, inseriti soprattutto in descrizioni di

di Giovanni Antonio Rusconi, Ancona, Affinità Elettive, 2013; A. Torre, *Phaeton's Flight, Adonis Trial, and Minerva in the House of Envy. Lodovico Dolce between Ovid and Ariosto*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Reforme», XXXIX (2) (Spring/printemps), 2016, pp. 27-59; C. Trebbiacci, «Il letterato buono a tutto». *Lodovico Dolce traduttore delle «Metamorfosi»*, in Marini - Procaccioli (a cura di), *Per Lodovico Dolce...* cit., pp. 271-316.

²⁵ Si segue come edizione L. Pulci, *Morgante*, a cura di F. Agno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.

²⁶ Cfr. e.g. III 67 3-4; IX 46 5; XVI 28 5. Accanto agli scacchi, non mancano nel *Morgante* rimandi ad altri giochi, per esempio quello dei dadi, come accade in III 71 5-8: «Ed Ulivier, che è pur di que' di Francia, / que' saracini affetta come pani, / e sopra Vegliantino era salito, / e del diciotto teneva ogni invito». L'esortazione, presente nell'ultimo verso, a cercare la

tipo bellico, in cui il lettore è informato circa lo svolgimento di azioni militari. Ai fini del presente discorso, appaiono di particolare interesse le due ottave citate, in cui la mossa dello scacco matto (definita qui «scaccorocco») viene messa nuovamente in relazione con una vicenda amorosa. Affascinato da Chiariella, «tanta leggiadra, accorta e peregrina» (XII 40 4), l'eroe noto come Marcovaldo, che pure viene presentato come coraggioso e assennato (XII 41 3: «di gran prodezza e di giudizio saldo»), è vittima della passione; pertanto, benché sia solito infliggere pesanti sconfitte ai suoi avversari, non può in alcun modo estinguere il «foco» (XII 41 7) che lo divora dall'interno, facendogli perdere in sostanza ogni capacità di giudizio. Riguardo al *Morgante*, non è superfluo ricordare anche un altro passaggio (III 67 1-4: «Disse Brunoro: – Noi faremo un patto: / che, s'io ti vinco, io vo' questo destriere; / ch' al primo so ti darò scaccomatto / colla pedona in mezzo lo scacchiere»). Nel corso di una sfida tra Brunoro e Rinaldo, viene messo in palio un cavallo come premio per il vincitore. L'affermazione di Brunoro allude alla vittoria più facile e clamorosa che si possa ottenere, quella che prevede la mossa dello scacco matto nel mezzo dello scacchiere; con la stessa immagine si concludeva il sonetto di paternità discussa *Simile è l'amor mio di scacchi al gioco* (vv. 12-14: «Dice «scacco» el Desire, alla cui sfida / ho ben più volte una pedona opposto: / ma la donna e 'l caval poi lo fan matto!»). Come nota Franca Ageno sul *Morgante*, questo tipo di vittoria, che determinava «maggior onore per chi vinceva e maggior vergogna per chi perdeva»²⁷, è menzionato anche nella novella CLXXXIV del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, la cui didascalia recita «Uno Piovano, giucando a scacchi, vincendo il compagno, suona a martello, per mostrare a chi trae, come ha dato scaccomatto; e quando gli arde la casa, niuno vi trae». In effetti, il genere novellistico offre in tutto il suo sviluppo diacronico (perlomeno dal Tre al Cinquecento) molteplici attestazioni di tale gioco. Nella misura in cui questa rassegna è iniziata con l'analisi del sonetto CLV di Matteo Bandello, non si può

combinazione del diciotto equivale a essere pronti ad affrontare ogni difficoltà o pericolo, dato che il diciotto è il punto più alto che si possa ottenere con tre dadi. Per altre allusioni al gioco dei dadi vd. VI 27 2; VII 52 3.

²⁷ Pulci, *Morgante...* cit., p. 77.

fare a meno di ricordare la partita a scacchi tra il re persiano Artaserse e il suo siniscalco Ariabarzane descritta dallo stesso Bandello in *Novelle* I 2. Il gioco ha inizio così²⁸:

Era in quei di tra persiani il giuoco degli scacchi in grandissimo prezzo, e di tal maniera un buon giocatore era stimato, come oggidì tra noi è lodato un eccellente disputatore in cose di lettere e materie filosofice. Onde assisi l'uno a rimpetto de l'altro ad una tavola ne la sala reale, ove erano assai gran personaggi che il giuocar loro attenti e con silenzio miravano, cominciarono a la meglio che sapevano l'un l'altro con gli scacchi ad incalciarsi.

L'instaurazione di un paragone tra l'abile giocatore di scacchi e chi sa argomentare con efficacia in ambito letterario e filosofico si traduce in un palese riconoscimento del ruolo chiave rivestito nell'immaginario culturale cinquecentesco da questo «gentile intertenimento ed ingenuo» (II 3), secondo la definizione coniata da Federico Fregoso nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione. Nel già citato *Dialogo della memoria* di Lodovico Dolce si arriva ad attribuire a tale attività una valenza pratica essenziale (è uno dei sistemi mediante cui si può cercare di «accrescere e conservare il nobile thesoro della memoria»), ma all'origine della notevole diffusione del *ludus* in questione si trova senza dubbio la sua identità di passatempo elitario e raffinato, particolarmente adatto alle corti rinascimentali, dove suscitava interesse e piacere anche negli spettatori, che possiamo immaginare attenti e silenziosi come gli «assai gran personaggi» ritratti nella novella bandelliana.

Se si rivolge l'attenzione al versante iconografico, è di poco anteriore al periodo in cui vive e opera Matteo Bandello (1485-1561) la realizzazione dei due pannelli dipinti a tempera di Liberale da Verona²⁹, che formano la cosiddetta *Novella del giocatore di scacchi* e riproducono con ogni probabilità il contenuto di una novella rinascimentale non ben identificata. Databili al 1475 circa e conservati al Metropolitan Museum of Art

²⁸ Il passo riportato è tratto da M. Bandello, *Le Novelle*, a cura di D. Maestri, I: *La prima parte de le Novelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 12.

²⁹ Su questo artista, nato nel 1445 ca. a Verona, dove morì intorno al 1529, si veda la voce di Giorgio Tagliaferro nel *DBI* (LXV, 2005).

di New York (dove giunsero in momenti diversi, in quanto provenienti da due collezioni differenti), questi due pannelli dovevano ornare, in origine, la parte frontale di un cassone nuziale³⁰, e infatti raffigurano due scene strettamente legate al tema del matrimonio. Nella prima, ambientata all'aperto, un giovane dialoga con una fanciulla affacciata a un balcone, presumibilmente della casa paterna, dato che ci troviamo ancora nella fase del corteggiamento. Nella seconda, invece, che è senz'altro posteriore alla celebrazione delle nozze, come attesta la presenza di un'unica sciarpa bianca a legare le due figure, gli stessi personaggi sono seduti a un tavolo (uno di fronte all'altra) e stanno conducendo una partita a scacchi, che allude simbolicamente al dipanarsi della vita coniugale, spesso caratterizzata da controversie in cui tende a prevalere il punto di vista di uno dei due membri della coppia, rappresentato dai pezzi neri sulla scacchiera. La forma di quest'ultima (non quadrata, ma rettangolare) e l'assenza delle pedine bianche indicano come l'artista abbia rivolto maggiore cura al valore simbolico dell'opera piuttosto che alla componente realistica. Sempre riguardo alla correlazione tra *eros* e gioco degli scacchi, appare altresì d'obbligo il rimando a *Decameron* VII 7, in cui – nel corso di una novella narrata da Filomena – il protagonista Lodovico, sotto le mentite spoglie di Anichino, dichiara il suo amore a madonna Beatrice (moglie di Egano) proprio durante una partita a scacchi (VII 7 13-14; 19-20)³¹:

Avvenne un giorno che, essendo andato Egano a uccellare e Anichino rimasto, madonna Beatrice, che dello amore di lui accorta non s'era ancora (e quantunque

³⁰ Per una visione d'insieme sul tema, si ricorra a G. Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art. Painted Marriage Chests 1400-1550*, London, Art Books International, 1997; C.L. Baskins, *Cassone painting, humanism, and gender in early modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; C.L. Baskins - A.W.B. Randolph - J.M. Musacchio - A. Chong, *The Triumph of Marriage: Painted Cassoni of the Renaissance*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum - Gutenberg Periscope Publishing, 2008. Un'analisi specifica relativa al contesto veronese è contenuta in M. Vinco, *Cassoni. Pittura profana del Rinascimento a Verona*, Milano, Officina Libraria, 2018. Si legge nel riassunto offerto dalla quarta di copertina: «Verona emerge così per la sua eccezionale importanza in questa produzione, che la vede seconda solo a Firenze. Pur priva di una corte, la città scaligera appare in questo modo non più centro minore e subalterno, ma luogo inaspettatamente innovativo in un genere pittorico poco praticato nel panorama padano rinascimentale».

³¹ Cito da G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, nuova edizione riveduta e aggiornata, Torino, Einaudi, 1992² (1980), vol. II. La novella VII 7 si trova alle pp. 839-848.

seco, lui e' suoi costumi guardando, più volte molto commendato l'avesse e piacesse), con lui si mise a giocare a scacchi; e Anichino, che di piacerle desiderava, assai acconciamente faccendolo, si lasciava vincere, di che la donna faceva meravigliosa festa. E essendosi da vedergli giocare tutte le femine della donna partite e soli giuocando lasciatigli, Anichino gittò un grandissimo sospiro.

[...]

A cui la donna disse: «Per certo egli non mi sarà grave: e renditi sicuro di questo, che cosa che tu mi dica, se non quanto ti piaccia, io non dirò mai a altrui».

Allora disse Anichino: «Poi che voi mi promettete così, e io il vi dirò»; e quasi colle lagrime in su gli occhi le disse chi egli era, quel che di lei aveva udito e dove e come di lei s'era innamorato e perché per servitor del marito di lei postosi: e appresso umilmente, se esser potesse, la pregò che le dovesse piacere d'aver pietà di lui, e in questo suo segreto e sì fervente desiderio di compiacergli; e che, dove questo far non volesse, che ella, lasciandolo star nella forma nella qual si stava, fosse contenta che egli l'amasse.

La consapevole rinuncia alla vittoria nel gioco di società diventa qui strumento privilegiato per ottenere un trionfo ancora più bello: l'amore della donna. In questo contesto, assume particolare valore l'espressione «assai acconciamente», che rivela il giudizio positivo del narratore (e quindi, implicitamente, dell'autore) nei confronti dell'operato di Lodovico, che agisce non soltanto con estrema abilità, evitando che madonna Beatrice si accorga della sua strategia di conquista, ma anche esattamente come sarebbe auspicabile che facesse ogni giovane innamorato desideroso di essere corrisposto. Non è irrilevante in proposito la presenza dell'idea del 'lasciarsi vincere' dalla donna, che ha le sue prime attestazioni nella letteratura latina, come mostrano i consigli impartiti da Ovidio nell'*Ars amatoria* (II 197-216)³², e ritorna in quella medievale, per esempio nel trattato *De amore* di Andrea Cappellano³³. Una situazione simile si incontra nel sonetto LXIII del *Fiore*³⁴:

³² Si legga quanto scrive su questo passo L.P. Wilkinson, *Ovid Recalled*, Cambridge, Cambridge University Press, 1955, pp. 127-128: «What should the suitor do if he is rebuffed? He must be patient and submissive. There follows the inevitable reminder that lions and tigers can be tamed, and bulls broken in, by patience; and that Milanion, the stock example of a patient lover, won Atalanta after prodigies of endurance. The equally patient reader is the rewarded with a lively list of instructions».

³³ Per altri esempi rinvio a Boccaccio, *Decameron...* cit., p. 842, nota 7.

³⁴ Si adotta come edizione di riferimento *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. Contini, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984.

«S' a scac[c]hi, o vero a•ttavole giocassi
 colla tua donna, fa ch' ag[g]ie il pig[g]iore
 del gioco, e dille ch' ell' è la migliore
 dadi-gittante che•ttu mai trovassi.

S' a coderon giocaste, pigna ambassi,
 e fa ched ella sia là vincitore:
 della tua perdita non far sentore,
 ma che cortesemente la ti passi.

Falla seder ad alti, e•ttu sie basso,
 e si•ll' apporta carello o cuscino:
 di le' servir non ti veg[g]hi mai lasso.

S' adosso le vedessi un buscolino,
 fa che gliel•levi, e se vedessi sasso
 là 'v' ella dé passar, netta 'l camino».

La strategia consigliata in questo sonetto, facente parte di una sequenza di testi di tipo didascalico³⁵, è sostanzialmente la medesima prospettata nel *Decameron*: per ottenere il favore della donna, è opportuno assecondarla il più possibile, non soltanto soddisfacendo il suo naturale desiderio di vittoria qualora ci si trovi nel corso di una partita a scacchi (come in qualsiasi altro passatempo), ma anche alleviando fatiche e sofferenze in qualunque circostanza e intervenendo, se necessario, per alleggerirle il cammino. Ancora una volta, tramite un rapido passaggio dal particolare all'universale, sancito dalla distinzione tra quartine e terzine, il gioco diventa immagine della vita, e la precettistica relativa a esso è elevata al rango di norma generale di comportamento. Anticipando nell'ultimo scorcio del Duecento quel binomio formato da *eros* e *ludus* che ricomparirà a distanza di secoli nella lirica cinquecentesca, l'autore del *Fiore* si avvale della rappresentazione dei giochi di società, e specialmente degli scacchi, per suggerire un metodo di seduzione scaturito dalla maggiore esperienza in materia posseduta dall'Amico, che riveste qui la funzione

³⁵ Si veda A. Montefusco, «Mostrando allor se•ttu:ssé forte e duro» [LX.3]. *Amicizia, precettistica erotica e cultura podestarile-consiliare nel «Fiore», «Arzana» XIII*, 2010, risorsa online: <<http://journals.openedition.org/arzana/552>> [consultato il 25/07/2022].

di *praeceptor*, rispetto all'Amante. Se però la novella menzionata di Boccaccio mostra l'uso di un linguaggio dall'impronta stilnovistica e cortese (soprattutto nella dichiarazione d'amore di Lodovico, che assume in certi punti i toni della preghiera), l'anonimo poemetto modellato sul *Roman de la rose* è percorso da un'ideologia che appare assai diversa, di gran lunga meno nobile e 'cavalleresca'. Come spiega infatti Antonio Montefusco in merito al ruolo rivestito dall'Amico nei confronti dell'interlocutore, è proprio

la sua lunga "pratica" in campo amoroso a permettergli di fornire un quadro così cinico e impietoso dei rapporti tra uomo e donna (profondamente pessimista, peraltro, e convintamente misogino) invitandolo a sperimentare tattiche e strategie precise per ottenere il suo maggior piacere³⁶.

Nella prospettiva dell'Amico l'adozione di un comportamento improntato a disponibilità e tolleranza nei confronti delle donne è quindi finalizzata a uno scopo ben preciso, e a questo dispiegarsi di una spregiudicata strategia di seduzione all'insegna del *servitium* si somma l'ennesimo utilizzo dell'immagine degli scacchi in relazione alla pratica dell'amore mondano.

Abstract

This paper deals with the association between the idea of love and the game of chess in some little known lyric texts of the 16th century, starting with Matteo Bandello's sonnet *Spesso madonna a scacchi far m'invita*. Focusing on the main linguistic and thematic choices, the essay will cast light on the relationship between these lyric texts and some other Italian literary works related to the game of chess and composed between the Middle Ages and the Renaissance.

Ilaria Ottria
 ilaria.ottria@sns.it

³⁶ *Ibid.*, § 16.

Caterina Pentericci

Plaut. *Truc.* 448 ss.: il lamento di una *meretrix*

Il *Truculentus* di Plauto è una commedia totalmente incentrata sul tema della malizia femminile: protagonista indiscussa dell'opera è *Phronesium*, una *meretrix* di origini libere che, educata dalla madre all'inganno e all'opportunismo, decide di frodare un *miles* babilonese invaghitosi di lei, facendogli credere di essere il padre di un bambino in realtà preso 'in prestito'. La mercificazione dell'amore è il tema dominante della *pièce*, tanto che la vicenda è ambientata di fronte alla porta di un lupanare, all'interno del quale la *meretrix*, *architectus* degli inganni, coadiuvata dalla fedele e astuta *serva Astaphium*, attira – e raggira – tutti i suoi pretendenti, con il solo scopo di ottenere denaro. Questo contributo intende soffermarsi sui vv. 448-464, il *canticum* della *meretrix Phronesium* che, rimasta sola sulla scena, indossa i panni della *puerpera* e inizia a recitare il ruolo di madre apprensiva e provata dalle sofferenze del parto. Gli spettatori sono già a conoscenza dell'inganno della donna in quanto lei stessa, ai vv. 352-433, lo ha rivelato al giovane *Diniarchus* per convincerlo che l'amore nei confronti del *miles* babilonese fosse soltanto simulato, in attesa che questi, al ritorno dalle sue spedizioni belliche, la riconoscesse madre di 'suo' figlio e le fornisse tutti i mezzi necessari al mantenimento del piccolo.

Il *canticum* in questione, che dà avvio al monologo di *Phronesium* (vv. 448-481), per la prima volta sola in scena, si pone all'incirca a metà

commedia, in antinomia – secondo Hofmann¹ – con il *canticum* (vv. 434-437) di *Diniarchus – adulescens urbanus* – altro protagonista della *pièce*². È pertanto una sorta di monologo di presentazione del personaggio, dove la donna, dopo essere stata ampiamente descritta dalle parole del suo pretendente *Diniarchus* e aver conversato con lui ai vv. 352-433, ha finalmente la possibilità di mostrarsi agli spettatori per come è: astuta, *mala* e desiderosa di guadagni. Il *canticum* si compone di due sezioni, diverse per ritmo e per contenuti: nella prima, ai vv. 448-452a, *Phronesium* dà prova delle sue doti di attrice³ ed elenca gli affanni e le preoccupazioni tipiche delle madri, nella seconda, ai vv. 454/5-464, in un assolo rivolto al pubblico, da *domina* incontrastata della scena, svela ciò che ha intenzione di fare, rendendo manifesta la sua tenace e impenitente avidità.

Prima di passare all'analisi delle due sezioni, che per comodità si preferisce tenere distinte, sarà bene ricordare, brevemente, come è costituita la tradizione manoscritta del *Truculentus*⁴. Essa si articola, così come per le altre commedie di Plauto, in due rami, composti rispettivamente dal Palinsesto Ambrosiano (A) del V sec. e dai *codices Palatini*, tre codici medievali databili tra il X e l'XI sec. A, solitamente più attento alla colo-

¹ Plautus, *Truculentus*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von W. Hofmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, p. 172.

² Se *Phronesium* è la protagonista di fatto, l'*architectus*, in quanto è lei ad architettare gli inganni e ad attirare tutti i pretendenti che vivacizzano la *pièce*, *Diniarchus* è il personaggio che occupa maggiore spazio in scena ed è anche l'unico consapevole dei raggiri delle donne: attraverso le sue lamentazioni il pubblico viene a conoscenza degli antefatti e si fa un'idea del carattere di *Phronesium* prima che questa appaia sul palco (vv. 22-208), viene edotto sui costumi delle *meretrix* e sulle sue mire economiche, sia ai danni del soldato (386 ss.) che dell'*adulescens rusticus Strabax* (vv. 719 ss.). Inoltre scoprirà di essere padre del bambino preso a prestito (v. 820), perciò rappresenterà lo snodo drammaturgico per far evolvere la trama, chiedendo alla *meretrix* la restituzione del bambino (vv. 850 ss.).

³ La scena ricorda i preparativi di *Milphidippa* e *Acroteleutium* in *Mil.* 1216-1221, dove le *meretrices* si accingono a fingere di essersi completamente invagghite di *Pyrgopolynices*, come ordinato loro dal servo *Palestrio*, per riuscire a ingannare il soldato e distogliere la sua attenzione da *Philocomasium*.

⁴ Per la storia del testo plautino e la sua tradizione manoscritta vd. C. Questa, *Parerga plautina*, Pubblicazioni dell'Università di Urbino (Linguistica, letteratura, arte, 5), Urbino 1985 e A. Tontini, *La tradizione umanistica*, in C. Questa - R. Raffaelli (a cura di), *Due Seminari Plautini*, Urbino, Quattroventi, 2002, pp. 57-88. Per uno *stemma codicum* aggiornato dell'intera tradizione plautina, vd. invece R.M. Danese, *La mano corretrice B3 nel codice Palatino latino 1615 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica): Asinaria di Plauto*, «Aevum Antiquum», n.s. 20 (2020), pp. 313-334, in part. p. 334, tav. 1.

metria, è però assente per i versi in questione; pertanto si potrà analizzare il *canticum* solo attraverso i tre codici Palatini: il Pal. lat. 1615 (B), il Vat. lat. 3870 (D) e il Pal. lat. 1613 (C), due codici gemelli, questi ultimi, derivati da un modello perduto del IX-X sec. che Ritschl soleva indicare con η. B nelle scene di ‘recitativo’ conserva meglio la *mise en page* dell’archetipo, facendo attenzione ai ia⁶ e tr⁷; lo stesso non si può dire per le parti cantate dove invece si assiste spesso a un accorpamento dei versi brevi o a una bipartizione dei versi lunghi⁵; C e D presentano invece un testo continuo, senza a-capo metrici⁶ eppure, talvolta, mostrano tracce di una superstita segnaletica ‘secondaria’, forse testimonianza della *mise en page* precedente, come punti o *lineolae transversae*, posti in corrispondenza di fine verso o di pause ritmiche⁷. È da tenere infine in considerazione almeno il codice El Escorial, Real Bibl. del Monasterio, T.II.8 (S), capostipite dell’*Itala recensio*, per eventuali correzioni o congetture degli umanisti⁸.

Di seguito viene fornito il testo così come stampato da Questa⁹; seguono un mio tentativo di apparato sintetico e di traduzione letterale.

Vv. 448-452a

an sy¹¹

PHR. puero isti date mammam. ut miserae
 matres sollicitaeque ex animo
 450 sumus cruciamur-

⁵ Vd. al riguardo A. Tontini, *Bipartizioni di versi plautini nel codice Pal. lat. 1615*, «SU. B3» 60 (1987), pp. 101-147 ed Ead., *Note sulla presentazione del testo di Plauto nella famiglia Palatina, Le ‘maiuscole interne’ del codice Pal. Lat. 1615*, «SU.B» 61 (1988), pp. 229-296.

⁶ C. Questa, *Numeri innumeri*, Roma, 1984, p. 23: «C e D, come si sa, traggono origine da un capostipite comune dove la colometria antica, nei versi recitati e nei *cantica*, era stata assai fortemente turbata».

⁷ Sulla questione, vd. C. Pentericci, *I codici Palatini e i cambi d’interlocutore nel Truculentus*, in A. Tontini - R. Raffaelli (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XX-XXI. Truculentus-Vidularia*, Urbino, Quattroventi, 2017, pp. 169-201.

⁸ Per il *Truculentus*, così come per tutte le ‘seconde dodici’ commedie plautine riscoperte solo nel II quarto del ‘400, manca completamente il lavoro della cosiddetta *Gallica recensio* rappresentata dai *codices minores* OVJE.

⁹ Titi Macci Plauti, *Cantica*, ed. appar. metrico instruxit C. Questa, Urbino, Quattroventi, 1995.

- que! edepol commentum male, cumque eam
 451a rem in corde agito
 nimio ... minus perhibemur malae quam
 452a sumus ingenio.

448 date *CD*: date a *B* 449-450 ex animo sumus *Leo*: exanimos uni *BCD* aexanimos
S 450-451 cruciamurque *Leo*: cruciant que *BC* cruciant quae *D* cruciant *S* 451a-452
 agito nimio *S*: agit onimio *BCD*

Date a questo bambino la mammella. Come siamo misere
 noi madri e da quante preoccupazioni siamo afflitte
 e quanto ci tormentiamo!
 Per Polluce, è un piano veramente disonesto,
 dovunque quella cosa mi si agita nel cuore.
 Siamo definite 'malvagie' ma è troppo, troppo poco rispetto
 a ciò che siamo per inclinazione naturale.

Come detto, per i versi in questione, manca il confronto con il Palinsesto Ambrosiano, unico testimone della colometria dei *cantica*, mentre i Palatini sono qui di poco aiuto per quanto riguarda la *mise en page*, lasciando adito a letture metriche diverse. Questa, preceduto da Leo¹⁰, propenderebbe per un'interpretazione anapestica dei versi, riunendoli in un sistema¹¹ di undici *metra*¹², senza interruzione di sinafia. Ciononostante entrambi gli studiosi¹³ non escludono una possibile interpretazione ionica¹⁴, almeno del v. 448 (*puero isti | date mammam*). Il possibile dimetro ionico, che risulterebbe dunque isolato per forma e contenuto, come sostiene Maurach¹⁵, farebbe riferimento

¹⁰ Titi Macci Plauti *Comoediae*, rec. F. Leo, I-II, Berolini apud Weidmannos, 1895-1896.

¹¹ Anche se, recentemente, C.M. Lucarini, *Gli anapesti di Plauto e di Seneca*, «Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes» LXXXVIII (2014/2), pp. 111-135, non crede che Plauto abbia composto sistemi anapestici.

¹² Vale a dire an⁴, an^{4c}, an², an⁴, an² e an⁴.

¹³ Questa ritiene però alquanto difficile che dei versi ionici possano trovarsi inframmezzi ad anapesti.

¹⁴ Cfr. F. Leo, *Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik*, Berlin, Weidmann, 1897, p. 45 n. 1 e Questa, Titi Macci Plauti, *Cantica...* cit., *ad loc.*

¹⁵ G. Maurach, *Untersuchungen zum Aufbau plautinischer Lieder*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964, p. 32.

a un'azione che si svolgerebbe dentro la casa¹⁶. All'ipotetico dimetro ionico iniziale, tuttavia, seguirebbero metri di diverse lunghezze: un an⁷ e due an⁶ secondo Enk¹⁷ (*ut miserae matres sollicitaeque ex animo sunt cruciantque! / edepol commentum male, quomque eam rem in corde agito, / nimio – minu' perhibemur malae quam sumus ingenio*), un tetrametro trocaico acataletto (*ut miserae matres sollicitaeque ex animo sunt crucianturque*), seguito da un dimetro trocaico catalettico (*edepol commentum male*), un dimetro bacchiaco (*quomque eam rem in corde agito*) e due dimetri giambici catalettici (*nimio minus perhibemur / malae quam sumus ingenio*) secondo Spengel¹⁸. Gelpert riconduce tutto a dei settenari anapestici¹⁹ (*puero isti date mammam. ut miserae matres sollicitaeque sunt / ex animo suo crucianturque! edepol commentum male. / cumque eam rem in corde agito, nimio minus perhibemur malae, / quam sumus ingenio. id ego primum de me docta dictito*)²⁰,

¹⁶ Ed. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. 155-156 sottolineata come «il personaggio che nell'uscire in strada deve ancora dire qualche parola verso l'interno della casa da cui sta uscendo, si rivolge sempre, nel momento stesso in cui compare in scena, a quelli che sono rimasti dentro. Ciò avviene al solito per dar loro un'istruzione» - cfr. a questo proposito *Aul.* 398; *Men.* 351; *Mil.* 156, 596; *Most.* 1064; *Persa* 85 (come ordine finto), 405; *Trin.* 39; *Truc.* 95-98, 448. Questo motivo dovrebbe «essere regolato da una consuetudine saldamente stabilita [...] se la persona che esce si rivolge, mentre è ancora sull'uscio di casa, ad altre che rimangono dentro, è indispensabile far subito capire allo spettatore, per mezzo delle prime parole, che dentro casa c'è qualcuno che egli non vede»; tale scopo sembrerebbe avere dunque l'imperativo *date* del v. 448. Sulla questione anche F. Leo, *Der Monolog im Drama*, Berlin, Weidmannsche buchhandlung, 1908, pp. 75 e ss. che, confrontando una serie di queste monodie con corrispondenti monologhi recitativi plautini, mostra come, nel trasformare un monologo recitativo in *canticum*, Plauto effettui l'ampliamento dei concetti generali all'inizio delle monodie.

¹⁷ Plauti, *Truculentus*, cum prologo, notis criticis, comm. exegetico ed. P.J. Enk, I-II, Lugduni Batavorum in aedibus A.W. Sijthoff, 1953.

¹⁸ T. Macci Plauti, *Truculentus*, cum apparatu critico Guilelmi Studemund et epistula eiusdem de codicis Ambrosiani reliquiis edidit illustravit A. Spengel, Goettingae, Vandenhoeck et Ruprecht, 1868.

¹⁹ Bisogna tuttavia tener presente, come sostiene C. Questa, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino, Quattroventi, 2007, p. 453, che «spesso l'antichissima edizione di Plauto pare aver disposto su di una sola linea due an⁴ [...] e ciò per parecchi versi consecutivi, rinunciando, per motivi a noi oscuri che non siano il volgare risparmio di spazio, alla perspicua disposizione per quaternari, invece conservata o almeno ricostruibile».

²⁰ Non troppo dissimilmente W. Studemund, *Die Cantica der Plaut. Casina im codex Ambrosianus*, «Zeitschrift für das Gymnasialwesen» 18 (1864), pp. 526-558, in part. p. 542, che scandisce i vv. 448-449 come an⁷, seguiti però da due ternari anapestici: *puero isti date mammam ut miserae matres sollicitaeque ex animo / sunt crucianturque. edepol commentum male. quomque eam rem in corde agito, / nimio minus perhibemur / malae quam sumus ingenio*.

Schoell²¹ decide invece per inframezzare dimetri ionici a ba⁴ (*puero isti date mámmam. / ut miserae matris sollicitaéque ex animó sunt, / ut se úrunt cruciántque! / edepól commentúm male: quomque eám rem in corde ágito, / nimió minus perhibémur / malaé quam sumus ingénio*)²². Lindsay²³ interpreta infine come ionici i versi 448-451 (*puero – ut miserae / matres – cruciantque / edepol – ágito*) e il v. 452 (*nimio – ingenio*) come un *reizianus*. Queste sono solo alcune delle ipotesi formulate intorno alla colometria e all'interpretazione metrica di questa prima sezione, ma credo che possano essere esemplificative di quanto la struttura sia incerta e fonte di non pochi dubbi presso gli studiosi. Personalmente ritengo che il sistema anapestico, così come edito da Questa, sia l'ipotesi più probabile: si presenterebbe infatti ornato di figure foniche e accorgimenti stilistico-retorici che dovevano sicuramente risultare efficaci anche sul piano metrico-ritmico: così *puero* al v. 448 si oppone concettualmente a *matres* (oltretutto in *correptio iambica*) del verso successivo, entrambi in posizione enfatica iniziale, mentre ai vv. 448-449 l'allitterazione delle nasali ([...] *mámmam ut miserae / matres* [...]), che conferisce alla donna una dolcezza tale da elevarla a simbolo di purezza e sensibilità, è ripresa al v. 452 (*nimio minus perhibemur malae quam*) dove al contrario ne svela l'animo malvagio²⁴. La scelta del metro, largamente utilizzato anche nella tragedia²⁵, potrebbe difatti

²¹ T. Macci Plauti, *Comoediae*, rec. instrum. critico et prolegomenis..., I 5 *Truculentus*, rec. Fr. Schoell, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1881.

²² Sentenziando in tale modo sulle scelte dei predecessori: «Versus 448-451 ne cum Studemundo in Act. gymn Berol. t. XVIII (a. 1864) p. 540 sq. pro duobus tetrametris anapesticis habeam neve cum Brixio in Fleckeis. ann. t. XCI (a. 1865) p. 62 mixtos cum baccheis iambos statuam neve cum Spengelio baccheis trochaicum octonarium cum dimetro trochaico catalectico interponam neve ionicis Maehlyanis Plautum vitiem, vel hoc impedit, quod omnes cum Camerario *crucianturque* adnectentes verbis *Vt... sunt* structuram plane contortam atque intolerabilem effecerunt, quo mendo sublato bacchiacos continuavi».

²³ T. Macci Plauti *Comoediae*, recogn. brevique adn. critica instruxit W.M. Lindsay, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1910 (edit. ster. edit. prioris [1904-1905]).

²⁴ Come nota K.H. Kruse, *Kommentar zu Plautus Truculentus*, Diss. Heidelberg, 1974, pp. 42-43, tutto il *canticum*, con la sola eccezione dei vv. 458-462, è ricco di allitterazioni, forse con intento parodico.

²⁵ Secondo Fraenkel, *Elementi...* cit., p. 325, «anapesti di carattere genuinamente plautino si trovano, per esempio, nel celebre canto dell'*Andromacha* (v. 81 ss. R.); un frustolo di sistema anapestico ci è conservato dall'*Andromeda* (vv. 95 s.) e dall'*Hecuba* (v. 168), un pezzo un po' più lungo dall'*Alceo* (v. 29 ss.); gli anapesti all'inizio dell'*Iphigenia* corrispondono a

essere finalizzata a creare un *pathos* lirico-tragico sin dalle prime battute: considerando l'agitazione e il tono concitato con cui la donna sta imparando ordini alle serve²⁶, gli anapesti potrebbero avere qui la funzione di sottolineare ritmicamente l'agitazione della donna²⁷.

Tuttavia i vv. 449-450, così come tramandati dai Palatini (*exanimos uni cruciant que*), non possono essere accolti; Leo pertanto congettura *sumus cruciamurque*, un'ipotesi paleograficamente e semanticamente accettabile (*errata divisio verborum* e confusione tra le aste verticali della *m*: *exanimos uni* < *ex animo sum*' e *cruciant que* < *cruciam*'*que*), che formerebbe un *metron* anapestico²⁸ in sinafia con i due *metra* successivi²⁹. I *metra* dei vv. 450, 451a, 452a (an²) – colometricamente isolati – enfatizzerebbero allora il discorso della *meretrix*, scandendo in una *climax* ascendente i passaggi chiave del lamento: l'afflizione delle madri (*sumus cruciamur-*), l'agitazione che *Phronesium* stessa prova nel cuore, sebbene per la paura che l'inganno venga scoperto e non per la sorte del neonato, (*in corde agito*)³⁰ e l'ingegno malevolo del genere femminile (*sumus ingenio*). Tra le altre congetture si segnalano inoltre *ex animo sunt cruciantque*³¹ del Merula³²,

quelli dell'originale; anapesti in una monodia sono contenuti in un frammento della *Nemea* (v. 254), e così via».

²⁶ Gli anapesti, secondo T.J. Moore, *Music in Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 201, sono «Roman comedy's most exuberant meter... they help raise the level of agitation or emotional intensity» e sono usati per lo più in situazioni sceniche di panico (*Aul.* 713) e di furia (*Bacch.* 1087 ss., *Rud.* 912 ss.), sottolineano momenti di rivelazione o scoperta suggestiva (*Cas.* 660-1), di comandi urgenti, reazioni di affetto esagerato (*Cas.* 181).

²⁷ Basti ricordare come nella tragedia greca – e in commedia, spesso parodicamente – si trovano i cosiddetti 'anapesti di lamento'; cfr. B. Gentili - L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 114-116.

²⁸ S. Boldrini, *Gli anapesti di Plauto*, Pubblicazioni dell'Università di Urbino (Scienze umane. Serie di linguistica, letteratura, arte 1), Urbino, 1984, p. 149: «[...] quando parliamo di una struttura *κατὰ σύστημα*, siamo abituati a pensare, e giustamente, ad un unico verso lungo, dall'inizio alla catalessi, ma non parrebbe troppo ardito aggiungere che i singoli cola del sistema mantengono una propria individualità di verso».

²⁹ Il che spiegherebbe forse anche perché il *que* enclitico sia tramandato dai Palatini sempre disgiunto dalla parola precedente.

³⁰ Anche qui *rem*, in sinafia, creerebbe un legame tra il verso precedente e il successivo, come richiesto dal sistema.

³¹ Presupponendo *errata divisio verborum* e uno scambio *ilt*.

³² *Plautinae uiginti comoediae, emendatae per Georgium Alexandrinum [Merulam], Venetiis, opera et impendio Ioannis de Colonia - atque Vindelini de Spira, 472*. Purtroppo

seguita dalla maggioranza degli editori, e Kruse³³ che, per ricostruire l'an⁷, propone l'integrazione di *se ut* tra *sunt* e *cruciant* (espungendo il *-que* enclitico che dovrebbe altrimenti andare in sinafia con il verso seguente). L'*Itala recensio* infine, a partire dal codice Escorialense (S), tramanda *exanimos cruciant*, eliminando quei termini (*uni, que*) che, isolati nel verso, dovevano apparire semanticamente insensati. Indubbia è invece la fine della sezione – e del sistema – (vv. 448-452a) poiché, oltre a un cambio narrativo (*Phronesium* passa dalla descrizione delle preoccupazioni che affliggono le *puerperae* e le madri in genere al suo precipuo cruccio, cioè che la morte del neonato determini il fallimento dei suoi avidi piani) il codice D conserva un punto dopo *ingenio*, probabile residuo di una segnaletica più antica indicante una precisa *mise en page*. Il salto metrico, che accompagnava il passaggio dal v. 452a al v. 453, doveva presumibilmente rappresentare pertanto un passaggio musicale e teatrale molto forte, che rendeva avvertibile all'orecchio dell'ascoltatore una sorta di cesura tra le scene, «dimodoché il nuovo inizio non poteva passargli inosservato»³⁴.

Vv. 454/5-464

Terminato il finto lamento della *meretrix*, *Phronesium* inizia una vera e propria *rhexis* dove illustra, con agghiacciante chiarezza, i suoi improbi piani: forte degli insegnamenti ricevuti in casa, è pronta a sostenere la malvagità delle sue azioni con determinazione e astuzia, trasformandosi nel *seruus callidus* della *pièce*. Fingerà così di essere sofferente per i dolori di un'altra donna, tentando di ingannare il soldato sulla maternità (e paternità) del neonato. Dopo i vv. 448-452a, dal carattere più generale, seguono quindi le riflessioni personali della *meretrix*, esternate in un ritmo bacchiaco.

il codice G (Città del Vaticano, B.A.V. Vat. lat. 1629), che poteva fornirci un'interpretazione diversa in quanto Poggio Bracciolini, come sappiamo, lo fece commissionare a partire dall'antigrafo D, rivedendolo poi personalmente, prima dell'*editio princeps* del Merula, non è fruibile per i vv. 302-459 del *Truculentus* poiché, al loro posto, vi si trovano erroneamente i versi 854-977 del *Trinummus*.

³³ Kruse, *Kommentar...* cit., *ad loc.*

³⁴ Fraenkel, *Elementi...* cit., p. 308.

- ego prima de me, domo docta, dico. ba⁴
- 454/5 quanta est cura in animo, quantum corde capio
dolorem ... dolus ne occidat morte pueri:
mater dicta quod sum, eo magis studeo uitae;
quae ausa hunc sum, tantundem dolum <nunc> adgrediar.
lucri causa auara probrum sum exsecuta:
- 460 alienos dolores mihi supposiui.
nullam rem oportet dolose adgrediri, ba^c ba²
nisi astute accurateque exsequare. ba² ba^c
uosmet iam uidetis ut ornata incedo: ba⁴
puerperio ego nunc me esse aegram adsimulo. ba² ba^c

453 domo *Goeller cf. Poe. 216*: modo *BCD* docta *Palmerius*³⁵: dicta *BCD* dico *Spengel*²: dicit *BCD* **454/5** post animo punctum *D* **456** post pueri punctum *D* **457** magis *CD*: magi *B* **458** ausa hunc *Leo*: hunc ausa *B* huc ausa *DS* ausa *C* <nunc> *suppl. Leo praeunte Müller*³⁶ adgrediar *BCD*: adgrediri *fortasse Camerarius in B* post adgrediar punctum *D* aggredi *S* **459** exsecuta *BD*: exsecuta *CS* post exsecuta punctum *D* **460** post dolores punctum *D* mihi *CD*: mihi *B* supposiui *B*: supposui *CD* **461** <sed> nullam *Geppert* post adgrediri punctum *D* aggredi *S* **462** post astute punctum *D* exsequare *S*: exsequere *B* exsequere *CD* (-quere *lineola subducta Camerarius in C*) post exsequere *versum truncat et subsequenti linea vacua habet B, spatium CD, punctum versum D* **464** puerperio *D*: puerperio *BC* esse *D*²: essem *BC ante rasuram D*¹

- Io per prima dico di me, fui edotta in casa.
- 454/5 quanta è la preoccupazione nell'animo, quanto dolore ricevo
nel cuore ... affinché l'inganno non muoia con la morte del neonato:
poiché sono chiamata madre, mi preoccupo molto che quello viva;
dal momento che ho osato questo, <ora> intraprenderò un altrettanto grande inganno.
Ho condotto un'azione vergognosa per avido motivo di guadagno:
- 460 ho finto miei i dolori di un'altra.
Non è opportuno cominciare qualcosa con l'inganno,
se non è condotta a termine astutamente e accuratamente.
Voi già vedete come incedo camuffata:
io ora fingo di essere sofferente per il parto.

³⁵ *Spicilegiorum* Ian. Melleri Palmerii *commentarius primus* ... [Francofurti ad Moenum, apud Georgium Corvinum], 1580, c. 103r.

³⁶ C.F.W. Müller, *Plautinische Prosodie*, Berlin, Weidmann, 1869, p. 749, n.1.

La sezione è tramandata in maniera abbastanza lineare, fatta eccezione per i vv. 453 e 458. Nel primo caso, i Palatini tramandano *modo dicta dicit*; tuttavia, sulla scorta di *Poen.* 216 (*domo docta dico*), Göller per primo rivede il verso³⁷, stante oltretutto l'impossibilità metrica e logica dell'imperativo futuro. Il v. 458 presenta invece difficoltà metriche: Lindsay stampa un *ba*⁴ con due iati (*quae | hunc ausa sum, tantundem dolum adgrédia*), ipotesi totalmente rigettata da Questa che sentenzia «bachiacus quaternarius qualem metitur Lindsay prorsus reiciendus». Leo, seguendo Müller, preferisce invece evitare gli iati modificando l'ordine degli elementi iniziali (*quae ausa hunc sum*) e inserendo un *nunc* dopo *dolum* (*tantundem dolum <nunc> adgrédia*)³⁸; pensa infatti che Plauto volesse far riferimento a un secondo inganno, introdotto da *tantundem*: «hic versus praeparat sequentes, in quibus pueri suppositio (*probrum*) ut prior dolus sequenti militis defraudationi, quae rem conficiet, opponitur». A questo proposito Braun³⁹, per rispettare l'opposizione tra i due *doli* – la sostituzione del bambino (di cui parla *Phronesium* ai vv. 453-460) e l'inganno rivolto al soldato introdotto al v. 458 –, ritiene più corretto spostare il v. 458 dopo il 460, mentre Kruse preferisce anticipare i vv. 459-60 dopo il v. 453 in quanto crede contengano l'esplicitazione dei vv. 452-453. Diversamente, Schoell congettura *quae nunc ausa sum tantam frudem adgrédiri* che, come esplicita Ernout⁴⁰, potrebbe trovare spiegazione – seppure complessa – con l'atetesi di *dolum* come probabile glossa di *fraudem* (*fru-* in Schoell): *tantam <frau>dem [dolum]adgrédiri*⁴¹.

Anche questa seconda sezione, alla stregua della prima, è costellata di figure retoriche incalzanti⁴² come l'allitterante e simbolico emistichio

³⁷ Sebbene Kruse, *Kommentar...* cit, p. 134 ritenga non stridente la presenza di *modo* temporale.

³⁸ L'integrazione di *nunc* motiverebbe oltretutto il mantenimento del futuro *adgrédia*, così come tramandato dai codici. Cfr. *infra*, n. 43.

³⁹ L. Braun, *Die Cantica des Plautus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, pp. 196-197.

⁴⁰ Plautus, *Comédies*, texte établi et trad. par A. Ernout, I-IV, VI, Paris, Les Belles Lettres, 1932-1938.

⁴¹ Già *Camerarius* in B sembrerebbe rigettare il futuro *adgrédia* in luogo dell'infinito *adgrédia*, che ritornerebbe così in epifora al v. 461.

⁴² A. Kiesling, anz. v. Plauti *Truculentus* ed. A. Spengel, «Jahrbücher für Philologie und Paedagogik» 97 (1868), pp. 609-642, ritiene che le numerose allitterazioni all'interno

finale del v. 453 (*domo docta dico*), il poliptoto (*quanta... quantum*) al verso successivo, l'accostamento antitetico degli allitteranti *dolorem... dolus* al v. 456, la posizione enfatica di *lucris causa e alienos dolores* ai vv. 459-460. Sono sicuramente tutti accorgimenti che, in stretta affinità con l'ordinamento metrico, accompagnavano lo spettatore nel *pathos* tragico (o paratragico) dell'assolo lirico ed è peraltro curioso notare come, proprio in questi versi e in corrispondenza delle figure sottolineate, il codice D conservi dei segnali – punti perlopiù – che, contestualizzati all'interno del *canticum*, sembrerebbero trovare motivazione semantica, metrica e, forse, drammaturgica⁴³.

Parodia o spietata franchezza?

È probabile che, anche in questa seconda sezione del *canticum*, la scelta del metro fosse ben meditata, contribuendo forse a evocare, nella sensibilità e coscienza dello spettatore, dei riferimenti mnemonici a particolari contesti scenici. Una disamina dell'impatto drammaturgico di questo *canticum* sull'intera *pièce*, strettamente legata alla scelta dei metri, non è però mai stata fatta prima, se non in maniera cursoria da

della *pièce* siano indice dell'età avanzata del poeta al momento della composizione del *Truculentus*.

⁴³ Sono segnali di natura stilistico-ritmica o puramente colometrica: dopo l'allitterante e simbolico emistichio finale del v. 453 (*domo docta dico*), la presenza di un punto al v. 454/5 segnalerebbe una forte pausa tra i due emistichi del *ba*⁴, atto a enfatizzare l'anaforico aggettivo quantitativo (*quanta est cura in animo, quantum corde capio*); il v. 460 presenta un punto dopo *dolores*, a dividere con esattezza il *ba*⁴ in due emistichi: la pausa potrebbe essere qui motivata dalla volontà di dare risalto a *alienos dolores*, cioè il secondo inganno, introdotto da *tantundem* del v. 458 e rivolto al soldato. Al v. 462 un punto separa i due avverbi, *astute* e *accurate*, evidenziandone le precipue caratteristiche; al v. 464 un punto è collocato dopo la prima parola del verso, *puerperio*, per porla in enfasi e farla risaltare agli orecchi del pubblico: ai vv. 463-464 *Phronesium* mette difatti in scena il primo *dolus*, che ruota tutto attorno a un puerperio simulato (è possibile che la parola *puerperio*, in fondo la chiave dell'inganno, dovesse risaltare all'interno dell'assolo della *meretrix*, proprio nel suo verso finale, come anche i due avverbi del v. 462: *astute accurateque*, ad indicare il *modus operandi* della donna). Infine si notano punti ai versi 458, 459, 460, 461 e un punto e virgola del v. 462, a indicare un semplice a capo metrico.

Moore, *Music...* cit., pp. 199 e s., il quale ritiene che i che i vv. 454/5-464 avessero principalmente un intento parodico:

Bacchiacs also lend themselves to intentional mockery of seriousness, as when Phronesium, after generalizing in anapests about the badness of women (*Truc.* 448-52a), turns to her own situation in bacchiacs.

Seguendo infatti un'idea già di Lindsay⁴⁴, il metro bacchiaco sembrerebbe adattarsi a personaggi con una spiccata *dignitas* morale all'interno della *pièce* (per il loro ruolo o il loro modo di comportarsi), oltre che a scene di lamento e ringraziamento agli dèi. Pertanto, poiché la *meretrix*, per sola avidità di guadagno, sta indossando la maschera di retta *matrona* e madre zelante in un esplicito e parodico camuffamento, si potrebbe pensare a un'intenzionale presa in giro dell'autenticità delle preoccupazioni della *meretrix*:

the bacchiacs reinforce the initial sense that she feels sincere anxiety for the baby, increasing the impact of her cynicism as she reveals that she is worried only about her deception⁴⁵.

Approfondendo l'uso dei bacchei in Plauto, come già Tobias⁴⁶, si può infatti notare come accanto ai bacchei 'seri' – quali ad esempio quelli utilizzati da Alcmena in *Amph.* 633-652, da Eunomia in *Aul.* 120-134, da Hegio in *Capt.* 781-790 e 922-927, nel lamento del *senex* in *Men.* 752-772 o nella testimonianza del naufrago in *Rud.* 906 ss. – coesistono bacchei adoperati in scene prettamente comiche. È il caso di *Amph.* 173 ss., dove Sosia, un *servus* cui certo non si addice la *gravitas*, emula, parodiandolo, il suo doppio Mercurio, o di *Casina* 737 ss. dove, in un'esilarante inversione dei ruoli, il *senex* riverisce il proprio servo Olim-

⁴⁴ Della stessa idea W.M. Lindsay, *Early latin verse*, Oxford, Clarendon Press, 1922, p. 289: «Plautus, putting it to more homely use, strikes a great variety of notes out of this favourite metre of his, a metre which seems admirably suited to Roman 'gravitas'».

⁴⁵ Moore, *Music...* cit., pp. 199 e s.

⁴⁶ A.J. Tobias, *Plautus' metrical characterization*, PhD diss., Stanford University press, 1969, pp. 3-53 e Id., *Bacchiac women and iambic slaves in Plautus*, «Classical World» 73, 1 (1979), pp. 9-18.

pione⁴⁷. Partendo dall'opinione di Moore, verrebbe allora da chiedersi se i bacchei dei vv. 453-464 siano realmente da interpretarsi in maniera ironica e canzonatoria, con la volontà di deridere la serietà della messa in scena della *meretrix*, perfettamente calatasi nella parte della madre di famiglia, oppure no.

Ritengo infatti che un elemento di novità nella disamina del *canticum* sia il tentativo di unire l'analisi metrica e la critica testuale alla funzione drammaturgica, non assegnando ai metri un carattere generale, un *ethos*, ma inserendoli di volta in volta all'interno delle tante situazioni sceniche che la commedia mette in atto. Nel nostro caso, non si può quindi sicuramente negare che il contrasto tra la prima parte del *canticum*, in anapesti, e i bacchei dei vv. 453-464, dovesse risultare ritmicamente stridente, tuttavia questo salto metrico è strettamente legato al contenuto: se nella prima parte la *meretrix* aveva mostrato concitazione e turbamento per le preoccupazioni del parto, affaccendandosi qua e là per il palco, dando ordini alle serve e lamentandosi della sua situazione, ora, con fredda imperturbabilità, si accinge a spiegare al pubblico le sue *malae* intenzioni e a mostrarsi in tutta la sua malvagità. La struttura metrica, che come visto si affianca alla struttura stilistica attraverso una serie di figure retoriche, ha quindi principalmente un impatto drammaturgico. Tuttavia il *sermo gravis* con cui *Phronesium* dà avvio al racconto in bacchei (*ego prima de me, domo docta, dico*)⁴⁸ non sembra parodico⁴⁹ in quanto la donna non sta più parlando travestita da *puerpera* (vv. 448-452a)⁵⁰, ma sta descrivendo sé stessa⁵¹: una *meretrix* che si muove nella narrazione con altezzosa su-

⁴⁷ Sicuramente in senso comico parodico (ma anche ritmico) la serietà dei bacchei di *Pseudolus* ubriaco ai vv. 581 ss. e 1246 ss. (vd. anche *Mostellaria* vv. 313-319 e la scena iniziale di *Cistellaria*, vv. 1 ss.).

⁴⁸ Come visto sopra, l'espressione si ricava dal confronto con *Poen.* 216, dove *Adelphesium* sta portando avanti un discorso non troppo dissimilmente lusinghiero sulle donne (vv. 210-232). La situazione drammaturgica si rivela pertanto molto simile.

⁴⁹ Si intende con 'parodico' una sorta di 'comico della degradazione'. La parodia agisce difatti distruggendo la coerenza tra il carattere che conosciamo di una persona e il suo modo di comportarsi, sostituendo al modo di agire noto un altro completamente estraneo, tanto da risultare ridicolo.

⁵⁰ Ritournerà sul suo travestimento solo ai vv. 463-464: *uosmet iam uidetis ut ornata incedo: / puerperio ego nunc me esse aegram adsimulo.*

⁵¹ Sostiene magnificamente Petrone in *La funzione del 'personaggio che parla contro se stesso' nel teatro plautino*, appendice a G. Petrone, *Morale e antimorale nelle commedie*

periorità, da donna libera qual è, mostrandosi al pubblico con una *dignitas* peculiare⁵² che nulla avrebbe da invidiare a una *matrona* romana se non fosse per l'amoralità del suo comportamento⁵³. Come specificherà al v. 471 (*ego quod mala sum, matris opera mala sum et meapte malitia*) ella è consapevole di essere *mala* nelle azioni e nelle intenzioni e non cerca giustificazioni, anzi ostenta persino un sussiegoso orgoglio⁵⁴. La fermezza del suo agire la contraddistingue visibilmente nell'azione drammaturgica dell'intera *pièce*: se con gli spasimanti si mostra 'frivola' e accomodante, come le richiede la sua professione, nel relazionarsi con i servi mostra invece tutta la sua autorevolezza, come ai vv. 501-502, dove redarguisce la serva *Astaphium* che la esorta a simulare bene con il soldato ([...] *tace. / quoi adhuc ego tam mala eram monetrix, me maleficio vinceres?*).

In una commedia totalmente incentrata sul ribaltamento del principio di realtà⁵⁵, dove tutti i ruoli risultano palesemente invertiti⁵⁶, dove *archi-*

di Plauto: ricerche sullo Stichus, Palermo, Palumbo Editore, 1977, pp. 75 e ss., che «la cortigiana Fronesio nel *Truculentus* [...] mostra di conoscere perfettamente la turpitudine del suo agire e la racconta al pubblico. [...] L'atmosfera è cupamente realistica, senza neanche quella tipica ambiguità plautina che riscatta la esplosione oscena con un finale perbenista».

⁵² A tal proposito mi sembra possa essere menzionato anche il v. 577, dove è mia opinione che la battuta rivolta all'irriverente *Cyamus* (*et nos te, Geta, quid agis? ut uales?*) voglia rimarcare la provenienza etnica e lo *status* sociale del *seruus*, appellato appunto come *Geta*. Ma il verso è stato assai discusso: vd. C. Pentericci, *Tra rubrica e testo: Cyamus seruus Geta (intorno a Truc. 577)*, «Dionysus ex machina» XIII (2022), pp. 147-171.

⁵³ D'altronde in molte commedie plautine i protagonisti, solitamente *servi* astuti e audaci, sono messi in risalto per la loro *virtus* «senonché» – sostiene Petrone, *Morale e antimorale...* cit., p. 18 – «tante energie sono al servizio di scopi poco morali: favorire il giovane padroncino nei suoi amori, in genere, carpendo con ogni mezzo il denaro al padre».

⁵⁴ «Fondamentale nel teatro plautino è la *malitia* orgogliosa di sé che manifestano i personaggi più riusciti, a cui va l'adesione dell'autore e l'applauso del pubblico. [...] Chi possiede questa *malitia*, poi, lungi dal rinnegarla, gode che sia riconosciuta e la proclama (l'esempio più classico è il lenone Ballione dello *Pseudolus* [...])»; Petrone, *Morale...* cit., p. 19.

⁵⁵ Il teatro plautino disintegra le convenzioni sociali: «dichiarandosi apertamente come finzione il teatro ha il potere della verità e della libertà dalle costrizioni del patto sociale [...] La realtà è il punto di partenza comune da cui allontanarsi per superarla e dimenticarla in un 'gioco della verità' che si serve dei fatti e delle credenze reali per straniarli e degradarli»; Petrone, *Morale...* cit., pp. 26-27.

⁵⁶ Non solo nella gerarchia sociale (opposizione servo/padrone) ma anche in quella di genere (opposizione uomo/donna); al riguardo vd. C. Pentericci, *Matris opera mala. Il pre-*

tectus e protagonista indiscussa non solo è una donna e una *meretrix*, ma un personaggio eticamente ‘negativo’ che si fa beffe del buon costume romano, negando persino il lieto fine e il ristabilimento degli equilibri tradizionali⁵⁷, credo proprio che il *canticum* dei vv. 448-464 non voglia risemantizzare il *pathos* tragico in chiave comico-parodica, ma al contrario inserirsi con estrema drammaticità in una commedia innovativa e volutamente provocatoria. I vv. 453 ss. possono considerarsi una breve scena di metateatro dove il protagonista, rivolgendosi al pubblico, si mostra schiettamente per quello che è, senza alcuna intenzione canzonatoria, con il solo intento di informarlo sul carattere e sulle azioni che vedrà rappresentate⁵⁸. Semmai è tutta l’opera, nella quale lo spettatore assiste

dominio femminile nell’intreccio del Truculentus, in R. López Gregoris (a cura di), *Drama y Dramaturgia en la Escena Romana. III Encuentro Internacional de Teatro Latino*, Zaragoza, Libros Pòrtico, 2019, pp. 73-91.

⁵⁷ F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 287-288, ritiene che il *Truculentus* possa rientrare, insieme a *Pseudolus* e *Miles*, in quella che definisce ‘commedia della caricatura’ perché rappresentano la caricatura di un personaggio: il lenone *Ballio*, il soldato *Pyrgopolinices* e l’etèra *Phronesium*; non già maschere ma l’idea stessa del personaggio che interpretano. Tra questi tuttavia, solo per «la cortigiana *Phronesium*, con il suo mantenersi costante nella sua parte, con il non conoscere debolezze, con il suo crudele proposito di sfruttare tutto e tutti, con il suo linguaggio ora insinuante, ora imperioso, [...] non è possibile neppure la beffa. [...]».

⁵⁸ L’*ethos* in questione è quello drammaturgico della *meretrix/lena*, come esplicitato nel *canticum* di *Astaphium* ai vv. 224 ss. (e da *Cleareta* in *As.* 173 ss.). I versi 224-226, in particolare, esplicitano chiaramente il comportamento che si addice a una ‘brava’ *lena*: *bonis esse oportet dentibus lenam probam / adripere ut quisque ueniat blandeque adloqui / male corde consultare bene lingua loqui* (a una mezzana in gamba s’addice avere denti buoni / per ammalare l’avventore con dolci parole / ponderar con cuore malevolo, affabular con lingua amorevole). Molti editori, tra cui Questa, considerano però questi versi interpolati in quanto dopo il discorso sulla mezzana s’introduce quello sulla cortigiana (vv. 227-230) di cui il primo sembra un complemento superfluo: *meretricem | esse similem sentis concedet, / quemquem hominem attigerit, profecto ei aut malum aut damnum dare. / numquam amatoris meretricem oportet causam noscere / quin, ubi nil det, pro infrequente eum mittat militia domum* (alla meretrice s’addice essere simile a un rovo, / appena toccata maschiezza viva, subito a quella danno e ruina. / Sconosca l’etèra le ragioni dell’amante / se nulla più dà, dovrà congedarlo da disertore). Eppure H. Roppenecker, *Vom Bau der Plautinischen Cantica*, «*Philologus*» 74, 1929, pp. 301-463, in particolare p. 431, ben mostra come in realtà il discorso della *meretrix* si addica anche ad *Astaphium*, tanto più che A. Morenilla, *De lenae in comoedia figura*, «*Helmantica*» 45 (1994), pp. 81-106, assimila la figura della *meretrix* a quella della *lena*. Nel *Truculentus* difatti le due cortigiane, serva l’una, padrona l’altra, sono una l’emanazione drammaturgica dell’altra: *Astaphium*, per quanto rivesta i panni della *lena* (e sia pertanto assimilabile a *Cleareta* dell’*Asinaria*), agisce e si comporta

a un gigantesco *facinus muliebre*⁵⁹, a ironizzare in maniera satirica sul costume romano di quei tempi⁶⁰, e *Phronesium*, coerentemente con la sua volontà e artefice del suo destino, medita e porta a termine l'inganno, mettendosi in gioco in prima persona. Certo la definizione di 'commedia satirica' del Dessen⁶¹ è forse eccessiva⁶² e appaiono più ponderate le parole di Perutelli «un riflesso più o meno trasparente della società del tempo si può quindi considerare un dato acquisito della critica: eppure non è di grande evidenza e forse nemmeno troppo voluto da Plauto», ciononostante nella *pièce* sono presenti contenuti e forme satirici, accanto a figure totalmente nuove, nei ruoli e nella caratterizzazione dei personaggi⁶³, che permettono di definire il *Truculentus* come una commedia 'sperimentale', «protesa verso soluzioni differenti e più articolate di quanto suggerisse la tradizione»⁶⁴. È una commedia certamente 'al negativo', dove emerge l'inettitudine degli uomini e la malvagità delle donne⁶⁵ e dove tutti i personaggi, di qualsiasi genere o estrazione so-

secondo le direttive di *Phronesium* che, dal canto suo, è *meretrix* ma anche *lena* di sé stessa. Cfr. al riguardo R.M. Danese, *Plauto, Truc., 224-226: fra ecdotica, storia del testo e costanti drammaturgiche*, «RCCM» LXXII 2, pp. 399-406. Contraria all'ipotesi di interpolazione G. Bandini, *L'amator probus nella 'filosofia delle meretrici: Truc. 224-247 e Men. 203*, in A. Tontini - R. Raffaelli (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XX-XXI. Truculentus-Vidularia*, Urbino, Quattroventi, 2017, pp. 203-223.

⁵⁹ Come dirà *Callicles* al v. 809.

⁶⁰ Vd. Ph. Lejay, *Plaute*, Paris 1925, pp. 110 e ss. e C.S. Dessen, *Plautus' Satyric Comedy: the Truculentus*, «Philological Quarterly» 54, 1977, pp. 145-168. Al riguardo, vd. anche A. Perutelli, *Un autore alla ricerca del nuovo [Introduzione al Truculentus di Plauto]*, in G. Paduano - A. Russo (a cura di), *Studi sul teatro latino*, Pisa, ETS, 2013, pp. 57-68, in particolare pp. 65 e ss.

⁶¹ Dessen, *Plautus...* cit.

⁶² Tuttavia Enk (p. 27) utilizza la stessa espressione, commedia satirica, in quanto vorrebbe mettere in guardia i giovani dal pericolo rappresentato dalle *meretrices* attraverso un esempio negativo quale la vicenda di *Diniarchus*.

⁶³ Una *meretrix* libera che svolge funzione demiurgica e un amante, *Diniarchus*, passionale, combattuto e tormentato, capace di slanci sinceri ma anche di pentimenti e incertezze. Secondo Perutelli, *Un autore...*, cit., p. 65: «[...] un personaggio più da commedia borghese che da farsa [...]».

⁶⁴ Perutelli, *Un autore...* cit., p. 68 ritiene che queste innovazioni siano: il personaggio femminile della cortigiana, i supplizi inferti alle donne, lo statuto del servo truculento, il ruolo del denaro e il carattere del giovane *Diniarchus*.

⁶⁵ Il giudizio negativo è esteso a tutto il genere femminile, come *Phronesium* stessa dirà ai vv. 468-469: *nimi' quam paucae sunt defessae male quae facere occeperunt, / nimi' quae paucae ecficiunt si quid facere occeperunt bene*.

ziale, alla fine cadono vittime di *Phronesium*⁶⁶ che tesse la sua tela con astuzia e sicurezza, muovendocisi sopra senza esitazioni. Seppur ‘al negativo’ però, non si può non riconoscere come la *meretrix* rimanga fedele alle sue intrinseche qualità e alla sua stessa natura e che, per la sua posizione, ottenga rispetto dagli altri e ne conservi per sé stessa⁶⁷. Se quindi i presunti anapesti dei vv. 448-452a vogliono sottolineare i lamenti e gli affanni di un’attrice intenta a immedesimarsi nel personaggio della *puerpera*, che di lì a poco avrebbe messo in scena, non mi sento di concordare sull’affermazione che i bacchei dei vv. 453-464 avessero la funzione di richiamare nella mente dello spettatore, parodizzandole, scene o situazioni di altre opere ove agissero personaggi con una spiccata *dignitas* morale; al contrario essi hanno piuttosto la funzione di definire con più vigore e severità un personaggio che, in una *pièce* dove il rovesciamento rimane irrisolto, è motivo di continua tensione drammaturgica proprio perché la *dignitas* che tutti i personaggi – e gli spettatori – le attribuiscono, è contraria alla morale vigente e non trova ‘purificazione’ catartica neppure nel finale⁶⁸.

Abstract

In Plautus’ *Truculentus* the main deception is built around the *meretrix* who pretends to have given birth to a child, indeed borrowed. The *canticum* (vv. 448- 464) is an example of feminine cunning with anapests and bacchei. In particular, *ba*⁴ is a tragic metre usually used in comedy in the laments of honest-

⁶⁶ Da sottolineare inoltre l’estrema novità per il teatro plautino, già individuata da Perutelli: nonostante il ruolo attivo e vivace della serva *Astaphium*, capace di tenere a bada i pretendenti e di districarsi negli imprevisti, è alla padrona e non a un servo che è affidata la costruzione delle trame.

⁶⁷ L. Peppe, *Le forti donne di Plauto* in L. Agostiniani-P. Desideri (a cura di) *Plauto testimone della società del suo tempo*, Napoli, ESI, 2002, pp. 67-91 si chiede addirittura (p. 80) se la cortigiana sia «un tipo anche romano fino in fondo», in quanto Plauto la presenta, attraverso le parole del *miles*, con iperbole tutta romana (*Truc.* 515): *Mars peregre adveniens salutet Nerienem uxorem suam*.

⁶⁸ Il moralismo romano si manifesta semmai, sostiene Petrone, nelle *meditationes* dei personaggi, quando questi ‘escono’ da sé stessi per denunciare i loro comportamenti – affermando per contrario la validità della morale che andrebbero a violare in scena.

mannered *matronae* and this is why scholars interpret the *ba*⁴ of vv. 453-464 as parodic. The article reflects on the resemantization of tragic pathos in order to understand whether *ba*⁴ are to be interpreted as funny or as 'serious', in light of the dramaturgical role that *Phronesium* performs in the play, an innovative and deliberately provocative comedy.

Caterina Pentericci
caterina.pentericci@uniurb.it

Orazio Portuese

Un saturnio ‘lirico’ in Naev. *carm. frg.* 51, 1
Blänsd.²?

Fest. p. 418, 8-18 Lindsay (= *Gloss. Lat.* p. 411 Pirie-Lindsay) attribuisce agli ‘*antiqui*’ l’uso di ‘*stuprum*’ con il valore sinonimico di ‘*turpitude*’, citando due frammenti del *Bellum Poenicum* di Nevio (50-51 Blänsd.² = 42-43 Morel = XLVI-XLVII Flores):

*seseque ei perire mavolunt ibidem
quam cum stupro redire ad suos popularis*

*sin illos deserant fortissimos viros,
magnum stuprum populo fieri per gentis*

Nel primo un’anonima *persona loquens* dichiara che alcuni (probabilmente soldati) preferirebbero morire (forse sul campo di battaglia) piuttosto che tornare in patria con disonore («quelli di perir preferiscono sul posto / piuttosto che con disonore ritornar dai loro concittadini»); nel secondo un personaggio parimenti ignoto osserva che se taluni uomini di grande valore – probabilmente soldati in pericolo, prigionieri in terra straniera – venissero abbandonati dai propri concittadini, su questi ultimi si abbatterebbe una grave ignominia («che se quelli abbandonassero assai valorosi eroi, / un grande disonore sul popolo ricadrebbe attraverso le genti»)¹.

¹ La traduzione italiana dei due frammenti sopra riportata è di E. Flores, Cn. Naevi *Bellum Poenicum*, Introduzione, edizione critica e versione italiana, Napoli, Liguori Editore, 2011, pp. 54 e s.

Benché i due frammenti siano tràditi da Festo in successione², nulla assicura che provengano dal medesimo contesto, né che si riferiscano al medesimo episodio storico³. Molteplici le interpretazioni proposte. Sulla scia di Altheim⁴, Mazzarino coglieva nel primo frammento una riflessione di parte cartaginese⁵, ricostruibile sulla base di un confronto con *Nep. Ham.* 1, 5, ove Amilcare Barca, rivolgendosi a Lutazio Catulo – disposto a sospendere il conflitto soltanto a condizione che il nemico liberasse Erice, deponesse le armi e lasciasse la Sicilia – dichiara di preferire la morte ad un ritorno in patria *cum tanto flagitio*⁶. Chichorius, seguito da Traglia⁷,

² *Carm. frg.* 50 Blänsd.² è tràdito soltanto da Festo, mentre una citazione erronea e parziale di *carm. frg.* 51, 2 Blänsd.² si legge in *Nom. Dub.* p. 38 Spangenberg Yanes = *GL V* 591, 12-13 *Stuprum gen. ni., ut Niveus: 'magnum stuprum fieri per gentes'*, per cui rimando a E. Campanile, *Note su alcuni passi di Nevio*, «Studi e saggi linguistici» VI, 1966 (Supplemento alla rivista «L'Italia dialettale», vol. XXIX [n.s. VI], 1966), pp. 166-170, in part. p. 167, a J.H. Waszink, *Zum Anfangsstadium der römischen Literatur, in Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. Joseph Vogt zu seinem 75. Geburtstag gewidmet*, I, *Von den Anfängen Roms bis zum Ausgang der Republik*, 2, *Recht, Religion, Sprache und Literatur (bis zum Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr.)*, a cura di H. Temporini, Berlin-New York, De Gruyter, 1972, pp. 869-927, in part. p. 918 e al comm. *ad loc.* della sua più recente editrice (*De nominibus dubiis cuius generis sint*, Introduzione, testo critico e commento a cura di E. Spangenberg Yanes, Hildesheim, Weidmann, 2020 [*Collectanea Grammatica Latina*, 16], pp. 422 e s.).

³ Così giustamente A. Traglia (a cura di), *Poeti latini arcaici*, I. *Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Torino, UTET, 1986, p. 265, n. 59. Incerto è anche in quale libro del poema i due frammenti fossero contenuti: cfr. K. Büchner, *Das Naeviusproblem. Mythos und Geschichte*, in Id., *Studien zur römischen Literatur*, Band. VI: *Resultate römischen Lebens in römischen Schriftwerken*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1967, pp. 9-25, in part. p. 13.

⁴ F. Altheim, *Naevius und die Annalistik*, in *Festschrift J. Friedrich zum 65. Geburtstag gewidmet*, a cura di R. von Kienle, Heidelberg, Winter, 1959, pp. 1-34, in part. pp. 22 e ss. (= «Romanitas» 3, 1961, pp. 86-110, in part. pp. 104 e ss.).

⁵ Cn. Naevi *Belli Poenici carminis fragmenta*, coll. A. Mazzarino, Messina, Libreria Peloritana, 1969², pp. 52 e s.

⁶ *Nep. Ham.* 1, 5 *Hoc consilio pacem conciliavit, in quo tanta fuit ferocia, cum Catulus negaret bellum compositurum, nisi ille cum suis, qui Erycem tenuerunt, armis relictis Sicilia decederent, ut succumbente patria ipse periturum se potius dixerit, quam cum tanto flagitio domum rediret: non enim suae esse virtutis arma a patria accepta adversus hostis adversarii tradere. Huius pertinaciae cessit Catulus.*

⁷ C. Chichorius, *Die Fragmente historischen Inhalts aus Naevius' bellum Punicum*, in Id., *Römische Studien. Historisches, Epigraphisches, Literargeschichtliches aus vier Jahrhunderten Roms*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1922, pp. 24-58, in part. pp. 41 e s. e Traglia, *Poeti latini... cit.*, pp. 264 e s., n. 58.

riteneva che il frammento contenesse le parole di un generale romano, non cartaginese; più recentemente Bleckmann, seguito da Blänsdorf e Lentzsch⁸, ha osservato che entrambi i frammenti potrebbero riferirsi ad un celebre episodio del 250 a.C., che vide Attilio Regolo – prigioniero dei Cartaginesi insieme alle sue truppe – recarsi a Roma con una legazione nemica per annunciare al Senato la sua scelta di morire in terra straniera insieme ai suoi valorosissimi soldati (*carm. frg. 50 Blänsd.*²), piuttosto che trattare il riscatto, che il Senato, invece, avrebbe voluto ottenere (*carm. frg. 51 Blänsd.*²).

Ma è soprattutto il secondo dei due frammenti che è stato oggetto di varie ricostruzioni: Klusmann riteneva che riferisse le parole del tribuno da cui fu tratto in salvo l'esercito romano accerchiato a Camarina nel 258 a.C., di cui testimonia Liv. 22, 60, 11⁹; Müller e von Scala¹⁰ consideravano il frammento uno stralcio del discorso di un romano impegnato a sostenere la necessità di liberare i resti dell'esercito di Regolo assediati

⁸ B. Bleckmann, *Regulus bei Naevius: zu Frg. 50 und 51 Blänsdorf*, «Philologus» 142 (1), 1998, pp. 61-70, in part. pp. 69 e s., poi tornato sull'argomento in *Die römische Nobilität im Ersten Punischen Krieg. Untersuchungen zur aristokratischen Konkurrenz in der Republik*, Berlin, Akademie Verlag GmbH, 2002 (Klio, Beiträge zur Alten Geschichte. Beihefte, Neue Folge Band 5), p. 47 e n. 4; *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Enni Annales et Ciceronis Germanicique Aratea post W. Morel et K. Büchner editionem quartam auctam curavit J. Blänsdorf*, Berlin-New York, De Gruyter, 2011², p. 59, *ad loc.*; S. Lentzsch, *Roma victa. Von Roms Umgang mit Niederlagen*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2019 (Schriften zur Alten Geschichte), p. 213.

⁹ Cn. Naevii *poetae Romani vitam descripsit, carminum reliquias collegit, poesis rationem exposuit* E. Klusmann, Ienae, prostat apud Carolum Hochhausen, 1843, pp. 64 e s.

¹⁰ Q. Enni *carminum reliquiae*, accedunt Cn. Naevi *Belli Poenici quae supersunt*, emendavit et adnotavit L. Mueller, Petropoli, impensis C. Rickeri, 1884, pp. XXX e s.; R. von Scala, *Römische Studien*, in *Fest-Gruss aus Innsbruck an die XLII. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien*, Innsbruck, Verlag der Wagner'schen Univ. - Buchhandlung, 1893, pp. 117-150, in part. pp. 125 e s. Così anche Cichorius, *Die Fragmente...* cit., pp. 41 e s.; M. Barchiesi, *Nevio epico. Storia, interpretazione, edizione critica dei frammenti del primo epos latino*, Padova, CEDAM, 1962, p. 454, A. Rostagni, *Storia della letteratura latina*, I: *La repubblica*, III ed. riveduta e ampliata a cura di I. Lana, Torino, UTET, 1964³, p. 120 e K. Büchner, il quale osserva in *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Leipzig, Teubner, 1982, p. 34 (= Stuttgart, Teubner, 1995, p. 63): «versus cum fragmento sequenti cohaerent: milites et senatus eandem virtutem praestant, illi in morte accipienda, hic in auxilio mittendo (forsitan de rebus Clupeae gestis 255 a. Chr. n. agitur)», seguito da F.-H. Mutschler, *Virtus und kein Ende? Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr.*, «Poetica» 32 (1/2), 2000, pp. 23-49, in part. p. 30, n. 17.

a Clupea nel 255, mentre Fränkel pensava al dibattito per l'aiuto ai Mamerini nel 264 di cui riferisce Polyb. 1, 10¹¹.

Di fronte alla difficoltà di identificare gli episodi bellici trattati dai due frammenti neviani, è più prudente cogliere nel primo la generale espressione della volontà di un gruppo di soldati di preferire la morte in guerra ad una resa disonorevole e ad un vergognoso ritorno in patria; nel secondo l'esortazione di un ignoto personaggio a salvare un gruppo di uomini valorosi, affinché sul *populus* non abbia a ricadere un *magnum stuprum*¹². Certo è che i due testi – benché connotati dal prosaico realismo proprio degli *elogia* ufficiali o epigrafici –¹³ non sono riconducibili ad asciutti racconti cronachistici¹⁴, come si evince dalla loro cura formale (vd. e.g. gli omeoteleuti di *carm. frg.* 50, 1 s. Blänsd.² *perire...redire* e di *carm. frg.* 51 Blänsd.², 1 s. *illos...fortissimos viros, / magnum stuprum*) e dal tema di fondo, incentrato su un dilemma morale¹⁵: se sia motivo di maggiore disonore lasciare morire dei concittadini, prigionieri in terra straniera, oppure adoperarsi diplomaticamente perché facciano ritorno in patria.

¹¹ H. Fränkel, *Griechische Bildung in altrömischen Epen II*, «Hermes» 70 (1), 1935, pp. 59-72, in part. p. 59 n. 1.

¹² Una prudenza giustamente invocata da S. Mariotti, *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio. Saggio con edizione dei frammenti del Bellum Poenicum*, nuova ristampa riveduta e corretta, Roma, Angelo Signorelli Editore, 1970² (I ed., ivi, 1955), p. 110 (= Bologna, Pàtron, 2001, pp. 106 e s.) e Barchiesi, *Nevio... cit.*, p. 443. Sulla valutazione dei due frammenti come duplice analisi delle modalità di concretizzazione dello *stuprum* (in *carm. frg.* 50 Blänsd.² destinato a colpire i singoli individui, in *carm. frg.* 51 Blänsd.² il *populus* tutto), forse con una sottesa allusione ad eventi contemporanei a Nevio, vd. E. Flores, *Latinità arcaica e produzione linguistica*, Napoli, Liguori Editore, 1978 (Forme materiali e ideologie del mondo antico, IV), pp. 46 e 59 e s.

¹³ Mariotti, *Il Bellum Poenicum... cit.*, p. 82 vede in *carm. frg.* 50 Blänsd.² quasi «un'epigrafe scritta per l'eternità»: una suggestione poi colta da Barchiesi, *Nevio epico... cit.*, p. 445, comm. ad *carm. frg.* 50, 1 Blänsd.² *perire*, che interpreta il primo dei due frammenti come una *laudatio funebris* in onore di ignoti legionari, e da G.B. Conte, *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino, Stampatori Editore, 1980, p. 48 (= *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 58 e s.), che riconosce in entrambi i frammenti la struttura dell'enunciazione edificante, apoftegmatca.

¹⁴ Sulla questione vd. U. Hübner, *Zu Naevius' Bellum Poenicum*, «Philologus» 116 (1-2), 1972, pp. 261-276, in part. p. 274 e A. Borghini, *Codice antropologico e narrazione letteraria: il comportamento del soldato valoroso (Nevio, Bellum Poenicum fr: 42 M.)*, «Lingua e Stile» 14, 1979, pp. 165-176, in part. pp. 168 e s.

¹⁵ Così Mariotti, *Il Bellum Poenicum... cit.*, p. 82.

Una tensione etica che merita uno scandaglio più accurato, se non altro perché le successive reviviscenze poetiche dei due frammenti dimostrano come i lettori più prossimi vi abbiano colto elementi adeguati a contesti scenici (e.g. *carm. frg. 51, 1 Blänsd.*² *sin illos deserant* ~ Plaut. *Amph. 209 sin aliter sient animati...*)¹⁶ – in particolare tragici (e.g. *carm. frg. 51, 2 Blänsd.*² *magnum stuprum populo fieri per gentis* ~ Enn. *Ambr. frg. 1 Goldberg-Manuwald per gentes esse cluebat omnium miserrimus*)¹⁷ – e ad ambiti lirici: per esempio l'opposizione fra *ibidem* e *ad suos popularis* di *carm. frg. 50, 1* e s. *Blänsd.*², intesa come contrasto fra 'terra straniera' e 'patria'¹⁸, riemerge nella condizione di Attilio Regolo quale *egregius... exul* tratteggiata da Hor. *carm. 3, 5, 48*¹⁹.

Muovendo da questa premessa, io sospetto che tracce della dimensione tragica e lirica dei due frammenti – in particolare di *carm. frg. 51 Blänsd.*², su cui mi soffermerò in questa sede – debbano essere ricercate nella struttura 'metrica' del testo, oggi unanimemente ricondotta al saturnio²⁰, ma finora non indagata nella giusta prospettiva.

Com'è noto, l'interpretazione quantitativa del saturnio sull'esempio della versificazione greca – proposta per la prima volta da Caes. Bass.

¹⁶ Sull'uso del *sin* deliberativo, che qui Plauto mutua probabilmente da Nevio, fautore dell'introduzione del discorso indiretto nell'*epos*, vd. R. Oniga, *Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali*, «MD» 14, 1985 (*Nuovi studi su Plauto: grammatica poetica e fortuna letteraria di un testo esemplare*), pp. 113-208, in part. p. 181. Una dipendenza da Nevio che sembra confermata da altre risonanze di *carm. frg. 50 Blänsd.*² nello stesso passo plautino (240 *animam amittunt prius quam loco demigrent*), rilevate più recentemente da R. Oniga, *La presenza dell'epos di Nevio ed Ennio nell'Amphitruo di Plauto*, «Pan» 8, n.s., 2019 (Contributi del Convegno *Commentare l'epos. Giornate di studio sull'epos latino in memoria di Mario Martina [1948-1998]*, Università degli Studi di Trieste, 26-27 ottobre 2018), pp. 37-42, in part. p. 40, ma su cui vd. già Borghini, *Codice...* cit., pp. 171 e s.

¹⁷ Vd. T. Biggs, *Allegory and Authority in Latin Verse - Historiography*, in *Ennius' Annals. Poetry and History*, a cura di C. Damon e J. Farrell, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 91-106, in part. p. 95, n. 17.

¹⁸ Barchiesi, *Nevio...* cit., p. 446.

¹⁹ Così Borghini, *Codice...* cit., pp. 170 e s.

²⁰ L'identificazione della struttura 'metrica' dei due frammenti come saturni risale a I. Scaligeri, (...) in *Sex Pompei Festi libros de verborum significatione castigationes, Recognitae et auctae. His accesserunt Annotationes ex Veneta editione*, Lutetiae, Apud Mamertum Patissonium, in officina Rob. Stephani, 1576, p. CXCVI.

34, 3-20 Morelli = *GL VI* 266, 4-16²¹ e assunta come sicura nel Novecento, in opposizione alla precedente concezione ‘accentativa’²² – è andata incontro, in questi ultimi anni, ad un riesame che ne ha messo in discussione i presupposti di fondo²³. Un approccio più cauto alla que-

²¹ Pace A.M. Morelli, *Rec.* a P. Kruschwitz, *Carmina Saturnia Epigraphica*, Stuttgart, Steiner, 2002, «RFIC» 130, 2002, pp. 463-470, in part. pp. 464 e s., la cui ipotesi di un’origine più antica dell’interpretazione metrica del saturnio, a suo avviso prevarroniana, ha trovato valide obiezioni in G. Morelli, *Il saturnio da Varrone a Cesio Basso*, «RPL» n.s. 10, 2007, pp. 168-178 e in Caesii Bassi *de metris. Atilii Fortunatiani de metris Horatianis*, a cura di G. Morelli, II: *Note*, Hildesheim, Weidmann, 2012, pp. 111-123.

²² Gli studi di G. Pasquali, *Preistoria della poesia romana*, Firenze, Sansoni, 1936 (= ried. con un saggio introduttivo di S. Timpanaro, Firenze, Sansoni, 1981) e di B. Luiselli, *Il verso saturnio*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1967, furono decisivi contro l’insostenibile concezione ‘accentativa’ del saturnio maturata tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento ad opera di O. Keller, *Der saturnische Vers als rythmisch erwiesen*, Leipzig, G. Freytag-Prag, F. Tempsky, 1883, di R. Thurneysen, *Der Saturnier und sein Verhältniss zum späteren römischen Volksverse*, Halle, Max Niemeyer, 1885 e di W.M. Lindsay, I. – *The Saturnian Metre. First Paper* e II. – *The Saturnian Metre. Second Paper*, «AJPh» XIV (2-3), 1893, pp. 139-170 e pp. 305-334; W.M. Lindsay, *Early Latin Verse*, Oxford, at the Clarendon Press, 1922, poi ripresa da E. Vandvik, *Rhythmus und Metrum, Akzent und Iktus*, Osloae, typis expressit A.W. Brøgger, 1937 (*Symbolae Osloenses. Fasc. suppl.*, VIII); O.J. Todd, *Servius on the Saturnian Metre*, «CQ» 34 (3-4), 1940, pp. 133-145; A. Kolář, *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum: accedit De solutae orationis apud Graecos et Romanos eurhythmia appendix*, Praegae, Ministeriis informationum, scholarum eruditionisque publicae, Consilio Českoslovaco exploratorio adiuvantibus editum est a scriptore, Praegae, 1947, pp. 326 e ss., e E. Castorina, *Appunti di metrica classica, I: La prosodia di Commodiano nella storia della metrica latina, II: Sulla scansione «sdrucciola» nei metri giambici ed eolici*, Catania, Giannotta, 1950, pp. 9 e ss. Alle due principali concezioni ‘accentativa’ e ‘quantitativa’ si affiancarono nel corso del Novecento altre interpretazioni di minor peso, come quelle di: E.A. Sonnenschein, *What is Rhythm?*, Oxford, Basil Blackwell, 1925, pp. 66 e s., e W.J.W. Koster, *Versus Saturnius*, «Mnemosyne» 57 (3-4), 1929, pp. 267-346, che sostituivano il principio sillabico alla visione accentativa e a quella quantitativa; A.W. de Groot, *Le vers saturnien littéraire*, «REL» 12, 1934, pp. 284-312, G.B. Pighi, *Il verso saturnio*, «RFIC» 35, 1957, pp. 47-60, e G.B. Pighi, *I ritmi e i metri della poesia latina*, Brescia, La Scuola Editrice, 1958, pp. 121 e ss., fondate sul principio del cosiddetto ritmo verbale.

²³ Rinvio alle osservazioni di E. Campanile, *Note sul saturnio*, «ASNP» 32 (3-4), 1963, pp. 183-197, in part. pp. 185-188, poi sviluppate da Morelli, *Il saturnio...* cit., pp. 175 e s., e Id., Caesii Bassi *de metris...* cit., pp. 117 e s., il quale ha individuato i due aspetti più problematici della concezione ‘quantitativa’ del saturnio: 1) nell’irreperibilità di versi greci o latini che, al pari dei saturni, risultino impiegati stichicamente e in cui a variare siano tanto il numero delle sillabe quanto quello degli *elementa*; 2) nell’impossibilità di dimostrare che i saturni godano delle stesse libertà con cui sono trattati i versi recitativi giambici e trocaici della scena latina arcaica.

stione sicuramente condivisibile, ma che non esclude, a mio avviso, la possibilità di una 'descriptio' della poesia in saturni sulla base degli stessi principi quantitativi su cui si fonda la versificazione greca²⁴; si è rivelato d'altronde denso di risultati importanti, sotto il profilo euristico, il confronto con la metrica greca nello studio del *versus reizianus* e dei versi eolici plautini²⁵.

Per il *carm. frg. 51 Blänsd.*² non mi risulta che sia stata mai tentata una ricerca di possibili *exemplaria* greci sulla base della sua struttura 'metrica', così descrivibile:

sin illos deserant fortissimos viros

— — — — — || — — — — —

magnum stuprum populo fieri per gentis

— — — — — || — — — — —

Il primo dei due versi si può schematizzare come la *concinatio* di due prosodiaci docmiaci (*pros^{do}*); il secondo come la combinazione asinartetica di un *pros^{do}* e di un itifallico (*ith*)²⁶. I prosodiaci docmiaci rientrano

²⁴ Un 'compromesso' diagnostico accettato dallo stesso G. Morelli, *Un antico saturnio popolare falisco*, «Archeologia classica» 25-26, 1973-1974, pp. 440-452, in part. p. 449, n. 47.

²⁵ Così C. Questa, *I versi eolici plautini*, in Id., *Numeri innumeri. Ricerche sui cantica e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 239-267, in part. p. 256.

²⁶ Per l'interpretazione 'metrica' di entrambi i versi seguo S. Boldrini, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, Carocci, 2017 (I ed. 1992), p. 107, di cui condivido la misurazione *fīērī* di *carm. frg. 51, 2 Blänsd.*² (con *fīērī*, ammette lo studioso, si avrebbe un *Colon Reizianum* ugualmente plausibile; io credo, però, che la successione *pros^{do} + ith* sia stilisticamente più efficace di *pros^{do} + r^c*). *Carm. frg. 51, 1 Blänsd.*² rientrerebbe nella particolarissima categoria dei saturni costituiti da due *cola* 'paritetici' enucleata da Perrotta [su cui vd. G. Morelli, *Metrica greca e saturnio latino. Gli studi di Gennaro Perrotta sul saturnio*, Bologna, Pàtron Editore (Quaderni Bolognesi di Filologia Classica, Studi 1), 1996, p. 71]). Trascurabile la misurazione *vīros* di *carm. frg. 51, 1 Blänsd.*² proposta da L. Havet, *De saturnio Latinorum versu*, Parisiis, apud F. Vieweg, Bibliopolam, 1880, p. 85 e seguita da F. Ramorino, *Frammenti filologici. I. La poesia in Roma nei primi cinque secoli*, «RFIC» 11, 1883, pp. 417-539, in part. p. 463 e n. 2, su cui vd. le successive considerazioni di A. Reichardt, *Der saturnische Vers in der römischen Kunstdichtung*, Leipzig, Teubner, 1892, pp. 223 e s., e F. Leo, *Der Saturnische Vers*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1905 (Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philologisch-

nella più generale categoria dei docmi²⁷: un tipo di verso sperimentato per la prima volta nella lirica corale – ove si mescola con cretici, trochei, giambi o coriambi – e poi ‘disciplinato’ dalla tragedia, che ne definisce l’uso in contesti drammatici e di grande πάθος, spesso all’interno di veri e propri sistemi docmiaci²⁸.

Tale valenza ‘emozionale’ del verso in questione – diacronicamente transitato da contesti lirici ad àmbiti scenici – a me sembra potersi cogliere in *carm. frg.* 51 Blänsd.², laddove, per l’appunto, si condivide la ‘*descriptio*’ metrica sopra indicata. La suggestione mi è suggerita dal fatto che la sequenza più pregnante del testo – ossia il secondo *colon* del v. 1, *fortissimos viros* (—υ—υ—), che descrive i valorosi concittadini rimasti

historische Klasse, Neue Folge. Band VIII), p. 59. Prima che Boldrini suggerisse l’interpretazione ‘metrica’ dei due versi qui proposta – seguita anche da B. Gentili - G. Cerri, *La letteratura di Roma arcaica e l’ellenismo*, con la collaborazione di S. Monda, Torino, Nino Aragno Editore, 2005, p. 169, n. 48 – Luiselli, *Il verso saturnio...* cit., p. 317, ne aveva tentato una schematizzazione più farraginoso: v. 1, I *colon* [^]tr² + tr^{2^}, II *colon* ia² + ia^{2^}; v. 2, I *colon* ia² + ia^{2^}, II *colon* ia² + ia^{2^}.

²⁷ Per una casistica, rinvio a B. Gentili, *Trittico pindarico*, «QUCC» 2, 1979, pp. 7-33, in part. pp. 20 e 24 e s.; E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (Cretico, Molosso, Baccheo, Spondeo, Trocheo, Coriambo)*, «SCO» 43, 1995, pp. 101-234, in part. pp. 121, n. 44, 133, 144, 153, 181, 191, 193, 195 e n. 222, 197, 219, n. 280; L. Andreatta, *Normalizzazione del docmio ‘lungo’ strofico nel testo sofocleo*, in ΔΙΑΣΚΑΛΙΑΙ. *Tradizione e interpretazione del dramma attico*, a cura di G. Avezzi, Padova, Imprimitur, 1999 (Studi, testi, documenti, Dipartimento di Scienze dell’Antichità, Università degli Studi di Padova, 9), pp. 113-162; M.G. Fileni, *Docmi in responsione nella tragedia attica: alcuni casi di restauro metrico*, «QUCC» 78 (3), 2004, pp. 85-98, in part. pp. 93 e s. La denominazione ‘prosodiaco docmiaco’ risale a B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze, D’Anna, 1952, p. 69 (poi ripresa da B. Gentili - L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori, 2003, p. 237), ma tale verso è detto anche ‘docmius kaibelianus’ o ‘kaibelianum’ (dal nome di G. Kaibel, *Sophokles Elektra*, Leipzig, Teubner, 1896, pp. 147 e s., che ne affrontò lo studio: cfr. M.L. West, *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press, 1982, pp. 62 e 108; Id., *Introduction to Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press, 1987, pp. X, 45 e s. e 56; M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di Metrica greca*, Bologna, Cappelli Editore, 1997², p. 266), ‘*dochmius hybrida*’ (da O. Schroeder, *Nomenclator metricus*, Heidelberg, Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung, 1929, pp. 21 e s.) o ‘hexasyllable’ (da A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968² [I ed., ivi, 1948], p. 115 e N.C. Conomis, *The Dochmiacs of Greek Drama*, «Hermes» 92 [1], 1964, pp. 23-50, in part. pp. 28 e ss.).

²⁸ Così R. Pretagostini, *Il docmio nella lirica corale*, «QUCC» 2, 1979, pp. 101-117, in part. pp. 101-103 e 116 e s., al quale si deve la dimostrazione che il docmio, in tutte le sue forme, non è un’invenzione della tragedia, ma un verso già attestato nella lirica corale.

prigionieri in terra straniera e delle cui sorti si discute, forse, in Senato²⁹ – è 'metricamente' sovrapponibile a Bacchyl. *dith.* 17, 3 Maehler, *pros*^{do} caratterizzato dalla seguente configurazione prosodica³⁰:

κούρους Ἰαόνω[v]
 ---o---

L'evidente coincidenza metrica fra i due testi – di per sé interessante, in quanto un *pros*^{do} così strutturato non sembra avere numerose attestazioni nella tradizione greca³¹ – non avrebbe richiamato la mia attenzione se dal confronto non fosse emersa anche una probabile consonanza tematica. Il verso bacchilideo, infatti, è tratto dall'apertura del *Ditirambo* 17, ove è descritta la nave diretta a Creta con il tributo di sette fanciulli e di sette fanciulle (i «giovani d'Ionia» del verso sopra riprodotto), che Atene deve sacrificare a Minosse come punizione per la morte di suo figlio Androgeo (1-4 Κυανόπρωρα μὲν ναῦς μενέκτυ[πον / Θησέα δις ἐπ[ά] τ' ἀγλαοὺς ἄγουσα / κούρους Ἰαόνω[v] / Κρητικὸν τάμνε{v} πέλαιος·). Il destino di tali giovani è la prigionia nel labirinto dove vive il Minotauro; labirinto, com'è noto, dal quale riusciranno a mettersi in salvo grazie al filo donato da Arianna a Teseo. A me sembra che la prigionia 'mitica' di questi «nobili» giovani ateniesi (2 s. τ' ἀγλαοὺς... / κούρους Ἰαόνω[v]), poi tratti in salvo da un loro concittadino, sia 'metricamente' echeggiata dalla prigionia 'storica' dei *fortissimi viri* del frammento neviano, vittime inermi in terra straniera, parimenti destinati alla morte, a meno di un intervento salvifico da parte dei concittadini.

La stessa struttura metrica di Bacchyl. *dith.* 17, 3 Maehler si presenta in Aesch. *Suppl.* 431 Miralles-Citti-Lomiento, altro *pros*^{do} di grande πάθος:

ἰπηδὸν ἀμπύκων
 ---o---

²⁹ Ne è certo Barchiesi, *Nevio epico...* cit., p. 454.

³⁰ Vd. *Die Lieder des Bakchylides*, zweiter Teil, *Die Dithyramben und Fragmente*, Text, Übersetzung und Kommentar von H. Maehler, Leiden-New York-Köln, Brill, 1997, p. 10 e Pretagostini, *Il docmio...* cit., p. 112.

³¹ A parte il verso eschileo che analizzeremo *infra*, si può segnalare con Pretagostini, *Il docmio...* cit., p. 106, Pind. *Olymp.* 14, 10 Maehler ἔργων ἐν οὐρανῶν.

Pelasgo, re di Argo, ha appena dichiarato di volere riflettere attentamente (407-409 δει τοι βαθείας φροντίδος σωτηρίου, / δίκην κολυμβητήρος ἐς βυθὸν μολεῖν / δεδορκὸς ὄμμα, μηδ' ἄγαν ὤνωμένον), prima di accordare protezione alle cinquanta figlie di Danao giunte, supplici, nel suo regno, in fuga dai figli di Egitto che ne reclamano la mano. Il coro delle Danaidi implora il sovrano di agire con giustizia e pietà (418-419b φρόντισον καὶ γενοῦ / πανδίκως εὐσεβῆς / προξενος) e di non cedere agli empri pretendenti: insopportabile sarebbe «vedere le supplici, in odio alla giustizia, trascinate via dalle statue, afferrate per le vesti come cavalle per le redini» (428-431 μή τι τλᾶς τὰν ἰκέτιν εἰσιδεῖν / ἀπὸ βρετέων βία / δίκας ἀγομέναν / ἱππηδὸν ἀμπύκων, mia la traduzione). Si tratta di un'altra circostanza di forte liricità – sottolineata dalla scelta di Eschilo di strutturare i vv. 429-431 come un microsistema integralmente docmiaco³² – che vede come protagoniste donne coraggiose, in procinto di cadere prigioniere dei figli di Egitto e di essere portate via come bestiame³³; non diversamente dalla condizione dei *fortissimi viri* del frammento neviano, la loro salvezza implica un profondo dilemma etico per Pelasgo, anche in questo caso sottolineato dalla forte connotazione emotiva tipica del *pros^{do}*: da un lato, per il popolo di Argo, negare l'asilo alle Danaidi significherebbe macchiarsi di empietà, dall'altro accoglierle comporterebbe il rischio di una guerra con i figli di Egitto (410-417 ὅπως ἄνατα ταῦτα πρῶτα μὲν πόλει, / αὐτοῖσί θ' ἡμῖν ἐκτελευτήσει καλῶς, / καὶ μήτε δῆρις ῥυσίων ἐφάψεται, / μήτ' ἐν θεῶν ἔδραισιν ὧδ' ἰδρυμένας / ἐκδόντες ὑμᾶς τὸν πανώλεθρον θεὸν / βαρὺν ξύνοικον θησόμεσθ' ἀλάστορα, / ὅς οὐδ' ἐν Ἄιδου τὸν ἀλιτόντ' ἔλευθεροῖ. / μῶν οὐ δοκεῖ δεῖν φροντίδος σωτηρίου;).

Le analogie tra il frammento di Nevio e i due passi greci sono significative. Tutti e tre i testi affrontano temi affini: la necessità di soccorrere un

³² I vv. 429-430 sono due docmi: vd. Aeschylus *Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, ed. M.L. West, editio correctior editionis primae (MCMXC), Stuttgartiae et Lipsiae, Teubner, 1998², p. 477 e Eschilo. *Supplici*, Edizione critica, traduzione e commento a cura di †C. Miralles, V. Citti e L. Lomiento, Roma, Bardi Edizioni, 2019 (Supplemento n. 33 al «Bollettino dei Classici», Accademia Nazionale dei Lincei), p. 139.

³³ Vd. il comm. *ad loc.* di H. Friis Johansen-E.W. Whittle (Ed. by), Aeschylus. *The Suppliants*, II, *Commentary: Lines 1-629*, København, Gyldendalske Boghandel-Nordisk Forlag A/S, 1980, pp. 336 e s. e di A.H. Sommerstein (Ed. by), Aeschylus. *Suppliants*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 211.

gruppo di prigionieri o di fuggitive, il dilemma morale se sia più corretto agire o meno in loro difesa, l'elogio della nobiltà delle vittime (Bacchyl. *dith.* 17, 2 e s. Maehler τ' ἀγλαοῦς /... κούρους Ἰαόνω[ν]) o della loro indomita fierezza (Aesch. *Suppl.* 428-431 Miralles-Citti-Lomiento μή τι τλᾶς τὰν ἰκέτιν εἰσιδεῖν / ἀπὸ βρετέων βία / δίκας ἀγομέναν / ἱππηδὸν ἀμπύκων; Naev. *carm. frag.* 51, 1 Blänsd.² ... *fortissimos viros*). Temi affrontati nei due passi greci con l'adozione della medesima forma metrica (il *pros^{do}*) e nel verso neviriano con la scelta di una configurazione strutturale che al prosodico dochmiaco si lascia accostare con assoluta evidenza, almeno da un punto di vista analitico-descrittivo. Una coincidenza assai rilevante, che non si risolve, quindi, nella semplice sovrapposizione di sequenze prosodiche, ma che si estende a consonanze tematiche. E su tale aspetto getta una luce il fatto che poeti come Livio Andronico e Nevio operarono su due fronti letterari soggetti ad influenze reciproche: l'*epos* in saturni e la poesia tragica in versi grecanici.

Abstract

The metrical structure of Naev. *carm. frag.* 51, 1 Blänsd.² can be compared with the one characterizing the Greek dochmiac prosodiac and is reflected in Bacchyl. *dith.* 17, 3 Maehler and Aesch. *Suppl.* 431 Miralles-Citti-Lomiento: it seems that the Naevian Saturnian shares with these two passages also the lyric and tragic subjects.

Orazio Portuese
 orazio.portuese@unict.it

Nicola Sileo

«Nota quasi soltanto agli eruditi».
La Satira sopra le donne prima
del volgarizzamento leopardiano

1. Il celebre Ἰαμβὸς κατὰ γυναικῶν, conosciuto anche come *Satira sopra le donne*, di Semonide di Samo o Amorgino (Fr. 7 West e Pellizer-Tedeschi), fu per lungo tempo ritenuto opera del poeta lirico Simonide di Ceo. Com'è noto, i testi dell'uno e dell'altro autore attraversarono il Medioevo in particolare grazie all'*Anthologium* di Giovanni Stobeo (V d.C.), che conserva, fra le tante cose, anche i versi della *Satira* semonidea (IV 22 193)¹. È lo stesso antologista a dimostrarsi testimone della confusione fra i nomi dei poeti già in età tardoantica: egli cita infatti i testi dei due autori indicando indifferentemente 'Σιμωνίδου', senza distinguere fra il lirico e il giambico. D'altronde, la questione del nome e della sua esatta grafia è sempre stata discussa e sembra poter essere ricondotta almeno all'età del grammatico bizantino Cherobosco (VIII-IX d.C.):

ΣΙΜΩΝΙΔΗΣ Ἐπὶ μὲν τοῦ ἰαμβοποιῶν διὰ τοῦ η γράφεται, καὶ ἴσως παρὰ τὸ σήμα ἐστὶ· τὸ δὲ ἐπὶ τοῦ λυρικοῦ, διὰ τοῦ ι, καὶ ἴσως παρὰ τὸ σιμός ἐστὶ. Χοιροβοσκός².

¹ Per la storia della tradizione dei testi semonidei, vedi E. Pellizer, *Sulla fortuna di Semonide Amorgino*, «QUCC» 35 (2), 1990, pp. 21-37 e Semonides, *Testimonia et fragmenta*, a cura di E. Pellizer e G. Tedeschi, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1990.

² Choerob. apud *Etymologicum magnum*, 713, 16-19 (ed. Gainsford) = Sem. Test. 20a Pellizer-Tedeschi.

Con la diffusione della stampa fiorirono presto numerose edizioni di lirici e di gnomici greci, basate sostanzialmente sull'opera di Stobeo³. In questi volumi, sotto il nome di un unico Simonide, cominciarono a essere raccolti i frammenti di entrambi i poeti. L'inizio dell'irrimediabile confusione ha una data precisa, ovvero il 1560, anno in cui Stephanus (Henri Estienne il giovane) «raccolse, da Stobeo e da altre fonti, un numero finalmente cospicuo di frammenti⁴, rendendosi però nel contempo responsabile, per ciò che riguarda la loro corretta attribuzione al giambografo di Samo, di un'affermazione fuorviante che malauguratamente era destinata a trovare molto credito negli anni successivi, fino agli inizi del secolo XIX»⁵. Con voce autorevole optò infatti per un'attribuzione di tutti i frammenti che nelle varie testimonianze andavano sotto la generica specificazione 'Σιμωνίδου' a uno solo dei poeti, il più famoso, cioè Simonide di Ceo, con la motivazione che qualora l'autore fosse stato l'Amorgino, i compilatori avrebbero dovuto specificarlo:

De hoc quoque te commonefacere operae pretium putavi, quos Simonidi lyrici adscriptos invenies iambicos versus, me ideo illi tribuisse quod scriptores Graecos authorem eorum vocare Simonidem simpliciter et sine adiunctione compererim. Quin autem tunc Simonidem Ceum lyricum intelligant, minime mihi dubium est: quum alterum Simonidem, iambographum vel Amorginum cognominent⁶.

Nonostante le fondate obiezioni di alcuni, risalenti già a pochi anni dopo⁷, l'intervento di Stephanus condusse molti studiosi su una via ritenuta errata dalla critica più recente. Fra quelli che condivisero l'idea dello

³ In particolare i frammenti simonidei sono pubblicati per la prima volta in S. Gelenius, *Callimachi Cyranæi hymni, cum scholiis nunc primum aeditis. Sententiae ex diversis poetis oratoribusque ac philosophis collectae*, Basileae, 1532 e poi in C. Gesnerus, *Ioannis Stobaei sententiae ex thesauris Graecorum delectae*, Tiguri, 1543.

⁴ H. Stephanus, *Carminum poetarum novem, lyricae poeseos principum, fragmenta*, Parisiis, 1560.

⁵ Pellizer, *Sulla fortuna...* cit., p. 33.

⁶ Stephanus, *Carmina poetarum...* cit., p. 429.

⁷ Pellizer, *Sulla fortuna...* cit., segnala come fra i primi a reagire all'errata attribuzione vi fosse già F.R. Ursinus, *Carmina novem illustrium feminarum... et lyricorum... aliorumque fragmenta nunc primum edita*, Antuerpiae, 1568.

Stephanus vi fu anche Giacomo Leopardi (1798-1837), nelle cui opere⁸ il nome ‘Simonide’⁹ risulta molto frequente: alla fine dei *Canti* si leggono due traduzioni dal poeta greco, il frammento XL, *Dal greco di Simonide* (Sem. fr. 1 West e 8 Pellizer-Tedeschi)¹⁰ e il XLI, *Dello stesso* (Sim. fr. *8 West e el.^{oo}1 Pellizer-Tedeschi), composti fra il 1823 e il 1824; alla stessa stagione appartiene il *Volgarizzamento della Satira di Simonide sopra le donne*, pubblicato sul «Nuovo Ricoglitore» nel novembre 1825 e poi nei *Versi* del 1826; si ricordi, infine, che Simonide è personaggio parlante in un’ampia sezione della canzone *All’Italia* (vv. 84 ss. «Beatissimi voi, / Ch’offeriste il petto alle nemiche lance...»)¹¹. Nella biblioteca di Monaldo il poeta poteva leggere i testi attribuiti a Simonide in una delle ristampe dei lirici di Stephanus (1626) e in una versione latina dello Stobeo di Gesner (1545)¹². Seguendo l’attribuzione in voga, Leopardi sembra non aver distinto fra i due autori antichi, con la possibilità, dunque, che non conoscesse neppure l’esistenza indipendente dell’Amorgino¹³,

⁸ Il testo di riferimento per i *Canti* è certamente quello di G. Leopardi, *Canti e poesie disperse*, 3 voll., ed. critica diretta da F. Gavazzoni, Firenze, Accademia della Crusca, 2009. Di volta in volta saranno indicati gli estremi bibliografici delle altre edizioni citate nel testo.

⁹ Si utilizzerà, dunque, il nome ‘Simonide’ per indicare l’autore dei testi simonidei e semonidei, secondo l’attribuzione dell’epoca.

¹⁰ Già utilizzato, in parte, nel capitolo X del *Parini* delle *Operette morali*.

¹¹ Fra i contributi sulla presenza di Simonide nei *Canti*, si veda innanzitutto M. Gigante, *Simonide e Leopardi*, in Id., *Leopardi e l’antico*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 81-118. Sui frammenti XL e XLI, segnalo almeno B. Stasi, *La morale della favola: le traduzioni da Simonide nei Canti leopardiani*, in *Teorie e forme del tradurre in versi nell’Ottocento fino a Carducci*, a cura di A. Carozzini, Galatina, Congedo, 2010, pp. 235-251 e S. Randino, *La piena e perfetta imitazione*, «Incontri triestini di filologia classica» 6, 2006-2007, pp. 211-245. Sulla *Satira* ancora S. Randino, *Il Volgarizzamento della satira di Simonide sopra le donne di Giacomo Leopardi*, «Filologia e Critica» 32, 2007, n. 3, pp. 387-424 e J.L. Bertolio, *Moderne e antiche bestie femminine. Leopardi volgarizzatore della “Satira di Simonide sopra le donne”*, «Studi di filologia italiana» 71, 2013, pp. 289-309. Sulla canzone *All’Italia*, si veda invece E. Peruzzi, *Il canto di Simonide*, in *Studi leopardiani*, Firenze, Olschki, 1987, II, pp. 7-74.

¹² Gigante, *Simonide e Leopardi*... cit., segnala tuttavia altre edizioni greche dell’opera di Stobeo menzionate da L. negli elenchi di Letture, nello *Zibaldone* e nelle *Operette*.

¹³ Cfr. E. Pellizer, *Bergk, Leopardi, Winterton e Semonide*, fr. 29 Diehl: “Uno dei più sicuri risultati della ricerca filologica”, «QUCC» 22, 1976, pp. 15-21, p. 19: «Leopardi non nominò neppure una sola volta in tutte le sue opere l’isola di Amorgo, né il giambografo Simonide (o Semon.) di Samo, detto nella tradizione l’Amorgino. Per di più, tutte le volte che fa il nome di Simonide, non accenna minimamente a voler distinguere il lirico di Ceo da altri omonimi; e ancora, pur avendo tradotto e pubblicato la ‘Satira delle donne’, non scrisse una riga per

a cui sono oggi attribuiti due dei testi che tradusse sotto il nome di Simonide¹⁴. L'argomento è di grande interesse, dal momento che Leopardi aveva a disposizione, fra molti altri strumenti, almeno la *Bibliotheca Graeca* del Fabricius¹⁵, che chiarisce esplicitamente l'esistenza dei due poeti omonimi. Leopardi, a ben guardare, dimostra di conoscere le pagine in questione¹⁶:

Simonide contemporaneo all'incirca di Anacreonte, dice il Fabric. che scrisse in dorico. Si veggano i suoi frammenti, e più vi si troverà dell'ionico che del dorico; in particolare poi i suoi giambi ed alcuni altri frammenti sono al tutto o ionici o comuni, cioè attici: parte l'uno, parte l'altro. Come però Simonide scrivea per mercede in lode di questo o di quello (v. il Fabr.), è naturale che in tali casi seguisse i dialetti di chi pagava. Quindi i suoi epigrammi, fatti pure per mercede o per casi particolari e luoghi ec., erano forse e si trovano in dorico, e così altri frammenti¹⁷.

Come che sia, nel gennaio del 1827, ma con data 1826, venivano pubblicati a Bologna i *Versi del conte Giacomo Leopardi*, in cui, al di là della presenza di testi molto diversi, come gli *Idilli*, i *Sonetti in persona di Ser Pecora* e l'ultima traduzione della *Batracomiomachia*¹⁸, a destare un certo interesse è senz'altro l'ultimo componimento, ovvero il *Volgarizzamento della Satira di Simonide sopra le donne*, il cui inserimento viene addirittura giustificato dallo stesso Leopardi nella breve nota all'incipit del volume¹⁹:

informare i suoi lettori dell'esistenza di un altro Simonide giambografo che ne sarebbe stato l'autore. Sembra doversene dedurre, per quanto possa sembrare strano, che secondo lui un unico Simonide, il lirico di Ceo evocato già nella 'Canzone all'Italia', fu l'autore del giambo I Diehl, dell'elegia 29 Diehl e anche della 'Satira sopra le donne' fr. 7 Diehl».

¹⁴ Ovvero *Dal greco di Simonide* e la *Satira*.

¹⁵ Fabricii Io. Alberti *Bibliotheca Graeca sive notitia scriptortum omnium Graecorum*, I-XIV, Hamburgi, 1718.

¹⁶ *Ibid.*, I, pp. 591-595, p. 595: «Fuit et alius Simonides Iambographus, Amorginus, qui et elegiarum libros duos Svida teste scripsit, cuius meminere Strabo, Clemens Alex. Athe-neaus, et alii».

¹⁷ *Zibaldone* 3992, 18 Dec. 1823.

¹⁸ Per un approfondimento su tutte le componenti del libro, si rimanda al numero tematico di «L'Ellisse» IX (2), 2014: *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: "poesie originali"*, a cura di P. Italia.

¹⁹ Il titolo della nota è *Gli editori a chi legge*, ma è stato dimostrato che a scriverla fu Leopardi, come risulta dal manoscritto degli *Idilli* di Visso: vedi G. Leopardi, *Studi filologici*, raccolti e ordinati da P. Pellegrini e P. Giordani, Firenze, Le Monnier, 1845, III, p. 477.

In ultimo abbiamo aggiunto il *Volgarizzamento della Satira di Simonide sopra le donne*; della qual poesia, molto antica e molto elegante, ma nota quasi soltanto agli eruditi, non sappiamo che v'abbia finora altra traduzione italiana²⁰.

Se così fosse, il poeta, pur seguendo quella che oggi viene considerata un'errata attribuzione, avrebbe avuto il merito di aver riesumato un testo poco noto, di certo emblematico, rappresentativo dell'antico pensiero misogino greco, nonché di averlo reso per la prima volta in lingua italiana. Bisogna, però, in questo caso ridurre il merito di Leopardi, dato che la *Satira* sembra aver avuto una discreta diffusione nell'Europa del XVIII secolo e, come vedremo, già ne esistevano versioni in francese, in inglese e, per ultimo, anche in italiano.

2. Il merito di aver tradotto per la prima volta la *Satira sopra le donne* in lingua italiana è del veneziano Giuseppe Antonio Costantini (1692-1772), intellettuale e poligrafo²¹ molto celebre nella seconda metà del XVIII secolo. Il volgarizzamento della *Satira* è contenuto nelle sue *Lettere critiche, giocose, morali, e scientifiche*, opera alla moda e della più varia natura²², dagli evidenti fini pedagogici, educativi e moralistici, che affronta «la coraggiosa critica dei costumi e delle mode settecentesche»²³

²⁰ Cito da *Versi del conte Giacomo Leopardi*, Bologna, Stamperia delle Muse, 1826, p. 3.

²¹ Come nella definizione di G. Natali, *Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1955, II, p. 433, che identifica Costantini con uno di «quei valenti scrittori di molte cose, curiosi intellettuali, epicurei dell'intelligenza, vagabondi dell'enciclopedia, che a rigore non appartengono né alla storia del pensiero, né a quella de la pure arte letteraria, si a quella de la cultura, ma che spesso hanno pregio di veri scrittori [...]. Il poligrafo del Settecento, per lo più, non cerca di guadagnar più danaro che gloria, come l'umanista del Quattrocento e il poligrafo del Cinquecento, che sono spesso veri mestieranti della penna; né è quasi mai, come quelli, sfrontato: è quasi sempre un "dilettante", fornito di buon gusto e addottrinato di varia cultura».

²² La prima edizione viene pubblicata sotto pseudonimo: *Lettere Critiche, Giocose, Morali, e Scientifiche, Alla moda, ed al gusto del Secolo presente, tradotte da varj linguaggi, e recate al toscano dal conte Agostino Santi Pupieni*, Venezia, Pasinello, 1743, I-II. Molte sono le ristampe non autorizzate. Sulle *Lettere critiche* e la relativa storia editoriale, si vedano i contributi recenti di G. Pizzamiglio, *Narratività, costume e scienza nelle Lettere critiche di Giuseppe Antonio Costantini* e di F. Forner, *Un'utile letteratura di consumo: le Lettere critiche di Giuseppe Antonio Costantini*, entrambi in *Le carte false. Epistolarietà fittizia nel Settecento Italiano*, a cura di F. Forner et al., Roma, Ed. di storia e letteratura, 2017, pp. 87-105 e 107-125.

²³ Natali, *Il Settecento...* cit., p. 438.

e segue la scia di un genere letterario «tutt'altro che nuovo», dal momento che «il 'libro di lettere' conosce nel Settecento e in particolare a Venezia una stagione di rinnovato favore», da collocarsi «tra il trattatello morale, il *conte philosophique* e il romanzo»²⁴. Data la loro fortuna e diffusione, non meraviglia che le *Lettere* di Costantini fossero presenti negli scaffali della biblioteca di Monaldo²⁵. Inoltre, in una lettera a Giuseppe Melchiorri, Leopardi dimostra di conoscere anche altre opere del veneziano:

Mi è venuto in mente di proporre a De Romanis se gli paresse opportuno di fare una edizioncina elegante dei *Caratteri* di Teofrasto tradotti dal greco in puro e buono italiano. Il libro è affatto del gusto del tempo presente, e sconosciuto, si può dire, alla lingua italiana, la quale non ne ha, ch'io sappia, altra traduzione che quella sciocchissima di Costantini, fatta non dal greco, non dal latino, ma dal francese, e un'altra non meno insulsa fatta nel 600, in lingua di quel secolo, e con intelligenza di greco propria di quei traduttori d'allora²⁶.

Data l'eloquenza del commento di Leopardi sul Teofrasto di Costantini²⁷, è forse necessario chiedersi su che basi quest'ultimo avesse condotto la sua traduzione da Simonide.

La *Satira* è contenuta in un capitolo intitolato *Le donne buone*²⁸, che ha come fulcro il volgarizzamento stesso, a cui si giunge dopo un'ampia lettera indirizzata a un generico «Signor Conte», con il quale l'autore discute in termini misogini sul tema del matrimonio. Dopo la contestualizzazione, si procede con un elenco, sulla scia simonidea ma in prosa, di vari tipi di «donne buone»:

²⁴ Pizzamiglio, *Narratività...* cit., p. 88.

²⁵ Da catalogo: *Lettere Critiche, Giocose, Morali, Scientifiche, ed erudite, del Conte Agostino Santi Pupieni o sia dell'Avvocato* Giuseppe Antonio Costantini, undecima edizione veneta, nella quale oltre le aggiunte inserite dall'Autore in cadauna Lettera si sono sparsamente accresciute trenta Lettere di nuovo, e vario argomento, I-X, Venezia, Zorzi, 1780.

²⁶ Lettera a Giuseppe Melchiorri, Roma - da Recanati, 22 dicembre 1824. Cito da *Epistolario di Giacomo Leopardi. Nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative*, a cura di F. Moroncini, Firenze, Le Monnier, 1936, III, pp. 110-111.

²⁷ Anche quest'opera era nella biblioteca di Recanati: *I caratteri di Teofrasto, coi caratteri, o costumi di questo secolo del sig. de La Bruyere, e la Difesa di lui fatta dal sig. Costa il tutto tradotto dalla lingua francese, ed illustrato con riflessioni critiche, e morali addattate ai costumi correnti dall'avvocato* Giuseppe Antonio Costantini autore delle *Lettere critiche*, Venezia, Novelli, 1758, I-III.

²⁸ *Lettere critiche*, Venezia, Bassaglia, 1751, VII, pp. 127-139.

Mi sono posto dunque a considerare quelle, che il Mondo intitola *Donne buone*, per vedere, con quanta ragione venga loro applicato codesto titolo, in oggi tanto più onorevole, quanto queste sono divenute sì rare. Le dividerò in Classi, acciò possiate vedere, quale istruzione io mi abbia acquistato in questa materia²⁹.

Al termine della carrellata sui tipi femminili, viene brevemente introdotto il volgarizzamento in versi:

Ond'è, che per star lungi alla tentazione, mi esercito in leggere ciò, che è stato scritto intorno ai caratteri delle femmine; Mi è, cotanto particolarmente piaciuto ciò che ne scrisse Simonide Poeta Greco assai antico, che mi è venuto voglia di tradurlo; e ne fo parte anche a voi tal, e quale mi è caduta la traduzione dalla penna di primo lancio, senza alcuna coltura³⁰.

Segue, dunque, la traduzione in endecasillabi piani, per poi concludere con una citazione dal testo stesso:

Datemi la Donna, che dice il Poeta nata dall'Ape, e forse mi risolverò; ma come io credo, che le Api fino da quei rimoti secoli siano divenute sterili, per produrre simili Donne; così io morirò prima di prender moglie. Se Simonide fosse vivo dopo ventidue, o ventitre Secoli, che scrisse, forse tralascierebbe nel suo poetico racconto la Donna prodotta dall'Ape; e se noi al presente abbiamo dalla sua invenzione un'irrefragabile argomento, che le Donne sono state cattive in tutti li Secoli, generalmente parlando, a riserva di quella, che fa nata dall'Ape; io mi lusingo, ch'egli raccapriccierebbe a veder ora la strana corruzione di questo sesso³¹.

Nel tradurre la *Satira sopra le donne* l'autore veneziano ha un primato che Leopardi ignorava e che quindi rivendicava a sé. È lecito però porre un ultimo dubbio sulla questione: era davvero all'oscuro, il poeta, del volgarizzamento di Costantini? La domanda sorge in seguito a un raffronto forse artificioso ma interessante. Quando Leopardi nella nota introduttiva ai *Versi*, parlando della *Satira*, dice: «non sappiamo che v'abbia finora altra traduzione italiana», utilizza espressioni molto simili a

²⁹ *Ibid.*, p. 128.

³⁰ *Ibid.*, p. 135.

³¹ *Ibid.*, pp. 138-139.

quelle già menzionate della lettera a Melchiorri a proposito dei *Caratteri* di Teofrasto: «Il libro è [...] sconosciuto, si può dire, alla lingua italiana, la quale non ne ha, ch'io sappia, altra traduzione che quella sciocchissima di Costantini». Sulla base di questi elementi il dubbio mi sembra legittimo: non potrebbe essere, quella di Leopardi, una falsa affermazione consapevole e la mancata citazione di Costantini un gesto intenzionale?

3. Anche nell'affermare che la *Satira* sarebbe stata «nota quasi soltanto agli eruditi» il poeta sembra non essere stato consapevole di quanto il testo che aveva tradotto fosse in realtà conosciuto e frequentato in vari ambienti intellettuali europei. Al di là del volgarizzamento di Costantini, si guarderà ora ad altri tre casi, quelli che più facilmente sono emersi a una prima ricognizione.

Il primo è un testo a stampa estremamente originale, *Il Simonide ovvero Della prima formazione delle donne. Poemetto in ottava rima*, 1796. Il frontespizio non riporta il nome dell'autore, né quello del luogo di edizione, ma non manca la data per esteso: «Il di I. settembre MDCCXCVI». In questo caso il volgarizzamento della *Satira* è inserito all'interno di un più ampio componimento, articolato in 65 ottave, di genere esplicitamente didascalico, che ha il chiaro intento di fornire istruzioni per l'educazione femminile. La dedica è «a sua eccellenza la signora D. Teresa Testa Piccolomini Duchessa di Venosa». Grazie al nome della dedicataria è possibile risalire almeno al contesto di pubblicazione dell'opera, per la quale però non vi è traccia di eventuale diffusione. La Testa Piccolomini era moglie di Gaetano Caracciolo del Sole, Duca di Venosa (1740-1833), di ambiente napoletano, sebbene il titolo alluda al feudo lucano. Nel testo dell'opera, a ogni modo, compare più di una volta quella che a prima vista sembra essere un'errata menzione della «Magnanima Signora Principessa di Canosa» (già nella dedica iniziale) o della «magnanima donna di Canosa» (nel poemetto, ott. 65). Ciò, più che a un goffo errore di stampa, fa pensare a un riutilizzo dello stesso testo: la principessa di Canosa, infatti, potrebbe essere stata la prima uditrice del poemetto, che in seguito, senza troppi riguardi, sarebbe stato riutilizzato per la duchessa di Venosa, all'epoca ancora giovinetta.

Nelle pagine di dedica si legge un corposo elogio di Simonide:

Simonide antichissimo poeta Greco, per opinion di molti, e particolarmente di Senofonte, fu eccellentissimo Filosofo, per modo ch'ei più di tutti, dopo Omero, può valer di forte prova a quella sentenza di Massimo Tirio, il quale affermò esser la poesia una filosofia più antica, e l'una dall'altra distinta come il fiore, e la fragranza, o il Sole, e la luce, che sono l'istessa cosa con due diversi nomi appellata³².

Questa operetta di Simonide non è tutta intera pervenuta a noi, e quel poco, che ne avanza presso Stobeeo, è scritto in linguaggio da poche donne inteso. Or avendo io per ischerzo, e per privato piacere della dotta conversazione della Magnanima Signora Principessa di Canosa, mia padrona, e singolar benefattrice, fattane a questi giorni una versione, o piuttosto una parafrasi, dandole il principio, e'l fine, che le mancava, ed essendo ora da tutti i lati spinto a pubblicarla, non saprei a chi meglio consacrarla che a Lei ancor tenera giovinetta, come quella che avendo forse sortita una comune culla con la più bella Dea del Cielo, e ritenendone tutti i pregi, e le grazie, senza i difetti, dee essere, ed è piena di tanta gentilezza, che non isdegherà questa mia picciola offerta; anzi, e lo spero, se ne compiacerà grandemente scorgendo in essa quanto Ella sia lontana dai pessimi costumi delle altre; ed in questo compiacimento darà forte indizio di bellezza d'animo in bellissimo corpo racchiusa³³.

Anche in questo caso, come per il volgarizzamento di Costantini, il testo introduttivo appare di notevole importanza per la ricezione della poesia originale e del suo autore durante il XVIII secolo. Simonide viene in un primo momento paragonato a Omero³⁴: ciò legittima in qualche modo la scelta del testo tradotto che, seppure poco o nulla abbia di omerico, viene ascritto a un poeta grande ed «eccellentissimo Filosofo». L'interesse di quest'opera, oltre che nel contenuto davvero originale e bizzarro, sta nell'intento: nel dedicarlo alla duchessa Testa Piccolomini (o alla principessa di Canosa), l'autore ambisce a ridare una forma 'completa' alla poesia simonidea che, secondo la critica, completa non è, «dandole il principio, e 'l fine».

Non si è in presenza di un atteggiamento filologico nei confronti della *Satira*, neanche volendo intendere con ciò un'attenzione particolare al

³² *Il Simonide*, p. III.

³³ *Ibid.*, pp. VI-VII.

³⁴ Sull'idea di Simonide «as Homer redivivus», vedi, da ultimo, D. Sider, "As Is the Generation of Leaves" in *Homer, Simonides, Horace, and Stobaeus*, in *The New Simonides. Contexts of Praide and Desire*, a cura di D. Boedeker e D. Sider, Oxford, University Press, 2001, pp. 285-286.

contesto e all'autore antico. Si potrebbe dire, al contrario, che il completamento della *Satira* sia qui dettato da un atteggiamento di convenienza che porta a esiti inaspettati. Dopo un esordio rigidamente composto su schemi tradizionali, con tanto di invocazione agli dèi (ott. 1-3), compaiono i nomi di quelli che è possibile pensare siano stati uditori contemporanei all'autore (4). Dopo aver introdotto il tema virginale (4-6), vi è un'ampia sezione (7-20) che fa da cornice alla *Satira*, in cui lo stesso Simonide si fa personaggio parlante: è direttamente da lui che vengono pronunciati i giambi sulle donne³⁵. Prima che ciò avvenga viene descritta la visita di due pastori al vecchio poeta greco, «seduto al foco con un gatto in grembo» (10,2) per interrogarlo sulla natura delle donne. Le prime parole di Simonide sono dedicate alla povertà in cui egli si ritrova (12-15). Quando i pastori lo interrogano sul sesso femminile (16-20), Simonide ha finalmente il pretesto per declamare la sua *Satira*, il cui libero adattamento (22-45) viene preparato da un'ulteriore introduzione (21-22). Dopo la versione della poesia di Simonide, ne viene inserita una continuazione ideale, che smette l'elenco delle tipologie femminili in favore di un catalogo descrittivo (46-54) in cui vengono registrate «di quest'empie l'opere rubelle» (47,3): ecco così una serie di ambigue figure mitologiche femminili come Medusa (48), le Arpie (50), le Erinni (51), Scilla (52), le Empuse (53). Dopo una seconda invocazione a Zeus (55) termina il canto di Simonide. Mentre il poeta tace, accade un evento inaspettato e grottesco (56-59) che serve forse all'autore per stemperare le dure parole pronunciate contro le donne: il poeta viene colpito in testa da un topo, poi da un gatto, che «E' l topo no, ma come volle il caso / Del vate portò via parte del naso» (57,7-8), finché, dopo aver mandato via i due pastori, la casa non gli crolla addosso. La tragica e inaspettata morte di Simonide a questo punto del poemetto, dopo la declamazione dei suoi giambi, ci permette di guardare al possibile vero scopo dell'autore, che dopotutto non sembra sia stato quello di comporre un poemetto 'contro le donne'. Ci si avvia poi alla conclusione, con un richiamo a Orlando e Astolfo (60-61) e poi ad alcune ottave satiriche su personaggi contemporanei (62-65).

Il Simonide, che forse meriterebbe un approfondimento più puntuale, sembra essere oggi un testo quasi del tutto ignoto, che probabilmente

³⁵ Simonide prende la parola nel testo, proprio come nella canzone *All'Italia*, vv. 84 ss.

non ebbe grande diffusione. Insieme al volgarizzamento di Costantini, però, smentisce il primato di traduttore di Leopardi e restituisce elementi interessanti per la ricezione della *Satira* e della figura di Simonide.

Di tutt'altro ambiente e di tutt'altro contesto è il volgarizzamento della *Satira* in prosa britannica pubblicato da Joseph Addison (1672-1719) sulle pagine di «The Spectator» n. 209, il 30 ottobre 1711. Lo «Spectator» di Londra fu un quotidiano dalla vita piuttosto breve (1711-1712), destinato però a rimanere un punto fermo nella storia del giornalismo europeo. Fondatore e principale animatore del giornale fu proprio Addison, che potrebbe rientrare fra quei pochi eruditi a cui Leopardi fece riferimento nella nota ai *Versi* del 1826.

In questo caso, infatti, ipotizzare una lettura o una conoscenza del testo da parte del poeta è più opportuno. Il nostro fu lettore del giornale londinese dopo oltre un secolo dalla chiusura, grazie alle raccolte che ne furono diffuse: nella biblioteca di Monaldo poteva leggere numerosi «Miscellaneous Works, in Verse and Prose, of the late Right Honourable Joseph Addison, Esq» specialmente in *The Spectator*, Dublin, 1737, di cui possedeva due volumi. Negli scaffali di Recanati, fra le altre opere del britannico, vi erano anche *Il Catone, tragedia dall'inglese trad. da Anton Maria Salvini col testo a fronte*, Firenze, 1715 e *Dell'utilità delle antiche Medaglie. Dialoghi novissimamente recati dall'Idioma Inglese nell'italiano*, Bologna, 1760, oltre alla traduzione di J. Milton, *Il paradiso perduto, tradotto dal sig. Paolo Rolli con le annotazioni di G. Addison*, Venezia, 1783. Leopardi, inoltre, sembra aver conosciuto l'opera di Addison già nel 1812, quando scriveva il *Dialogo filosofico sopra un moderno libro intitolato "Analisi delle idee ad uso della gioventù"* in cui l'intellettuale britannico è citato fra gli scrittori moderni che hanno fatto uso del dialogo³⁶.

La traduzione inglese, che ha uno scopo tutto divulgativo, è preceduta da un discorso in cui viene elogiato Simonide, che «is I think Author of the oldest Satyr that is now extant; and, as some say, of the first that was ever written». Dopo aver dato qualche breve notizia sul poeta e un primo succinto riassunto del componimento, il discorso si conclude con

³⁶ Sulle letture leopardiane di Addison, vedi M.S. Marini, *L'immaginazione in Leopardi e in Joseph Addison*, «ARETÈ» 4, 2019, pp. 405-419.

una nota di metodo: «I have translated the Author very faithfully, and if not Word for Word (which our Language would not bear) at least so as to comprehend every one of his Sentiments, without adding any Thing of my own», ricordando che «the following Satyr affects only some of the lower Part of the Sex, and not those who have been refined by a polite Education, which was not so common in the Age of this Poet». Segue poi il volgarizzamento in prosa, nel quale a ogni similitudine viene assegnato un paragrafo³⁷.

Al di là della fedeltà al testo e della trascrizione in prosa, la presenza della *Satira* sulle pagine dello «Spectator» dimostra che una discussione sul testo e, più in generale, sull'origine antica della satira non era affatto di second'ordine fra i classicisti europei all'inizio del XVIII secolo e veniva proposta a un pubblico ampio, quello del giornale: Addison interveniva, dunque, in un dibattito antico e destinato a continuare, un dibattito che lo stesso Leopardi, naturalmente interessato alla satira poiché autore satirico a più riprese, non poteva ignorare³⁸.

Seppur al di fuori dei limiti settecenteschi, è sembrato opportuno presentare anche la versione francese della *Satira* a opera di Jean Vauquelin de la Fresnaye (1536-1606), epigono della scuola poetica della Pléiade³⁹: il suo volgarizzamento mostra infatti un problema di ricezione che per quelli più recenti non è stato riscontrato. La *Satira*

³⁷ Cito da «The Spectator» n. 209, in *The Spectator*, III, London, Tonson, 1729, pp. 159 e ss.

³⁸ Sull'interesse per la satira antica e moderna nell'Inghilterra del XVIII secolo, si veda, da ultimo, D. Griffin, *Satire: A Critical Reintroduction*, University Press of Kentucky, 1995.

³⁹ L'opera poetica del francese Jean Vauquelin de la Fresnaye raramente è stata oggetto della critica. Un primo riscontro si legge in *Bibliothèque François eou Histoire de la Litterature française*, a cura di C.P. Goujet, Paris, 1741, IV, pp. 272 e ss. Un recupero critico dell'intera opera dell'autore ci fu grazie all'edizione di J. Vauquelin de la Fresnaye, *Les diverses poésies, publiées et annotées par J. Travers*, I-II, Caen, Le Blanc-Hardel, 1869-70. Di pochi anni dopo è la tesi di dottorato di A.-P. Lemerrier, *Étude littéraire et morale sur Les poésies de Jean Vauquelin de la Fresnaye*, Nancy, Sordoillet, 1887. Tra i pochi contributi più recenti: G. Mongredien, *Les satires de Vauquelin de la Fresnaye*, «Cahier des Annales de Normandie» 9, 1977, pp. 69-76, F.A. Kretschmer, *The Satirist as Moral Guide: A Study of the Elusive Persona in the Satyres françaises*, «Kentucky Romance Quarterly» 24 (1), 1977, pp. 55-73 e J. Balsamo, *La poétique de la satire selon Jean Vauquelin de La Fresnaye, de l'érudition à la conversation civile*, in *Riflessioni teoriche e trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno internazionale di studio, Castello di Malcesine, 22-24 maggio 1997*, a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1999, pp. 125-137.

prende qui il titolo di *Simonide* e viene inclusa nelle *Satyres françoises*⁴⁰, pubblicate nel 1605, che è possibile leggere nella raccolta ottocentesca delle opere di Vauquelin⁴¹. Sebbene il titolo rimandi chiaramente al poeta antico che conosciamo e il testo, in libera traduzione, corrisponda sostanzialmente all'originale, il *Simonide* viene inserito nel mezzo di una sezione dedicata al poeta Naumachio, *Du Naturel des femmes, traduit de Naumache, Poete Grec*⁴², che comprende tre componimenti: un carme di dedica, *Simonide* e gli *Enseignements pour les filles à marier, traduits de Naumache, Poete Grec*. A prima vista pare ci sia un problema di attribuzione. Anche Goujet, nella *Bibliothèque Française*, aggiungendo una severa critica al tema misogino espresso, sembra aver avuto dei dubbi in merito:

C'est une satire très-violente contre les femmes, et dont le traducteur n'a nullement adouci les termes. Ce fragment qu'il semble d'abord donner à un Poëte beaucoup plus récent, nommé Naumache ou Naumachus, et qu'il intitule ensuite du nom de Simonide, ne méritoit point d'être mis en notre langue⁴³.

Tuttavia nell'edizione di Travers la questione viene risolta ipotizzando un problema editoriale:

Le pièce adressée à du Rosel, prouve l'inhabileté de l'auteur comme éditeur. Il intitule cette pièce: *Du Naturel des femmes, traduit de Naumache, Poete Grec*, et il commence par une épître à son ami, épître de 40 vers, que suit une traduction de Simonide, non le lyrique, mais le iambographe; puis après ce morceau de 188 vers, après une séparation marquée comme pour un autre sujet, vient l'imitation de Naumache. Nous avons respecté ces divisions, parce que nous avons pris à tâche de reproduire, page pour page et dans sa forme, le volume de 1605; mais nous tenons à ce qu'on ne nous impute pas les fautes de goût auxquelles notre fidélité a dû nous astreindre⁴⁴.

⁴⁰ Cfr. Kretschmer, *The Satirist as...* cit., p. 55: la composizione delle *Satyres* «spans the flowering and decline of the Pleiade approach to poetry in which Vauquelin was a partisan» e p. 67: l'opera stessa «is an excellent guide book for the latter half of the sixteenth century because the stresses in his satires find their parallels in the world he knew».

⁴¹ È quella già citata di Travers 1869-1870.

⁴² *Ibid.*, pp. 365-377.

⁴³ Goujet, *Bibliothèque française...* cit., p. 273.

⁴⁴ Travers, *Les diverses poesies...* cit., II, p. 798.

Resta a ogni modo significativo che Vauquelin abbia accostato Simonide al più tardo Naumachio. Quest'ultimo è infatti un autore poco noto, ma la trasmissione dei suoi pochi frammenti avvenne in maniera simile a quella della *Satira*: l'unico ad aver riportato testi di Naumachio è infatti Stobeo, che nella sua raccolta ne inserisce tre passi⁴⁵, i quali, a partire dall'edizione di gnomici greci di Brunck del 1784, furono ritenuti parti di un unico componimento sull'educazione femminile⁴⁶, con argomento senz'altro attiguo a quello del nostro Ἰαμβὸς κατὰ γυναικῶν.

Alla luce della versione unitaria proposta da Vauquelin nelle *Satyres*, però, sembra che i frammenti di Naumachio siano stati concepiti come un *unicum* già nel tardo XVI secolo, ben prima dell'edizione di Brunck. Un'ulteriore testimonianza di ciò si ritrova in una raccolta del 1544 curata dal francese Simon de Vallambert⁴⁷, che considera i frammenti di Naumachio come un'unica poesia e che contiene, oltre a questa, vari testi sullo stesso tema. Nella raccolta, poco nota e di cui tace persino il Fabricius, di Naumachio si legge quindi un'unica lunga poesia, «Ναυμαχίου χοροπαιδείας κλάσμα», in cui però i tre frammenti sono disposti semplicemente secondo l'ordine di apparizione all'interno dell'opera di Stobeo⁴⁸. Il volgarizzamento di Vauquelin, scritto pochi anni dopo, sembra invece aver indovinato la sequenza che sarà accettata e imposta molto più tardi da Brunck, che riconoscendo un'omissione all'interno del secondo frammento trasmesso da Stobeo (IV 23 7), vi ripone i quattro versi del terzo (IV 31 76), ai vv. 59-62 (= Vauquelin, *Enseignements*, vv. 85-89).

⁴⁵ *Anthologium* IV 22 32, IV 23 7, IV 31 76. Si noti come nell'opera di Stobeo i frammenti di Naumachio siano alquanto vicini alla *Satira* (IV 22 193).

⁴⁶ Così R.F. Brunck, *Gnomici Poetae Graeci*, Lipsiae, 1784 ed E. Heitsch, *Die Griechischen Dichterfragmente der Römischen Kaiserzeit*, Göttingen, Van den Hoeck & Ruprecht, 1961. Alcuni studiosi parlano di un componimento parenetico che avrebbe potuto avere un pubblico ben definito: «I versi di Naumachio potevano rivolgersi a una sorta di educando da cui provenivano le fanciulle che poi dovevano sposare». Cfr. A. Zumbo, *Sul poeta Naumachio (fr. 29 Heitsch)*, in *Forme della cultura nella Tarda Antichità. Atti VI Convegno AST, Napoli e S. Maria Capua Vetere (29 sett. - 2 ott. 2003)*, a cura di U. Criscuolo, Napoli, D'Auria, 2006-7, pp. 53-57.

⁴⁷ S. de Vallambert, *Institutio puellae ex Naumachio. Natura mulierum ex Phocylide. Exhortatio ad prudentia et ad spem e Lini fragmentis* [...], Parisiis, 1544.

⁴⁸ Vedi n. 45.

Tutto ciò apre un'interessante discussione sulla ricezione di Naumachio nel XVI secolo e sull'avvicinamento di quest'ultimo all'autore della *Satira sopra le donne*. Tale argomento, però, necessita di un'altra e più circoscritta occasione di studio. Tornando a Vauquelin e ai suoi volgarizzamenti da Naumachio e Simonide, si può certo ipotizzare che i testi dei due autori siano stati avvicinati soprattutto in funzione del loro contenuto. Fra le varie spie si noti una particolare coincidenza lessicale che, sebbene manchi nei testi originali, viene creata appositamente nei due volgarizzamenti:

Vauquelin, *Enseignements*, vv. 99-100:

Quand Dieu forma la femme, il a fist toute entiere / il ne fant rien par art luy adiouter ici⁴⁹.

Vauquelin, *Simonide*, vv. 1-2:

Quand Dieu forma l'homme, sa creature, / Il fist à part des femmes la nature⁵⁰.

Quest'ultimo caso, senz'altro il più significativo all'interno delle traduzioni in francese, non basta, almeno per ora, ad avanzare ipotesi più interessanti sulla presenza della κοροπαιδεία di Naumachio nello stesso contesto della *Satira* di Simonide, ma la coincidenza è talmente precisa da non poter passare inosservata: la specularità dei versi in questione porta a pensare che l'autore, e con lui forse anche altri, quelli con cui si confrontò, percepissero le due poesie come elementi fondanti di un unico discorso ideale, quello della misoginia antica.

4. Al termine di un catalogo ancora breve, ma che facilmente potrebbe arricchirsi, bisogna tornare al Leopardi traduttore della *Satira*. Se è vero che la versione di Costantini e il libero adattamento del *Simonide* (1796) smentiscono il primato in lingua italiana affermato nei *Versi*, al poeta

⁴⁹ Traduce Naumach., vv. 68-69: «οὐ γὰρ θηλυτέραις δέμας ὥπασεν ἡμιτέλεστον / μορφὴν, ὄφρα καὶ ἄλλα περὶ χρὸς τεχνήσαιντο» (ed. Gelenius 1532). Al v. 68, invece di δέμας, presente in tutte le edizioni a stampa e nella maggior parte dei codici, credo che Vauquelin leggesse φύσις, lezione presente in pochi codici e poi accolta da Brunck.

⁵⁰ Traduce Sem. fr. 7 West, vv. 1-2: «χωρὶς γυναικὸς θεὸς ἐποίησεν νόον / τὰ πρῶτα, τὴν μὲν ἔξ ὑὸς τανύτριχος» (ed. Stephanus 1560).

va comunque riconosciuta l'introduzione di un elemento di novità. Sia sul versante della lingua sia su quello della metrica, infatti, la traduzione leopardiana si realizza con più originalità e al tempo stesso con più attenzione filologica: in particolare, nessun altro volgarizzatore prima di lui impiegò gli endecasillabi sdrucchioli, uno stratagemma per niente scontato, che non aveva soltanto lo scopo di dare stabilità al verso, ma attraverso il quale Leopardi cercò di riprodurne l'antico ritmo giambico.

Andando al di là dei confini italici, la traduzione inglese di Addison, che il nostro potrebbe aver conosciuto, e quella francese di Vauquelin, interessante per questioni di ricezione, fanno pensare che un dibattito sulla *Satira*, a proposito ma anche al di là del tema misogino, dovette avere una certa importanza negli ambienti europei di quel tempo e che quindi Leopardi, con il suo volgarizzamento, volle inserirsi in una discussione ampia e già secolare.

Abstract

The paper aims at giving new elements about the European reception of the *Satire against women* attributed to Semonides Amorginus (fr. 7 West), with particular attention to any translations of XVII and XVIII century. In this period the *Satire*, that was still attributed by many scholars to Simonides of Ceos, had a good notoriety in Europe: many are, in fact, the translations in verses and prose (Addison, Vauquelin de La Fresnaye, Costantini etc.). In addition to be significant in itself, this diffusion disproves the primacy of Giacomo Leopardi, which was not, as he himself argued, the first italian translator of the *Satire*.

Nicola Sileo
nicola.sileo@unibas.it

Fabrizio Maria Spinelli

«Questo stare è l'ombra del suo andarsene».
L'indecidibilità dei riferimenti deittici
in *Quattro quaderni* di Giuliano Mesa

1. Alcuni aspetti della comunicazione lirica

Secondo una fortunata definizione di John Stuart Mill, la lirica consisterebbe in un *overhearing*, in un origliare il discorso che un io intrattiene con sé stesso:

L'eloquenza presuppone un uditorio; la peculiarità della poesia ci sembra consistere nella totale inconsapevolezza da parte del poeta di un ascoltatore. La poesia è un sentimento che si confessa a se stesso nei momenti di solitudine, e che si incarna in simboli che sono le più fedeli rappresentazioni del sentimento nella forma esatta in cui esso esiste nella mente del poeta [...]. La poesia ha la natura del soliloquio [...], non c'è nulla di assurdo in questo modo di parlare da soli. Ciò che abbiamo detto a noi stessi lo possiamo dire agli altri in un secondo momento [...]. Ma nell'opera non dev'essere visibile alcuna traccia degli occhi che ci sono addosso. [...] quando l'espressione delle emozioni del poeta, o dei suoi pensieri permeati dalle emozioni, è permeata anche dal proposito, dal desiderio di suscitare un'impressione su un'altra coscienza, allora questa espressione smette di essere poesia e diventa eloquenza¹.

¹ J.S. Mill, *Che cosa è la poesia. Saggi sulla letteratura*, trad. it. F. Nasi, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 67-68.

Northrop Frye ha leggermente modificato questo passo di Mill, sostenendo, piuttosto, che non si tratta di stare ad origliare il poeta che parla con se stesso, ma il poeta che parla *a qualcun altro*.

La lirica è [...] l'atteggiamento del poeta che presenta l'immagine in rapporto a se stesso [...]. Il poeta volta, per così dire, le spalle ai suoi ascoltatori, sebbene egli spesso parli per loro e loro spesso ne ripetano le parole².

Frye aggiunge che l'elemento su cui si articola la propria teoria dei generi, il «radicale di presentazione», ossia il tipo di rapporto che intercorre tra l'autore e il pubblico, è nel caso della poesia «la forma ipotetica di quello che in religione è chiamato il rapporto "Io-Tu"». La lirica starebbe perciò all'epos come la preghiera al sermone. Il poeta parla a se stesso o a qualcun altro («uno spirito della natura, una Musa [si noti la distinzione dall'epos, dove la Musa parla attraverso il poeta], un amico intimo, un amante, un dio, un'astrazione personificata, o un oggetto della natura»)³. Caratteristico della lirica sarebbe ciò che Jonathan Culler ha recentemente chiamato «triangulated address»: il produttore del discorso lirico si rivolge obliquamente al lettore rivolgendosi a qualcun altro all'interno del testo. In questa prospettiva la lirica è dominata da una fondamentale «indirectness»: il testo poetico si rivolge apertamente a qualcuno, lo invoca, lo persuade, lo consola, lo loda, lo biasima, ma lo fa sotto i nostri occhi di lettori (o, nel caso della lirica arcaica e di quella provenzale, attraverso le nostre orecchie di ascoltatori). È diretto, come ogni artefatto letterario, a un'*audience* (ossia a un pubblico di lettori o di ascoltatori), ma – cosa che lo caratterizza – tramite la figura di un'*addressee*, cioè di un destinatario che in molti casi (non in tutti) è esplicitato nel testo⁴.

Il problema comunicativo principale del testo lirico è che l'*addressee* a cui questo si rivolge è dotato di un sapere circostanziale che è per statuto negato al lettore: ogni testo letterario è un atto comunicativo ritardato,

² N. Frye, *Anatomia della critica* (1957), trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 2000, p. 332.

³ *Ibidem*.

⁴ J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2015.

quindi fondamentalmente a-contestuale (è un atto mediato, realizzato prima del momento della comunicazione, il suo reale destinatario – il pubblico – è indeterminato); il lettore non partecipa della situazione d'enunciazione del locutore di una poesia (né tantomeno dell'autore fisico), né condivide la sua enciclopedia privata (è una figura anonima, che sa dell'io lirico solo quanto quest'ultimo gli dice nel testo o nell'insieme di testi che sta leggendo). Il paradossale statuto pragmatico della lirica consiste allora nella consueta sovrapposizione fittizia di *addressee* e *audience*, per cui il lettore assume le veci dell'interlocutore a cui l'io si rivolge, pur non condividendo con esso le sue condizioni privilegiate (ossia non essendo dotato di quella che potremmo chiamare *enciclopedia circostanziale*). La comunicazione lirica è perciò, direbbero i linguisti, di tipo asimmetrico. Riprendendo una formulazione di Giuseppe Bernardelli, il discorso poetico può essere inteso come un discorso in supposta presenza: il testo lirico è, il più delle volte,

un atto comunicativo cioè, che suppone nel destinatario la piena coscienza del contesto di locuzione (vale a dire, un sapere circostanziale molto specifico ed individuato, concernente l'identità del locutore, il luogo, il momento, le ragioni che hanno originato la comunicazione ecc.), e che tematizza la cornice dell'atto stesso indicando oggetti, atteggiamenti o posizioni nello spazio, in questo modo 'convocando' fisicamente in presenza, se si può così dire il fruitore del messaggio⁵.

Alla base del genere lirico c'è una sorta di ricontestualizzazione:

Un discorso in presenza, con la sua specifica economia, viene ribaltato in messaggio a distanza, con tutti i problemi che ne conseguono per il nuovo indeterminato destinatario, il lettore, il quale ovviamente non condivide il contesto di enunciazione e le specifiche presupposizioni che vi sono connesse. Nel momento del ribaltamento a distanza, il poema-missiva si trasforma infatti [...] in una lettera trovata per caso, che non si sa di chi sia, che fa riferimento a vicende che non si conoscono [...] e che magari è indirizzata a un destinatario preciso, ma di cui non si sa parimenti nulla⁶.

⁵ G. Bernardelli, *Il testo Lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 140.

⁶ *Ibid.*, p. 141.

Il testo lirico, insomma,

grazie alla finzione della presenza delle cose e del destinatario, può permettersi di ignorare in larga misura alcuni dei vincoli maggiori (in particolare, ci sembra, di coesione, di informatività e di complessiva accettabilità) che alla costituzione del testo destinato ad essere fruito sotto forma scritta normalmente presiedono⁷.

Una poesia può, allora, essere intesa come una chiamata urgente diretta a qualcun altro che però viene intercettata dalla nostra linea telefonica.

2. L'io-pivot. Il ruolo dei deittici

Un altro aspetto caratteristico di questa economia è che negli enunciati lirici si registrano sovente dei rimandi al contesto di enunciazione, di cui permangono tracce frequenti, come detriti depositati sull'acqua. I testi poetici molto spesso funzionano come enunciati di realtà, ossia degli enunciati che irradiano un contesto deittico non-finzionale a partire dal locutore/origo⁸. Come è noto i deittici sono quegli elementi frastici che rimandano al momento e al luogo in cui si consuma l'atto linguistico – che costruiscono un ponte tra il linguaggio, fatto di rappresentazioni autonome e astratte, e il mondo fisico. Essi hanno essenzialmente funzione topologica e cronologica: specificano la prossimità o la lontananza, la compresenza o la separazione, l'antioriorità o la posterità, la soggettività o l'oggettività ecc., naturalmente, con riferimento alla fonte e al momento del messaggio.

Le espressioni indicali che troviamo in una poesia non avrebbero, secondo quanto afferma Käte Hamburger, un valore mimetico, ma una funzione che potremmo definire pseudo-referenziale. Gli indici (dimostrativi, pronomi personali, marche di persona ecc.) non rimanderebbero

⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁸ K. Hamburger, *La logica della letteratura* (1957, 1977), trad. it. E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.

al mondo finzionale che il co-testo istituisce, ma avrebbero un compito prettamente esoforico, facendo cioè riferimento alla realtà condivisa da autore e lettore. Ciò risulta vero, come ben specificato da Bernardelli (meno decisa sembra Hamburger) esclusivamente da un punto di vista logico. Gli enunciati lirici funzionano come enunciati di realtà, ma possono tranquillamente riferirsi a dei referenti immaginari. Cercherò di spiegarmi meglio tramite due esempi.

L'INFINITO

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma, sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio;
e il naufragar m'è dolce in questo mare⁹.

Per il momento si trascuri la dialettica dei dimostrativi 'questo'/'quello' che ha un ruolo centrale per lo scioglimento semantico del testo. Si valutino piuttosto espressioni deittiche come «queste piante», «quest'ermo colle», «questa siepe» ecc. Esse esprimono una prossimità nei confronti dell'io pivot, origo e bussola del contesto d'enunciazione. Qui abbiamo un chiaro esempio di funzione esoforica degli indicali. Inoltre, una persona dotata di una discreta cultura scolastica può facilmente inferire che il colle a cui fa riferimento Leopardi sia il Tabor.

Proseguiamo.

⁹ Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Milano, Fondazione Ugo Bembo, Guanda, 2019-2021, II, 1, pp. 315-321.

IN UNA CASA VUOTA

Si ravnivassero mai. Sembrano ravnivarsi
 di stanza in stanza, non si ravnivano
 veramente mai in questa aria di pioggia. Si è
 ravnivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita –
 una ressa là fuori di margherite e ranuncoli.
 Purché si avesse.

Purché si avesse una storia comunque
 – e intanto Monaco di prima mattina sui giornali
 ah meno male: c'era stato un accordo –
 purché si avesse una storia squisita tra le svastiche
 sotto la pioggia un settembre.

Oggi si è – e si è comunque male,
 parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti¹⁰.

Anche in questo caso, l'enunciato lirico contiene i segni o i residui dell'atto che lo produce. Quando Sereni scrive «una ressa là fuori di margherite e ranuncoli», non solo situa chi parla/scrive in un 'qua' che possiamo ipotizzare (anche grazie al titolo) sia l'interno di una casa, ma presuppone anche che ci sia un allocutario che riconosca fisicamente quel 'là', lo traduca in una precisa indicazione di luogo, che condivida insomma lo spazio del locutore o ne sia perlomeno a conoscenza. Questo allocutario, come detto, non può in alcun modo essere il lettore, il quale non sa situare nello spazio il «là fuori» del testo. Ora, in entrambi gli esempi fatti, ci sembra che chi legge il testo sia come sollecitato a collocarsi in presenza, ad iscriversi idealmente nel confronto locutivo che si sta consumando nel presente (e in qualche modo fuori del tempo), ma davanti ai suoi occhi: è cioè convocato nel contesto di locuzione. Uno studioso di Sereni, infine, potrà aggiungere ulteriormente che il luogo dove è ambientata la scena è la casa di Camaione di Cesare Garboli, dando una referenza piena agli elementi indicali. Da un punto di vista comunicativo, aprire un discorso indicando gli oggetti che stanno attorno al locutore ha senso solo in due casi: a) se l'interlocutore-destinatario

¹⁰ V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 190.

sia stato precedentemente informato riguardo al contesto di locuzione (ad esempio sa che il locutore si trova in un preciso luogo, è informato riguardo un suo viaggio ecc.); b) se l'interlocutore-destinatario sia non distante nel tempo e nello spazio (come il lettore di un testo poetico, che è un messaggio a distanza, una comunicazione differita) ma accanto a colui che parla, e condivida con il locutore il contesto da cui egli parla. Quest'ultimo sembra il particolare atteggiamento comunicativo delle poesie di Leopardi e Sereni, esse parlano al lettore come se egli fosse presente e si trattasse di un uditore: «il discorso svolto, insomma, è un discorso che suppone (o finge) la presenza fisica del destinatario, il quale si trova invece, secondo ogni evidenza, a distanza»¹¹. Questa figura presente nel o consapevole del contesto d'enunciazione è la figura che abbiamo chiamato *addressee*. Tuttavia, tale contesto può essere tranquillamente fantasmatico: il colle a cui si riferisce Leopardi può rappresentare una semplice invenzione, o essere tutt'altro; Sereni può non essersi mai recato a casa di Cesare Garboli o aver visto una ressa di margherite e ranuncoli. Il referente evocato dal testo può cioè benissimo essere immaginario, per quanto ci venga presentato come reale.

Ad ogni modo tramite questi ragionamenti è inferibile l'importanza (e la frequenza) sempre maggiore dei deittici all'interno dei testi poetici, i quali sottostanno a una sorta di pressione coercitiva della situazione enunciativa, testimoniata, tra l'altro, dall'uso diffuso e quasi esclusivo di tempi verbali al presente. Raramente esiste nella lirica un genetiano tempo della storia, e quando esiste è assorbito nel tempo del racconto, il quale a sua volta si esaurisce in un presunto tempo dell'enunciazione. Ogni poesia tende ed esaurirsi nel suo farsi, nel suo realizzarsi come evento che sta avvenendo sotto gli occhi nel momento della lettura. I deittici sono la testimonianza di questo processo.

3. Strategie deittiche in *Quattro quaderni* di Giuliano Mesa.

I deittici nella lirica non rinviano direttamente alla realtà, rinviano piuttosto al contesto d'enunciazione, il quale può essere tranquillamente imma-

¹¹ Bernardelli, *Il testo lirico...* cit., p. 135.

ginario. Il rapporto tra enunciato lirico e realtà è perciò, sostanzialmente, indeterminato. Tuttavia, una poesia si pone solitamente in un rapporto frontale con il lettore, facendo finta di riferirsi non a un mondo fittizio, ma a un mondo condiviso, chiedendo a chi la legge di fare ‘come se’ i suoi enunciati fossero referenziali, ma di fatto non essendolo. Questi enunciati collassano in un presente senza tempo, in un luogo che non è finto ma nemmeno reale. Talvolta questo non-luogo e non-tempo possono essere l’ora e il qui della scrittura e della lettura, intendendo la lirica (come fa Culler), come un evento performativo che ri-accade ad ogni lettura. Il caso più emblematico è la nota poesia di John Ashbery, *Paradoxes and Oxymorons*:

PARADOXES AND OXYMORONS

This poem is concerned with language on a very plain level.
 Look at it talking to you. You look out a window
 Or pretend to fidget. You have it but you don't have it.
 You miss it, it misses you. You miss each other.

The poem is sad because it wants to be yours, and cannot.
 What's a plain level? It is that and other things,
 Bringing a system of them into play. Play?
 Well, actually, yes, but I consider play to be

A deeper outside thing, a dreamed role-pattern,
 As in the division of grace these long August days
 Without proof. Open-ended. And before you know
 It gets lost in the steam and chatter of typewriters.

It has been played once more. I think you exist only
 To tease me into doing it, on your level, and then you aren't there
 Or have adopted a different attitude. And the poem
 Has set me softly down beside you. The poem is you¹².

Qualcosa di simile avviene a mio avviso in un poeta eminentemente deittico come Giuliano Mesa. Nel presente lavoro mi concentrerò su un

¹² J. Ashbery, *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, trad. it. D. Abeni e M. Ega, Roma, Luca Sossella, 2008, p. 148.

libro in particolare, *Quattro quaderni*, che probabilmente è il momento apicale della produzione dell'autore¹³.

Quattro quaderni è un'opera molto complessa, innanzitutto per la sua struttura macrotestuale, la quale mutua elementi della composizione musicale e dalla riflessione cabalistica. Il libro si divide appunto in quattro sezioni (i «quaderni»), che formano una griglia quartettistica con un percorso numerologico equipartito, per cui ogni quaderno è composto da: quattro temi, sei variazioni, tre raccordi, una serie, e un *passaggio* conclusivo. Queste sequenze si organizzano in base a riprese, rimandi, svolgimenti e contrapposizioni che sono riprodotti in due schemi (uno verticale e uno orizzontale) alla fine del volume. Secondo lo stesso Mesa l'imbracatura quartettistica non riguarda il contenuto lirico, che può essere apprezzato indipendentemente.

Veniamo al testo. *Quattro quaderni* si apre sul luogo dell'enunciazione. L'accesso che abbiamo al libro è il dimostrativo 'questo': «questa sorda sirena, / e finalmente il suono della fine». È un luogo vuoto (un vuoto anche semantico), indicato ma non connotato, privo di figurazioni. Ricorda il freddo ontico dell'ultimo Beckett, in cui ogni traccia di vissuto è stato risucchiata in un nero diffuso, in uno spazio disabitato in cui una voce si leva e non può che parlare delle condizioni del proprio levarsi. Se in Leopardi e in Sereni il luogo dell'enunciazione a cui la poesia rimandava era verbalmente suggerito (l'io dell'*Infinito* si trova su colle ermo; quello della poesia di Sereni, come è chiaro fin dal titolo, in una casa circondata da un giardino in cui ci sono margherite e ranuncoli), in Mesa il quadro di riferimento è un fondale spoglio. Le immagini sono rade, in questa poesia ballano le parti vuote della lingua (congiunzioni, dimostrativi, avverbi), le cartilagini della grammatica. La parola più usata è 'questo', che ricorre ben 48 volte lungo i 60 componimenti. La seconda è la congiunzione 'e'. Le poesie sembrano dei commenti a margine di un testo assente, come pagine di diario che fanno riferimento ad eventi non meglio specificati (e qui ci sembra un rovesciamento parodico del *Quaderno dei quattro anni* montaliano, del suo espressivismo e della sua domesticità borghese: in Mesa non c'è alcun io, alcun personaggio,

¹³ G. Mesa, *Quattro quaderni*, Lavagna, Zona, 2000. Tranne quando non specificato, i corsivi dalle citazioni di questo libro sono miei.

alcuna storia da raccontare). Numerosi non a caso sono gli attacchi in coordinativa – cioè componenti la cui prima parola è ‘e’. Se le congiunzioni hanno il compito di collegare diversi elementi all’interno dello stesso periodo, o più periodi, instaurando una relazione fra ciò che segue e ciò che precede, in Mesa l’attacco in coordinativa si scontra invece con l’assenza di un antecedente, emerge da un vuoto testuale a cui fa incongruamente riferimento. Del resto nel libro non c’è alcuna linearità, né diegetica né tantomeno sintattica, ma solo una circolarità fatta di riprese e variazioni. Una simile scelta stilistica, in cui pochi elementi variano e ritornano, come in un continuo aggiustamento, in un circuito di ripetizioni e specularità, una circolarità – tra l’altro – senza centro, ha come un sottotesto fatico, di autocontrollo della trasmissione del messaggio poetico. In questo vuoto enunciativo la trasmissione dell’informazione è garantita dai deittici, e più in generale dai dimostrativi e dagli avverbi di luogo e di tempo¹⁴. Cercherò di stilare un elenco dei diversi usi che Mesa ne fa.

A) La prima tipologia è quella più comune nella comunicazione lirica, ossia il ricorso alla deissi in un contesto asimmetrico, quando cioè locutore e locutario non condividono la situazione enunciativa (se non attraverso quel personaggio teorico che è *l’ascoltatore in presenza*). Si tratta di un uso inappropriato delle forme deittiche, in cui sia il grado referenziale che quello indicale appaiono abbastanza snelli¹⁵. Quando i partecipanti dell’atto comunicativo sono separati spazialmente, quando cioè il locutario non è a conoscenza del campo percettivo dell’io-pivot, essi possono tuttavia possedere una conoscenza e un’esperienza condivisa che permetta di fare riferimento a degli oggetti o a delle situazioni tramite l’uso di espressioni indicali. Ma l’insieme esperienziale di un autore e quello di un lettore raramente si intersecano, e al secondo non rimane molto spesso che consultare le note o i saggi critici su un testo poetico per risolvere questa miopia comunicativa e ricostruire (attraverso una finzione

¹⁴ Si veda C. De Caprio, A. Ferrari, *Linguistica del testo e testi letterari. Fatti, prospettive, esempi di analisi*, in S. Frigerio (a cura di), *Linguistica e testi letterari. Modelli, strumenti e analisi*, Roma, Carocci, 2022, pp. 37-75.

¹⁵ W.F. Hanks, *The indexical ground of deictic reference*, in A. Duranti, C. Goodwin (a cura di), *Rethinking context. Language as an Interactive Phenomenon*, Cambridge, Cambridge UP, 1992, pp. 44-76.

critica) il contesto di enunciazione e la sua, come dire, storia privata. In Mesa la situazione appare ancora più radicale: se c'è una vicenda alla base della raccolta (e questo lo sembrerebbero confermare alcuni nomi propri e alcuni toponimi che appaiono come squarci nel vuoto enunciativo) essa è totalmente rasa al suolo, inaccessibile, negata. Un po' di esempi: «questa sorda sirena», «dopo questo tempo», «il whiskey versato qui, su questi fogli, adesso», «così sono andate queste cose», «tutto questo buio», «ogni parte di tempo/ che finisce adesso, qui», «dopo questa notte», «dice quest'ombra», «questo luogo // qui non staresti altrove / qui», «in questo tempo e luogo», «questa piega», «dopo questo suono».

Quello che occorre precisare è che questo uso lirico concerne soprattutto situazioni in cui i deittici si legano a termini concreti, o dove i crono e topodeittici sembrano più direttamente rimandare alla situazione d'enunciazione (con rimando talvolta icastico al luogo della scrittura: «questi fogli»). Molto più spesso, invece, i dimostrativi occorrono insieme a sostantivi astratti o ad avverbi. Prima di proseguire vorrei però segnalare un luogo che sembrerebbe negare l'ipotesi di un centro deittico stabile. Verso la fine del libro si legge: «non questo giallo d'aria stinta [...] / non questo azzurro e il bianco / che fanno le nubi, lassù». Qui lo spettro cromatico veicolato dal cielo appare distinto, come se si facesse riferimento a due 'qui-e-ora' diversi (uno in cui il cielo è giallo e uno in cui è azzurro e macchiato dal bianco delle nuvole), assistiamo cioè a una sorta di enallage enunciativa: l'origo slitta nel tempo o nello spazio nel giro di tre versi, senza soluzione di continuità, contraddicendosi.

B) I deittici sono «il modo più semplice in cui la relazione tra lingua e contesto si riflette nelle stesse strutture della lingua»¹⁶. Tuttavia, alcuni studi negano che la deissi abbia un valore unicamente esoforico. Gli usi che abbiamo incontrato fino adesso, sembrano in effetti rimandare a una situazione enunciativa che è fuori dal testo e che è solo testimoniata dalla presenza di alcuni indici, che, come fossero un gesto, circoscrivono uno spazio-tempo a partire dall'io-pivot (prossimità/distanza, anteriorità/posteriorità ecc.). Ne esistono invece altri che difficilmente si distinguono dalle vere e proprie anafore, cioè da riferimenti ad elementi interni al

¹⁶ S. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge UP, 1983, p. 54, trad. mia.

testo a cui si è già fatto (o a breve si farà), riferimento. Prendiamo per buone le due definizioni di John Lyons:

anaphora presupposes that the intentional correlate of the referent should already have its place in the universe-of-discourse. Deixis does not: indeed, deixis is one of the principal means open to us of putting the intentional correlates of entities into the universe-of-discourse so that we can refer to them subsequently¹⁷.

La deissi trasformerebbe un elemento contestuale in un elemento testuale, funzionando come una sorta di commutatore. È a cavallo tra il mondo e il mondo-del-discorso. L'anafora invece lavora con il co-testo, e può essere intesa come un segnale che consiglia di continuare a prestare attenzione a una determinata parte del discorso. Questi campi non vanno però totalmente separati. Possiamo definire i dimostrativi anaforici o deittici in base a quale sia la forza operativa prevalente, considerando la deissi e l'anafora come due spettri di funzione. Il caso più noto è, ovviamente quello dell'anadeissi, dove gli elementi delle due categorie sono reciprocamente inquinati. Si prenda la seguente stringa:

Ricordate Laforgia? Whitesnake? Il vecchio Lucca Antonioni (*quello* era un vero Troll...)¹⁸?

Qui il dimostrativo 'quello' compie sia una funzione anaforica che deittica. Quella anaforica è piuttosto evidente, il pronome riprende il nome di persona antecedente, Lucca Antonioni ('quello' può anche avere una funzione incapsulante, riassumendo in una particella il 'lavoro' di *trolling* di tutti i nomi elencati precedentemente). Tuttavia l'uso della variante distale ('quello' e non 'questo') contiene un'informazione relativa

¹⁷ J. Lyons, *Natural Language and Universal Grammar*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p. 177.

¹⁸ Esempio tratto da I.A. Szantyka, *Tra deissi, anafora ed empatia: l'analisi degli aspetti pragmatici nell'uso degli aggettivi e dei pronomi dimostrativi italiani*, in E. Casanova - C. Calvo (a cura di), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas* (2010), V, Berlin/Boston, De Gruyter, 5, pp. 659-706. Per l'idea di una concezione scalare di deissi e anafora sono debitore a F. Cornish, *Indexicality by degrees: deixis, "anadeixis", and (discourse) anaphora*, 2009, hal-00960772, si tratta della relazione a un simposio edita solo on-line.

alla localizzazione temporale deittica (di un passato lontano dal presente dell'enunciazione). Un altro esempio è quello della deissi testuale, ossia quando pronomi dimostrativi o avverbi fanno riferimento al testo in cui il deittico è inscritto, il quale è considerato come uno spazio fisico da percorrere linearmente: 'supra', 'infra', 'qui', 'là', 'più avanti', 'prima', 'dopo' ecc. La deissi testuale è un tipo particolare di deissi perché «verte sull'ordinamento del testo stesso»¹⁹, essa

è quella forma di deissi con la quale un parlante fa, nel discorso, riferimento al discorso stesso, al discorso in atto [...] La [sua] funzione è metatestuale [...] orienta il destinatario nel percorso del testo, lo istruisce ad istituire collegamenti intratestuali [...]²⁰.

In questo senso, come nel caso dell'anafora e differentemente dalla deissi situazionale canonica, il contesto della deissi testuale è il co-testo, con la conseguenza che l'origo non è il luogo in cui il locutore si trova nel momento dell'atto comunicativo, ma un luogo nel testo, e con più precisione, il luogo nel testo dove il deittico testuale ricorre. Nei luoghi che adesso proporrò ci troveremo di fronte a una situazione di indecidibilità: possiamo sia confrontarci con casi di anafora senza antecedente (dovuta alla particolare situazione asimmetrica della comunicazione lirica) che di deissi testuale, o addirittura con esiti ellittici di anadeissi. Questa opacità pragmatica, ci sembra, orienta i casi più singolari e più ricorrenti dell'uso dei dimostrativi in *Quattro quaderni*. Prendiamo il componimento che apre la prima sezione del libro:

Avere, era *questo*, dopo dire e ascoltare,
quasi nulla ma come quello come per sempre.
parola che si ridice, si rifà il verso,
che se ripeti sai, che sai ripetere.

In questo caso 'questo' può riferirsi a: un sintagma o un enunciato precedente a quello che stiamo leggendo, eliso e di cui non possiamo

¹⁹ M.E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

sapere niente (anafora senza antecedente); a una vicenda non specificata ma che il locutore condivide con un ipotetico locutario (anadeissi); oppure può designare un punto nel testo catadeitticamente o cataforicamente (si veda oltre), in questo caso i vv. 3 e 4, che sarebbero l'oggetto di 'questo': *avere era questo* (ossia il successivo sintagma «parola che si ridice, si rifà il verso»). Questa lettura pone ulteriori problemi. Per studiosi come Lyons si tratterebbe di una deissi testuale, per Conte, non essendoci una discontinuità metatestuale (ossia, in termini genettiani, non essendoci un passaggio metalettico tra livelli di discorso, ad esempio *storia* e *racconto*) si tratterebbe di una semplice catafora. C'è infine un'ultima possibilità, che tratterò più approfonditamente in seguito, e cioè che 'questo' si riferisca al componimento stesso nel momento in cui è scritto, come un rimando alla realizzazione dell'atto di scrivere, che mi sembra un caso emblematico di deissi testuale.

Elenco altri esiti che mi sembrano simili a quello appena analizzato: «giorno è *questo* non se pulsasse vena, / fuoco nella faringe, altro. / la femmina del merlo fa schiatta. / senza posa fa che si debba crescere»; «gli occhi sono entrambi ancora aperti, / le nuvole, bianche e pingui, / spingono l'orizzonte verso il mare / (*questo* si vede: basta)». Interessante anche il *terzo passaggio*, ossia la conclusione della terza parte del libro: «nulla come prima, / nulla come dopo, / e qui, e mentre *questo* accade». Abbiamo a che fare con un doppio deittico: l'avverbio 'qui', topodeittico che può essere inteso sia come situazionale (facente riferimento al contesto) che come testuale ('qui', questo punto del testo); e il dimostrativo 'questo'. A differenza dei casi precedenti questo 'questo' non può essere sciolto co-testualmente in nessun modo: non ci sono indicazioni nel testo a cui fare riferimento (come i vv. 3-4 del primo esempio), un'azione, un verbo, una situazione, nemmeno astratta. Non ci restano perciò che tre strade: intendere 'questo' come un'anafora senza antecedente; intenderlo anadeitticamente come riferimento a un'esperienza condivisa tra un io e un tu e non illuminata dal testo; infine una lettura, come dire, performativa: «*questo* [che] accade» nient'altro è che il poema, che avviene, come un evento che si riattiva ad ogni lettura; 'qui' sarebbe il testo e 'questo' la scrittura che si compie: entrambi i deittici farebbero cioè riferimento all'atto stesso della comunicazione, allo stesso enunciato in un cui occorrono. Il testo tuttavia prosegue, prima con un riferimento topologico («e

dove, / passo dietro passo, / fino a che il ritorno non arrivi»), poi con uno temporale («quando, e sia, / e mentre dopo mentre /»), fino ad approdare ad un nuovo dimostrativo («finché non sia che *questo* // (*questo*, che cosa, che cos'è – / chiedi, e poi dici, e dici / “chiedo: dimmi»)), in cui è, come dire, lo stesso pronome che si interroga su se stesso, in un uso riflessivo del deittico (ancora, secondo Lyons si tratterebbe di una deissi testuale; per Conte ci sarebbe uno scarto metalinguistico – la parola ‘questo’ è trattata alla stregua di un oggetto – ma non metatestuale). Ad ogni modo, quello che conta è che sia la poesia stessa a porsi una domanda sul significato da dare a ‘questo’. Un significato che, nonostante questa salienza, non è rintracciabile in nessun luogo del testo.

C) Un altro caso significativo da analizzare è l'uso abbastanza idiosincratico del dimostrativo ‘questo’ + infinito sostantivato, del tipo «*questo stare*» «tutto *questo andarsene e tornare*», «*questo approssimarsi*», «*questo pensare*», «come se andarsene non fosse che *questo*, / *questo restare*», «*questo rimanere*» ecc., con diverse variazioni e riprese. La prima cosa da notare è che, tolto il caso di «*questo pensare*», tutti gli esiti interessano verbi di moto (o verbi che rimandano al moto negandolo), come se ‘questo’ circoscrivesse un'azione progressiva non conclusa e ancora in atto. Come comportarsi? Le opzioni sembrano due: intendere il dimostrativo come un anadeittico, ossia come un rimando a una situazione nota diretto verso un locutario che condivide l'enciclopedia circostanziale del locutore (*queste cose che sono successe e che tu conosci equivalgono a uno stare, a un rimanere, a un approssimarsi ecc.*); oppure intenderlo performativamente, come rimando all'atto che l'enunciato stesso sta realizzando. Si prenda la seguente quartina:

è come se andarsene non fosse che *questo*,
questo restare, e fare ancora un gesto
 (è come se dirlo fosse soltanto vero,
 e non più vero, ancora, del non dirlo).

«Questo restare» equivarrebbe cioè all'atto di scrivere la poesia che stiamo leggendo, a «fare ancora un gesto», anche se si tratta di un gesto vuoto, privato del suo contenuto simbolico (un gesto che non indica niente, se non la sua pura potenzialità), come una forma di fedeltà. Una

e nulla serve al dopo
 dopo
che sia passato ancora un giorno
ancora *questo* giorno
 mai
e mai e mai e ancora mai per sempre
e ancora *questo* sempre che non dura
[...]
dire che basta *questo*
questo dire

e il metro batte come una battuta –
dice che non c'è nulla
se non *qui*)

(è *qui* che stiamo
è *qui* che resteremo

[...].

Diverse sono le cose che colpiscono di questa ballata delle parti vuote della lingua, dove le coppie di unità versali sono frante dalla catena deitica. Innanzitutto, l'uso dell'avverbio 'qui'. Come si è notato anche in precedenza, 'qui' può sia trasportare nel teatro vuoto dell'enunciazione, dove si svolge questo dramma senza trama e senza personaggi, che riferirsi alla poesia stessa, a quel territorio che è il poema, a «*questo* dire». L'espressione «*questo* sempre che non dura», dove coagulano astratto e concreto, sembra del resto riferirsi al tempo del poema: la poesia ha una durata (l'estensione del testo, lo spazio che c'è tra il suo inizio e la sua fine), ma è un sempre (si ri-attiva, ri-accade ad ogni lettura). «*Questo* starci» è l'attenzione suscitata da quella mutua transazione che è lo scrivere e il leggere. Può fare riferimento a una storia privata personale? Benissimo, ma lo fa tematizzando lo sforzo fatico dell'enunciazione poetica. Torniamo un attimo a un componimento citato già sopra, il *terzo passaggio*, qui si legge: «nulla come prima, / nulla come dopo, / e qui, e mentre *questo* accade». La situazione sembra molto simile a quella della poesia di Ashbery, ciò che accade è la poesia-evento che si svolge sotto gli occhi del lettore, c'è una sorta di intermittenza che mette in contatto locutore e *audience*, ignorando quello che si è chiamato *addressee*. O

ancora: «tranne *questo* / nessun luogo, / non dove, / tranne quando non più». Qui la poesia è vista come uno spazio utopico, uno spazio che resisterà fino al «non più», ossia al momento in cui la poesia-evento cesserà, in cui le pagine del libro saranno chiuse. L'uso di 'questo' sfiora quindi la tautologia, si riferisce al luogo vuoto che il dimostrativo stesso designa, come è ben evidenziato dai seguenti versi: «*e fai questo* / gesto di fare il gesto» (corsivi dell'autore). L'indice qui indica lo stesso indice. La deissi testuale non segnala il contesto di un atto di riferimento situazionale, ma l'oggetto di quell'atto; non illumina le circostanze in cui la comunicazione si sta svolgendo, ma le sue condizioni²¹. L'enunciato rumina le tracce dell'enunciazione, le ingloba, esse indicano, danno istruzioni, ma come in film senza audio, non rimandano al di fuori del testo, ma rimandano a se stesse, alla loro possibilità, al farsi dell'enunciato attraverso l'enunciazione. E facendo ciò lasciano una testimonianza, una presenza, istituiscono un territorio utopico che si presenta come resto, e che garantisce la trasmissione di un sapere, per quanto negativo: «il vuoto, Lucrezio, / il vuoto – / lì possiamo costruire, c'è spazio, / per fare un'orma / e fare un segno di passaggio».

5. Conclusioni

Si sono notate quelle che sono le peculiarità della comunicazione lirica, che costituisce un caso esemplare di quella che si è chiamata comunicazione asimmetrica. Si è poi notato come sull'enunciato lirico si avverta costantemente la pressione della situazione d'enunciazione, a cui il testo fa riferimento presupponendo che il produttore del discorso la condivide con il destinatario. Si è così messa a fuoco la presenza dei deittici nei testi lirici, con riferimenti a Leopardi e a Sereni. Si è poi analizzato da vicino l'uso dei deittici nella raccolta *Quattro quaderni* di Giuliano Mesa. Le poesie del libro rimandano continuamente al quadro di riferimento dell'enunciazione, tuttavia non lo suggeriscono, non lo con-

²¹ Per una meccanica del testo come gesto poetico, si veda F. Giusti, *Dante dopo Brecht. Gesti lirici e modalità comunicativa*, «Rivista di letteratura italiana», XXXIX, 3, 2021 pp. 151-162.

notano in termini verbali (come invece fanno ancora Leopardi e Sereni). Si è parlato a tal proposito di una «retorica in *absentia*, con cancellazione del potenziale metonimico e metaforico: quale sia il prima e quale sia il dopo, che cosa accada, quale sia il referente spaziale non viene detto, i riferimenti a luoghi a tempi sono cancellati»²². Il gioco di specchi dei deittici, nell'impossibilità di interrogare il suo gradiente indicale, si sposta così dall'enunciazione alle condizioni di esistenza dell'enunciato, trasformandosi in una riflessione critica, in una metapoesia. Come avviene nel componimento di Ashbery che si è portato come esempio, la poesia di Mesa tende in alcuni punti a funzionare come un performativo, come una preghiera, una promessa, un enunciato che realizza l'atto stesso a cui fa riferimento. Da ciò deriva quello che si è chiamato uso tautologico della deissi. Una simile lettura dimostra una notevole vicinanza con le teorie di Culler, per cui la poesia vive in un presente fuori dal tempo, capace di riaccade ogni volta che la si legge, che non rappresenta un evento ma è quell'evento.

Abstract

The recent branch of the New Lyric Studies, whose focal point is the publication of *Theory of the Lyric* by Jonathan Culler (2015), which is already a cult, has registered the advancing of a trans-historical and trans-contextual model of the lyric genre, which focuses on the verifiable continuity that can be seen in this type of discourse throughout the centuries: some recurrent traits or purposes can therefore be detected throughout history's obvious changes (from ancient Greece to Electronic Poetry). Lyric tends to repeat itself in a series of limited and selected "gestures" (Giusti). Within this theoretical perspective two aspects seem to be more relevant than others: that which I would call the rhetorical trope of poetic addressing (basically the I-You relationship as described by Frye) and the use of deictics as indexical. Lyrical deixis (as opposed to fictional deixis) doesn't delineate any fictional space to take as reference, instead it remains open, it allows the projection of unlimited references (depending on the reader, on what is their type of fruition and so on). The nouns, pronouns and deictics

²² G. Caserza, *Il naufragio dello stile*, in Mesa, *Quattro quaderni...* cit., p. 90.

that can be found in lyric poetry show a tendency in addressing entities that can not be explained in context of the text but can rather be found “outside the text” (think about “this hill” in Leopardi’s *Infinito*: only the author’s biography can help us identify the hill as the mount Tabor). This doesn’t necessarily mean that deictics in lyric poetry are strictly related to reality, they establish a relationship of undecidability and uncertainty. This kind of openness is however limited if one tries to tackle a lyrical text from a macro-textual perspective (lyrical sequences allow us to piece together characters, a narration and so on, think about Petrarca’s *Canzoniere*). In this article I intend to analyze the function of deictics in the remarkable and crucial collection of poems that is *Quattro quaderni* by Giuliano Mesa, that presents as one of its key elements the repetition of the demonstrative ‘this’.

Fabrizio Maria Spinelli
fabriziomspinelli@gmail.com

Giuseppe Squillace

Dante, Matelda e ‘in su i vermigli e in su i gialli fioretti’

Nel canto XXXVIII del *Purgatorio* Dante fa il suo ingresso nel Paradiso terrestre dove incontra Matelda¹. Glielo avevano preannunciato in sogno Lia e Rachele, prima e seconda moglie di Giacobbe e simboli di vita attiva e contemplativa². A fare da cornice alle tre figure femminili è un ambiente bucolico caratterizzato da folta vegetazione e innumerevoli fiori e modellato sul classico *locus amoenus*. Lia vi raccoglie fiori per fare una ghirlanda³, Matelda vi si muove leggera in una scena che Dante descrive in questi termini:

Coi piè ristetti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d’i freschi mai;
e là m’apparve, sì com’elli appare
subitamente cosa che disvia
per meraviglia tutto altro pensare,
una donna soletta che si già
e cantando e scegliendo fior da fiore

¹ Il poeta svela il nome della fanciulla solo nel canto XXXIII, attraverso Beatrice: *Purg.* XXXIII 119. Sulla figura di Matelda e le diverse proposte di identificazione, vd. *infra*.

² *Purg.* XXVII 91-108 e commento *ad loc.* di G. Giacalone (a cura di), *Dante. Purgatorio*, Roma, Angelo Signorelli, 1981.

³ *Purg.* XXVII 97-102: *giovane e bella in sogno mi pareo/ donna vedere andar per una landa/ cogliendo fiori; e cantando dicea:/ «Sappia qualunque il mio nome dimanda/ ch’i’ mi son Lia, e vo movendo intorno/ le belle mani a farmi una ghirlanda. [...].»*

ond' era pinta tutta la sua via.
 «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore
 ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti
 che soglion esser testimon del core,
 vegnati in voglia di trarreti avanti»,
 diss'io a lei, «verso questa rivera,
 tanto ch'io possa intender che tu canti.
 Tu mi fai rimembrar dove e qual era
 Proserpina nel tempo che perdette
 la madre lei, ed ella primavera».
 Come si volge, con le piante strette
 a terra e intra sé, donna che balli,
 e piede innanzi piede a pena mette,
 volsesi in su i vermigli e in su i gialli
 fioretti verso me, non altrimenti
 che vergine che li occhi onesti avvalli;
 e fece i prieghi miei esser contenti,
 si appressando sé, che 'l dolce suono
 veniva a me co' suoi intendimenti⁴.

Tralasciando le tante e a volte contraddittorie proposte di identificazione di Matelda, i numerosi aspetti simbolici racchiusi nella sua figura⁵, i significati della 'divina foresta', nella quale Dante dice di essere penetrato in *Purgatorio* XXVIII 2, contrapposta alla 'selva oscura' di *Inferno* I 2⁶, in questa sede intendo soffermarmi sugli aspetti naturalistici della scena, in particolare, sui fiori che Matelda è intenta a raccogliere allorché incontra il poeta.

⁴ *Purg.* XXVIII 34-60.

⁵ Cfr. F. Forti, s.v. *Matelda*, in *Enciclopedia Dantesca* (1970), ora online, ma anche, più di recente, J. Mazzaro, *The Vernal Paradox: Dante's Matelda*, «Dante Studies» 110, 1992, pp. 107-120; S. Carrai, *Matelda, Proserpina e Flora*, in S. Carrai, *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. 99-117; D. Ruzicka, *Florence and the Gran Contessa: An Historicist Reading of Dante's Matelda*, «Dante Studies» 132, 2014, pp. 35-57.

⁶ Cfr., ad esempio, E. Brown, *Proserpina, Matelda, and the Pilgrim*, «Dante Studies» 89, 1971, pp. 33-48; Mazzaro, *The Vernal Paradox: Dante's Matelda*, cit.; A. Vettori, *Matelda, ovvero l'armonia ritrovata*, «Medioevo letterario d'Italia» 3, 2006, pp. 61-76; Carrai, *Matelda, Proserpina e Flora*, cit.

1. Il mito di Proserpina nella tradizione classica

Nel suo gesto di raccogliere fiori, Matelda richiama a Dante la storia di Proserpina (la Persefone greca) raccontata in vario modo dalle fonti antiche: un mito fortunatissimo, che tanti estimatori ha avuto in epoca classica, medievale, moderna e contemporanea⁷.

Come è noto, Dante attinge dalle *Metamorfosi* di Ovidio gran parte dei miti che utilizza nella *Commedia*⁸. Il poeta latino narra la storia di Proserpina, il suo rapimento a opera di Plutone e la spasmodica ricerca della madre Cerere nel quinto libro delle *Metamorfosi*⁹. In particolare, nei versi 390-399, parte del lungo racconto sul rapimento di Proserpina¹⁰, il poeta racconta:

390 Frigora dant rami, tyrios humus umida flores:
perpetuum ver est. Quo dum Proserpina luco
ludit et aut violas aut candida lilia carpit,
dumque puellari studio calathosque sinumque

⁷ Sulla ripresa del mito in letteratura, arte e musica, rimando a R. Deidier (a cura di), *Persefone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2010.

⁸ A Ovidio si uniscono Virgilio, Stazio e Lucano: K. Brownlee, *Dante and the Classical Poets*, in R. Jacoff (a cura di), *The Cambridge Companion to Dante*, II. ed., Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 141-160; R. Mercuri, *Ovidio e Dante: le Metamorfosi come ipotesto della Commedia*, «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri» 6, 2009, pp. 21-37; ma sulle ricorrenze di autori classici nella *Commedia*, cfr. anche G. Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1985, rev. ed. 2008, pp. 79-80. Sul debito di Dante verso il mondo classico: Highet, *The Classical Tradition...* cit., pp. 70-80; Carrai, *Dante e l'antico...* cit. e, di recente, S. Carrai (a cura di), *Dante e la tradizione classica*, Ravenna, Angelo Longo Editore, 2021, ma anche Brownlee, *Dante and the Classical Poets...* cit.; S. Marchesi, *Classical Culture*, in Z.G. Barański - S. Gilson (a cura di), *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 127-139.

⁹ Su Ovidio fonte di Dante per il mito di Proserpina: R. Mercuri, s.v. *Proserpina*, in *Enciclopedia Dantesca* (1970), ora online; M. Picone, *L'Ovidio di Dante*, in A.A. Iannucci (a cura di), *Dante e la 'bella scola' della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 107-144; Id., *Dante argonauta. La ricezione dei miti ovidiani nella Commedia*, in M. Picone - B. Zimmennann (a cura di), *Ovidius Redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart, M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994, pp. 173-202; Mercuri, *Ovidio e Dante: le Metamorfosi come ipotesto della Commedia...* cit.; E. Draskóczy, *La polivalenza dei miti d'arte ovidiani nella Commedia*, in M. Cicuto - C. Cattermole (a cura di), *Miti, figure, metamorfosi. L'Ovidio di Dante*, Firenze, Le Lettere, 2019, pp. 165-186. In tutti ulteriore bibliografia.

¹⁰ Ov., *Met.* V 341-532.

395 implet et aequales certat superare legendo,
 paene simul visa est dilectaque raptaque Diti:
 usque adeo est properatus amor. Dea territa maesto
 et matrem et comites, sed matrem saepius, ore
 clamat; et, ut summa vestem laniarat ab ora,
 conlecti flores tunicis cecidere remissis.

Ovidio riporta il mito anche nel quarto libro dei *Fasti*. Anche se la storia occupa i versi 417-454, quelli che maggiormente interessano sono i versi 437-444, nei quali il poeta distingue, con particolari maggiori rispetto alle *Metamorfosi*, le specie dei fiori che Proserpina raccoglie:

440 illa legit calthas, huic sunt violaria curae,
 illa papavereas subsecat ungue comas:
 has, hyacinthe, tenes; illas, amarante, moraris:
 pars thyma, pars rorem, pars meliloton amat.
 plurima lecta rosa est, sunt et sine nomine flores;
 ipsa crocos tenues liliaque alba legit,
 carpendi studio paulatim longius itur,
 et dominam casu nulla secuta comes¹¹.

Oltre a Ovidio, è Claudiano, oltre tre secoli dopo, a soffermarsi sul mito di Proserpina dedicandovi un'intera opera (*De raptu Proserpinae*). Illustrando la scena del rapimento nel libro secondo, il poeta ricorda la raccolta dei fiori nei versi 128-136 con particolari di poco inferiori a quelli presenti nei *Fasti*:

130 pratorum spoliatur honos: haec lilia fuscis
 intexit violis; hanc mollis amaracus ornat;
 haec graditur stellata rosis, haec alba ligustris.
 te quoque, flebilibus maerens Hyacinthe figuris,
 Narcissumque metunt, nunc inclita germina veris,
 praestantes olim pueros: tu natus Amyclis,
 hunc Helicon genuit; disci te perculit error,
 135 hunc fontis decepit amor; te fronte retusa
 Delius, hunc fracta Cephisus harundine luget.

¹¹ Sulla dipendenza dell'episodio dantesco soprattutto dai *Fasti* di Ovidio: P. Grimaldi Pizzorno, *Matelda's Dance and the Smile of the Poets*, «Dante Studies» 12, 1994, pp. 115-132, part. pp. 119-120.

Al di là del problema relativo alle fonti di ispirazione di Dante per il mito di Proserpina – Ovidio e/o Claudiano¹² –, quello che interessa in questo contesto è il riutilizzo nella *Commedia* della scena relativa alla raccolta dei fiori, elemento che accomuna Proserpina a Matelda.

Ovidio attingeva la storia del ratto da opere greche di epoca precedente. I filoni di informazione principali pare fossero il *Secondo Inno Omerico* dedicato a Demetra e alcuni poemi orfici andati perduti. Queste tradizioni, attraverso la mediazione della poesia alessandrina, giunsero prima al poeta di Sulmona, poi a Claudiano, che comunque lesse e impiegò anche l'opera ovidiana¹³. È proprio nell'*Inno Omerico a Demetra*, pervenuto nella sua interezza e databile tra la fine del VII e la prima metà del VI secolo a.C.¹⁴, che si ritrova la più chiara e dettagliata narrazione del ratto di Persefone/Proserpina a opera di Ade/Plutone. In questo caso l'autore presenta la seguente scena:

Demetra dalle belle chiome, dea veneranda, io comincio a cantare,
 e con lei la figlia [Persefone] dalle belle caviglie, che Ade
 rapì – lo concedeva Zeus dal tuono profondo, che vede lontano,
 eludendo Demetra dalla spada d'oro, dea dalle splendide messi –
 mentre giocava con le fanciulle dal florido seno, figlie di Oceano,
 e coglieva fiori: rose, croco e le belle viole,
 sul tenero prato; e gli iris e il giacinto;
 e il narciso, che aveva generato, insidia per la fanciulla dal roseo volto,
 la Terra, per volere di Zeus compiacendo il dio che molti uomini accoglie

¹² Sull'utilizzo di Claudiano: Brown, *Proserpina, Matelda, and the Pilgrim...* cit.; G.F. Butler, *Claudian's De raptu Proserpinae and Dante's Vanquished Giants*, «Italia» 84.4, 2007, pp. 661-678; scettici M. Coccia, s.v. *Claudiano*, in *Enciclopedia Dantesca* (1970), ora online; Mercuri, *Ovidio e Dante: le Metamorfosi come ipotesto della Commedia...* cit.; Carrai, *Matelda, Proserpina e Flora...* cit., pp. 112-113, che privilegiano il filone ovidiano.

¹³ Cfr. J.B. Hall (a cura di), *Claudian. The raptu Proserpinae*, London-New York, Cambridge University Press, 1969, pp. 106 e 108.

¹⁴ Cfr. N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Oxford University Press, 1974, pp. 5-11; R. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 181-183; F. Cassola (a cura di), *Inni omerici*, Milano, Mondadori, 1994, pp. LVIII e 33; N. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter. Some Central Questions Revisited*, in A. Faulkner (a cura di), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011, pp. 44-58, part. p. 49. Sulla creazione del *Corpus* in epoca successiva all'interno della biblioteca di Alessandria: A. Faulkner, *The Collection of Homeric Hymns. From the Seventh to the Third Centuries BC*, in Faulkner, *The Homeric Hymns. Interpretative Essays...* cit., pp. 175-205.

mirabile fiore raggianti, spettacolo prodigioso, quel giorno, per tutti:
 per gli dèi immortali e per gli uomini mortali.
 Dalla sua radice erano sbocciati cento fiori
 e all'effluvio fragrante tutto l'ampio cielo, in alto,
 e tutta la terra sorrideva e i salsi flutti del mare.
 Attonita, ella protese le due mani insieme
 per cogliere il bel giocattolo: ma si aprì la terra dalle ampie strade
 nella pianura di Nisa e ne sorse il dio che molti uomini accoglie,
 il figlio di Crono [Ade], che ha molti nomi, con le cavalle immortali.
 E afferrata la dea, sul suo carro d'oro, riluttante,
 in lacrime, la trascinava via; ed ella gettava alte grida
 invocando il padre Cronide, eccelso e potente¹⁵.

Secondo l'autore dell'*Inno Omerico a Demetra* il narciso, dunque, sarebbe stato la causa principale del rapimento di Proserpina. Attirata dal colore e catturata dal profumo dei narcisi che stava raccogliendo, la ragazza fu facile presa di Plutone. Questo particolare botanico scompare nella tradizione successiva. La maggior parte delle fonti, classiche e medievali, che narrano il ratto, danno alla raccolta dei fiori un significato minimo riducendola all'espressione *flores legentem*: è il caso del mitografo Igino (I secolo d.C.), di Lattanzio Placido (VI secolo d.C.) nei suoi *Commenti alla Tebaide* di Stazio e nelle *Narrazioni dei miti di Ovidio*, del *Mitografo Vaticano* (X-XI secolo d.C.)¹⁶. L'unico autore a rimarcare il profumo dei fiori che crescevano nei prati vicino Enna, dove Ovidio e Claudiano pongono la vicenda, è lo storico greco Diodoro Siculo (I secolo a.C.), la cui opera difficilmente Dante lesse e impiegò¹⁷.

Ovidio, che pure conosceva e usò ampiamente gli *Inni Omerici*¹⁸, elimina dalla storia particolari che evidentemente riteneva superflui, tra

¹⁵ *Hymn. Cer.* (II) 1-21. Traduzione di Cassola (a cura di), *Inni omerici...* cit.

¹⁶ Hyg., *Fab.* 146; Lact. Plac., *Commentarios in Statii Thebaida* V 347 (11-21); *Narrationes Fabularum Ovidianarum* V 4; *Mythographus Vaticanus* II 93-94.

¹⁷ Diod. V 2-3.

¹⁸ Per le recenti interpretazioni del componimento, cfr. A. Keith, *The Homeric Hymn to Aphrodite in Ovid and Augustan Literature*, in A. Faulkner - A. Vergados - A. Schwab (a cura di), *The Reception of the Homeric Hymns*, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 109-125; J.F. Miller, *Ovid's Bacchic Helmsman and Homeric Hymn 7*, *ibid.*, pp. 127-141; ma anche Y. Syed, *Ovid's Use of the hymnic Genre in the Metamorphoses*, in A. Barchiesi - J. Rüpke - S.A. Stephens (a cura di), *Rituals in Ink. A Conference on Religion and Literary*

i quali anche il tema del narciso. Così, nelle *Metamorfosi* riferisce che *Proserpina luco / ludit et aut violas aut candida lilia carpit*¹⁹; nei *Fasti* elenca tra i fiori raccolti dalla ragazza calendule (*calthas*), viole (*violaria*), papaveri (*papavereas*), giacinti (*hyacinthe*), amaranto (*amarante*), timo (*thyma*), meliloto (*meliloton*), rose (*plurima lecta rosa*), sommacco (*rorem*), crochi (*crocus*), gigli bianchi (*liliaque alba*) e altri fiori di cui il poeta tace il nome (*et sine nomine flores*)²⁰.

Il narciso come causa del rapimento è assente anche in Claudiano, che pure, come detto, dedicò alla storia di Proserpina un'intera opera. Esso (*narcissum*) compare solamente come parte del bouquet della ragazza composto da gigli (*lilia*), viole (*violis*), amaraco/maggiorana (*amaracus*), rose (*rosis*), ligustri (*ligustris*), giacinto (*Hyacinthe*). A giacinto e narciso il poeta lega poi i due giovani che, secondo tra tradizione mitografica, perirono tragicamente²¹.

2. Il narciso: il fiore del sonno e della morte

Occorre chiedersi quali fossero i significati che la tradizione antica, a partire dall'autore dell'*Inno Omerico a Demetra*, attribuiva al narciso. Il termine *nárkissos* sembra essere connesso ai verbi greci *narkáō/narkóō*, *narkéō*, che indicano 'cadere in uno stato di intorpidimento e di sonno'. Così anche *nárkē*, con i suoi sinonimi *nárkōsis/nárkēsis*, indicava uno stato di 'torpore', la 'paralisi', l' 'incapacità di muoversi'. La *nárkē* era causata da colpi apoplettici, temperature basse che producevano congelamento, indurimenti e rigonfiamenti, freddo improvviso. In campo medico i *narkōtikà phármaka* erano i medicamenti in grado di indurre rilassamento, torpore e sonno. Una tradizione, questa, attestata sia in fonti greche, sia in fonti latine notissime nel medioevo. Basti citare, ad esempio, Plinio il Vecchio che,

Production in Ancient Rome held at Stanford University in February 2002, Stuttgart, Steiner, 2004, pp. 99-113; N. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter. Some Central Questions Revisited*, in A. Faulkner (a cura di), *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2011, pp. 44-58, part. pp. 48-58. In tutti ulteriore bibliografia.

¹⁹ Ov., *Met.* V 391-392.

²⁰ Ov., *Fast.* IV 436-442.

²¹ Claud., *De raptu Pros.* II 128-136.

ponendo in evidenza le proprietà ‘narcotiche’ del narciso, lo collegava al termine *narce*, privilegiando così l’aspetto botanico e tralasciando il mito²².

Il narciso era ritenuto nell’antichità un fiore ambiguo. Da una parte, esso preannunciava la primavera dal momento che spuntava già alla fine dell’inverno²³; dall’altra era ritenuto, per le sue proprietà narcotiche, il fiore dell’oltretomba e della morte. Perciò a usarlo erano le Erinni, dee della vendetta legate ad Ade e all’aldilà²⁴; veniva dato ai moribondi in procinto di passare nel regno dei morti²⁵; era considerato infausto presagio se sognato, come rileva Artemidoro²⁶.

Dante conosceva bene il mito di Narciso, che attingeva dalle *Metamorfosi* di Ovidio²⁷. Il poeta menziona il personaggio in *Inferno* XXX, allorché tra i falsari che popolano la decima bolgia dell’ottavo cerchio menziona il greco Sinone, colpevole di avere ingannato i Troiani inducendoli a portare il cavallo di legno all’interno della mura²⁸. Altrove Dante cita Narciso, ma ne rovescia la storia. Così in *Purgatorio* XXX usa il mito in relazione all’apparizione di Beatrice che prende il posto di Virgilio. A differenza di Narciso, che non è menzionato, Dante comprende che l’immagine riflessa nello specchio d’acqua è la propria e così volge altrove il proprio sguardo²⁹. Analogo capovolgimento del mito si trova in *Paradiso* III, dove il poeta, alla vista delle immagini evanescenti delle anime, dice di essere incorso nell’errore contrario a quello di Narciso e di essersi girato credendole solo un riflesso³⁰.

²² Plin., *N.H.* XXI 128: *Narcissi duo genera in usum medici recipiunt, purpureo flore et alterum herbaceum, hunc stomacho inutilem et ideo vomitorium alvosque solventem, nervis inimicum, caput gravantem et a narce narcissum dictum, non a fabuloso puero. utriusque radix mulsei saporis est.* Per le altre fonti, vd. le relative voci in *Thesaurus Linguae Graecae* (online). Cfr. G. Squillace, *Nel regno di Narciso. Fiore, profumo e pianta di un mito antico*, Roma, Carocci, 2020, pp. 26-29.

²³ Sulla fioritura delle diverse specie di narciso: Squillace, *Nel regno di Narciso...* cit., pp. 31-33, ivi relative fonti.

²⁴ Eust., *Comm. Il.* I 206, vol. I, p. 138 van der Valk.

²⁵ Corn., *De natura deorum* 75; ma anche Eust., *Comm. Il.* I 206, vol. I, p. 138 van der Valk.

²⁶ Artemid. I 77; cfr. Squillace, *Nel regno di Narciso...* cit., pp. 30-31.

²⁷ Ov., *Met.* III 339-510.

²⁸ *Inf.* XXX 127-129: *tu hai l’arsura e ’l capo che ti duole, / e per leccar lo specchio di Narcisso, / non vorresti a ’nvitar molte parole.*

²⁹ *Purg.* XXX 76-78: *Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte; / ma veggendomi in esso, i trassi a l’erba, / tanta vergogna mi gravò la fronte.*

³⁰ *Par.* III 10-18, ma anche *Par.* XXX 85-87; cfr. Brownlee, *Dante and the Classical Poets...* cit., pp. 154-159.

In *Purgatorio* XXVIII il sommo poeta riassume il mito di Proserpina in una sola terzina nella quale indica il luogo del rapimento – posto, come detto, in Sicilia nel bosco di Enna tanto da Ovidio quanto da Claudiano – e ne sottolinea le conseguenze tanto per la madre Cerere, privata della figlia, quanto per Proserpina privata della primavera (*Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera*, vv. 49-51). Nel canto Dante adatta e stravolge la storia³¹. Proserpina, che in altri luoghi della *Commedia* aveva indicato come 'la regina de l'eterno pianto' (*Inf.* IX 44), e come 'donna che qui regge' (*Inf.* X 80), perde in *Purgatorio* XXVIII i tratti della divinità infernale rapita da Plutone³². Dal mito Dante estrae in questo caso solo la parte bucolica, tralasciando il rapimento ed evidenziando la raccolta dei fiori. In tutto il canto pone in evidenza questo elemento, utile ad accostare Matelda a Proserpina. Così Matelda 'soletta che si gia / e cantando e scegliendo fior da fiore / ond' era pinta tutta la sua via' (vv. 40-42); 'volgesi in su i vermigli e in su i gialli / fioretti verso me' (vv. 55-56); 'ridea da l'altra riva dritta/ trattando più color con le sue mani, / che l'alta terra senza seme gitta' (vv. 67-69).

È stato notato che nell'espressione 'in su i vermigli e in su i gialli/ fioretti' Dante potrebbe aver inteso mantenere il bicromatismo, che nelle *Metamorfosi* di Ovidio è rappresentato dalle viole e dai gigli bianchi [*violas aut candida lilia* (*Met.* V 392)], in *Purgatorio* XXXVIII dai fiori rossi e gialli³³. In merito al colore rosso vermiglio – è stato rilevato – potrebbe esserci un richiamo ad Arnobio che, in riferimento al mito di Proserpina, parlava di *purpureos flores*³⁴. Tali osservazioni, pur fondate sul riconosciuto debito di Dante verso Ovidio e su quello probabile verso Arnobio, tuttavia non spiegano completamente i due versi. Il bicromatismo rosso/giallo proposto dal poeta è del tutto differente sia da quello

³¹ In molte altre occasioni Dante modifica e adatta i miti: cfr. Brownlee, *Dante and the Classical Poets*... cit., pp. 154-158.

³² Mercuri, s.v. *Proserpina*... cit.

³³ Così Mercuri, *Ovidio e Dante: le Metamorfosi come ipotesto della Commedia*... cit., p. 31.

³⁴ Arnob., *Adv. Nat.* V 24: *Quodam, inquiunt, tempore cum in Siciliae pratulis purpureos legeret nondum mulier flores et adhuc virago Proserpina cumque illam per floream messem huc atque illuc passim lectionis cupiditas avocaret, [...]*; cfr. Mercuri, s.v. *Proserpina*... cit.

delle *Metamorfosi*, sia da quello dei *Fasti* che fanno riferimento a una miriade di colori legati ai numerosi fiori raccolti da Proserpina.

Il rilievo dato al narciso nell'*Inno Omerico a Demetra* in relazione al rapimento di Proserpina non fa escludere che nell'espressione 'in su i vermigli e in su i gialli/fioretti' si possa vedere un riferimento a un unico fiore: il narciso. Del resto, anche se il narciso in una grande varietà di specie si presenta completamente giallo, o con corolla gialla e calice a trombone rosso³⁵, tuttavia, Virgilio, uno degli autori-guida di Dante, nella quinta *Ecloga* parlava di *molli viola, pro purpureo narcisso* assegnando al fiore il colore rosso porpora³⁶. Ugualmente Plinio il Vecchio, la cui opera riscosse enorme successo in epoca medievale³⁷, parlava di *purpurea lilia* chiamati narcisi (*narcissum*). Accanto a questa specie ve ne era una seconda che aveva i petali bianchi e il calice rosso (*flore candido, calice purpureo*). Una terza era invece caratterizzata dal calice erbaceo³⁸.

Conclusioni

Dunque, se nel racconto del ratto di Proserpina l'autore dell'*Inno Omerico a Demetra* – la prima fonte a noi nota che affrontava e sviluppava questo mito – indicava nel narciso la causa del rapimento della ragazza, la tradizione successiva, confluita soprattutto in Ovidio e Claudiano ma presente anche in altre fonti, tralasciando il fiore, privilegiava invece l'intreccio narrativo costruito sul ratto della ragazza a opera di Ade/Plutone

³⁵ Cfr. J.S. Henslow, s.v. *Amaryllidaceae*, in J.S. Henslow (a cura di), *A Dictionary of Botanical Terms* (1856), Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 13; M.J. Jefferson-Brown, *Daffodils and Narcissi. A Complete Guide to the Narcissus Family*, London, Faber & Faber, 1969; J.W. Blanchard, *Narcissus. A Guide to Wild Daffodils*, Woking, Alpine Garden Society, 1990; M.J. Jefferson-Brown, *Narcissus*, London, Batsford, 1991.

³⁶ Verg., *Ecl.* V 38, con il commento di Servio: Servius, *Comm. ad Ecl.* V 38: *purpureo narcisso: duo homoeoteleuta. Et purpureo nunc specioso.*

³⁷ Dante conobbe ma non lesse l'opera di Plinio: cfr. G. Brugnoli, s.v. *Plinio il Vecchio*, in *Enciclopedia Dantesca* (1970), ora online.

³⁸ Plin., *N.H.* XXI 25. Confondendo le notizie ricavate dalle sue fonti, Plinio poneva la fioritura delle tre specie tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno: vd. commento *ad loc.* di A.M. Cotrozzi, in G.B. Conte (a cura di), *Gaio Plinio Secondo. Storia Naturale*, III.2: *Botanica*, Torino, Einaudi, 1985. In *N.H.* XXI 128 l'erudito indicava due tipi di narciso impiegati in medicina: il purpureo e l'erbaceo.

e sul parziale riscatto da parte della madre. Il dato proveniente dall'*Inno Omerico* sembra trovare una ripresa nell'espressione 'in su i vermigli e in su i gialli / fioretti', con la quale Dante potrebbe alludere al narciso. Privato delle sue proprietà diaboliche e dei suoi significati funerei, proprio il narciso, che nella tradizione botanica antica segnava con la sua fioritura la fine dell'inverno e l'inizio della primavera³⁹, manteneva nella *Commedia* il significato di 'passaggio', configurandosi come confine tra il mondo dei peccatori e il regno dei beati.

Abstract

The Canto XVIII of Dante's *Purgatorio* announces the poet's entry into the Garden of Eden, and is characterized by his encounter with Matelda. Dante compares this girl to Proserpine, who approaches 'in su i vermigli e in su i gialli fioretti' (vv. 49-50). Although he found the story of Proserpine in Ovid and maybe in Claudian, the main source of this myth is the *Homeric Hymn to Demeter*, in which the narcissus is clearly referred to as the cause of Persephone/Proserpine's abduction by Hades/Pluto. We can identify the 'small red and yellow flowers' with the narcissus. Since this flower heralds the end of winter and the beginning of spring, it may represent the exit from the kingdom of sin and the entrance into Paradise.

Giuseppe Squillace
giuseppe.squillace@unical.it

³⁹ Cfr. gli studi citati *supra*, ma anche Squillace, *Nel regno di Narciso...* cit., pp. 31-33.

Itala Tambasco

Bernardo e la meditazione metapoetica fra Dante e Petrarca

La lunghissima rassegna di studi sui canti conclusivi del *Paradiso* ha inevitabilmente dibattuto sulla apparizione ‘imprevista’ di san Bernardo, ammettendone il ruolo di terza guida sulla base della sua spiccata devozione mariana che nel Medioevo raggiunse un’elevatissima diffusione. Fra le numerose laudi e composizioni alla Vergine, la supplica *Salve Regina* che fu introdotta ufficialmente nella compieta dal 1221, era erroneamente attribuita proprio a san Bernardo¹. La preghiera affiora numerose volte nella *Commedia* e agisce spesso come sostrato linguistico del variegato campionario laudario distribuito lungo tutto il poema.

¹ L’origine della preghiera risale al XI secolo. La tradizione più diffusa attribuisce la stesura di quest’antifona al monaco Ermanno di Reichenau, ma nel periodo di composizione della *Commedia* si riteneva erroneamente che fosse stata scritta da san Bernardo durante la sua permanenza all’eremo dei Santi Jacopo e Verano alla Costa d’acqua. Cfr. L. Mantuano, *Liturgia e storia nelle opere di Gioacchino da Fiore*, in *Gioacchino da Fiore tra Bernardo di Clairvaux e Innocenzo III*, Atti del quinto congresso internazionale di studi gioachimiti (San Giovanni in Fiore, 16-21 settembre 1999), a cura di R. Rusconi, Firenze, Viella, 2001, pp. 223-250; si faccia riferimento anche a C. Leonardi, *Lodi alla Vergine Madre di San Bernardo*, in *Medioevo latino. La cultura dell’Europa cristiana*, a cura di F. Santi, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 467-505. Sul posto particolarmente importante occupato dai panegirici e dalle preghiere alla Vergine nella poesia religiosa medievale, cfr. E. Auerbach, *La preghiera di Dante alla Vergine (Par. XXXIII) ed antecedenti elogi*, in Id., *Studi su Dante*, trad. it. di M.L. De Pieri Bonino, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 263-291.

La pianificazione della *Commedia*, preannunciata al termine del libello giovanile, già si poneva in termini dialettici rispetto a tutta la produzione dantesca precedentemente riferita alla donna amata². Le qualità nobilitanti della donna cominciano ad assumere un valore salvifico comunitario e non si configurano più come un privilegio esclusivo dell'amante. Il suo saluto infonde benefici a chiunque la mira e lascia sgorgare dalle sue labbra uno spirito soave, pieno d'amore, qualcosa di più vicino allo Spirito Santo e di sempre più lontano dal sospiro vagheggiato dalla precedente stagione poetica. Beatrice, rivestita d'umiltà, assume i contorni di Maria, colta nell'atto più estremo di sublimazione del suo saluto³. Gradualmente, la sua consistenza poetica si allontana dalla sfera semantica dell'amore stilnovista per inserirsi in una dimensione mistico-retorica che si sforza di purificarsi per confluire nella concezione in un'astrazione semidivina.

Non stupisce certo che Dante possa aver attinto a piene mani dal moderno glossario dedicato alla Vergine per formulare le sue preghiere a Maria, tuttavia, tale ripresa lessicale finisce spesso per orientare anche le lodi che il poeta rivolge a Beatrice e ciò determina una problematica di natura argomentativa – che Perelman riconduce al concetto di incompatibilità retorica –⁴ identificabile anche alla base della scelta dantesca di inserire san Bernardo al termine del suo percorso ultramondano.

² *VN*, XLII, 1-11; «Appresso questo sonetto, apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta, infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Si che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna: cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui qui est per omnia secula benedictus».

³ Cfr. *Lc*, 1, 40-48: «Exsurgens autem Maria in diebus illis abiit in montana cum festinatione in civitatem Iudae et intravit in domum Zachariae et salutavit Elisabeth. Et factum est, ut audivit salutationem Mariae Elisabeth, exsultavit infans in utero eius, et repleta est Spiritu Sancto Elisabeth et exclamavit voce magna et dixit: “Benedicta tu inter mulieres, et benedictus fructus ventris tui. Et unde hoc mihi, ut veniat mater Domini mei ad me? Ecce enim ut facta est vox salutationis tuae in auribus meis, exsultavit in gaudio infans in utero meo. Et beata, quae credidit, quoniam perficientur ea, quae dicta sunt ei a Domino”. Et ait Mariam “Magnificat anima mea Dominum, et exsultavit spiritus meus in Deo salvatore meo, quia respexit humilitatem ancillae suae”».

⁴ In C. Perelman, *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, 2001, p. 206, si legge: «[...] il caso in cui l'incompatibilità dipende da una decisione personale sembra il più lontano

Ha ragione Carapezza quando sostiene che nel momento dell'incontro con san Bernardo in *Paradiso XXXI*, davanti alla candida rosa dei beati, si collochi «uno snodo cruciale del cammino dantesco che, come sempre, coincide con la riflessione sul modo in cui proseguire il racconto, sulla difficoltà e sulla responsabilità della poesia»⁵. La studiosa aggiunge anche che la preghiera che Dante rivolge a Beatrice possa essere letta «come un sincero proclama di una nuova capacità poetica»⁶, ma supponiamo che possa essere proprio questo il punto in cui il poeta si senta costretto

da quello della contraddizione formale perché, invece di imporsi, l'incompatibilità è imposta e si può sperare che una nuova decisione possa eventualmente eliminarla.

⁵ S. Carapezza, *La preghiera a Beatrice tra modelli letterari e liturgici*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 12 novembre 2011), a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2013, p. 109. D'altronde il concetto del 'nodo' (e quindi dello snodo) è un segnale di evidente matrice retorica se si considera *Purg.* XXIV, 55-57 («'O frate, issa vegg'io», diss'elli, "il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!"»). Sarebbe inutile indugiare su quanto già ampiamente evidenziato da numerosi studi a proposito della suggestione che questi versi possano aver agito anche nella scelta della collocazione di Beatrice a guardia del *Paradiso* (cfr. P. Borsa, «*Amor che nella mente mi ragiona*» tra *stil novo*, *Convivio* e *Purgatorio*, in *Il Convivio di Dante*, a cura di J. Bartuschat e A.A. Robiglio, Ravenna, Longo, 2015, pp. 53-82; F. Buffoni, «*Foco d'amore in gentil cor s'apprende*», «L'Erasmo. Bimestrale della civiltà Europea» XVII, 2003, pp. 112-114; C. Calenda, *Il dolce stil novo e Dante*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, I, pp. 343-374; G. Gorni, *Guido Guinizelli e il verbo d'amore*, in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Roma, Salerno, 1981, pp. 23-45; C. Paolazzi, *Il «padre» Guinizelli e la Sacra Scrittura*, in Id., *La maniera mutata. Il «dolce stil novo» tra Scrittura e «Ars poetica»*, Milano, Vita e pensiero, 1998, pp. 47-101; E. Pasquini, *Il mito dell'amore: Dante fra i due Guidi*, in *Dante. Mito e poesia*, Atti del secondo seminario dantesco internazionale, a cura di M. Picone e T. Crivelli, Firenze, Cesati, 1999, pp. 283-295); certo è che la precisazione dantesca (*Purg.* XXVI, 58-60: «Quinci su vo per non esser piu cieco; / donna e di sopra che m'acquista grazia, / per che 'l mortal per vostro mondo reco») pone il bolognese dinanzi al suo limite e gli indica il punto preciso del suo superamento. R. Antonelli, *Il destino del personaggio-poeta*, «Rivista di studi Danteschi» XI, 2, 2012, pp. 361-387, si rinvia in particolare a p. 371, identifica, sulla base del sistema rimico in -eco, il riferimento alla cecità proprio nel canto in cui il poeta esprime il suo definitivo giudizio nei confronti dell'esperienza letteraria ed etica della lirica d'amore in volgare, con l'intento di rievocare l'incontro con Cavalcante de' Cavalcanti, e quindi collocare nel contesto purgatoriale anche il figlio Guido. Infatti, in *Inferno X* si legge: «se per questo cieco / carcere vai per altezza d'ingegno, / mio figlio ov'è? e perché non è teco?» (*Inf.* X, 58-60). Sullo stesso argomento si veda anche R. Rea, *Memorie di un lussurioso. Lettura del canto XXVI del Purgatorio*, «L'Alighieri» XLV, 2015, pp. 103-127.

⁶ Carapezza, *La preghiera a Beatrice...* cit., p. 109.

a prendere coscienza del limite di tale nuova capacità che si configura nell'irrimediabile sovrapposibilità con la lode mariana.

Quanto fin qui esposto è frutto di considerazioni sulla metapoetica dantesca, personalmente compiute in precedenti studi⁷, dove si è provato a riflettere sull'imprevisto inserimento di Bernardo nella *Commedia*, nei termini di un sussidio retorico messo in atto per non rischiare di ripetersi in un'identica lode, sostituendo l'oratore al momento dell'imminente incontro con la Vergine, salvaguardando così l'originalità delle terzine ispirate a Beatrice nelle quali si compie l'impegno explicitario della *Vita Nuova*. Se è vero quanto afferma Aversano ritenendo quello tra Dante e Bernardo un rapporto «cercato con consapevolezza di obiettivi»⁸, bisogna ammettere anche che dietro l'intento mistico di 'sollevare' la contemplazione del poeta più in alto, da Beatrice a Maria, si celi anche l'esigenza pragmatica di evitare una sovrapposizione semantica fra le due lodi e attribuire a Beatrice la definizione di un ruolo che solo la Vergine può rivestire nella *Commedia*.

L'inserimento del santo di Chiaravalle è funzionale alle ragioni compositive del poema ed è l'espedito narrativo in cui si riflette la necessità di porre una distanza (spirituale e retorica) fra Dante e Beatrice, necessaria ai piedi di Maria la cui devozione dantesca sembra essere ormai compromessa in termini lirici e contemplativi.

Si tratta di un dissidio ben noto e consolidato nella narrativa e nella lirica di Petrarca, che per primo si fa portavoce del disagio antitetico fra passione amorosa e devozione cristiana, disgiunte risolutivamente nel *Secretum* da Agostino che ne mostra antinomie e contraddizioni.

Litere velut pithagoree, quam audivi et legi, non inanem esse doctrinam. Cum enim recto tramite ascendens ad bivium pervenissem modestus et sobrius, et dextram iuberer arripere, ad levam – incautus dicam an contumax? – deflexi; neque michi profuit quod sepe puer legeram: Hic locus est partes ubi se via findit in ambas; dextera que Ditis magni sub menia ducit. Hac iter Elysium nobis; at leva malorum exercet penas, et ad impia Tartara mittit. Hec nimirum, quanquam ante legissem, non tamen

⁷ Ci sia consentito il rinvio al personale contributo I. Tambasco, «*Sua distanza vuol volar sanz'ali*». *Considerazioni metaletterarie sulla funzione di Bernardo nella Commedia*, «Sinestesiaonline» XI, 36, 2022, <<http://sinestesiaonline.it/>> [consultato il 08/09/2022]

⁸ M. Aversano, *San Bernardo e Dante*, Salerno, Edisud, 1990, p. 37.

prius intellexi quam expertus sum. Ex tunc autem obliquo sordidoque calle distractus et sepe retro lacrimans conversus, dextrum iter tenere non potui, quod cum deserui, tunc, profecto tunc, fuerat illa morum meorum facta confusio. [...] At mulier ista tam celebris, quam tibi certissimam ducem fingis ad superos, cur non hesitantem trepidumque direxit, et, quod cecis aliis fieri solet, mmanu apprehensum non tenuit, quaque gradiendum foret admonuit?⁹

Con un'immagine di suggestiva matrice dantesca, Petrarca, giovane pellegrino in cammino, racconta di essersi trovato di fronte a una sorta di bivio pitagorico. Come Bernardo nella *Commedia*, il santo di Ippona riveste l'incarico di 'purificare' la lirica petrarchesca che erroneamente, accodato ai dettami della poetica precedente, ha ritenuto di poter coniugare l'esperienza amorosa con il proprio cammino di fede. Il costante rinnegamento agostiniano di Laura 'guida' e 'scorta' verso il cielo suggerisce, neanche troppo velatamente, l'idea che Petrarca stia qui contestando l'esito narrativo della *Commedia*. L'impegno explicitario della *Vita Nuova*, di cantare Beatrice come non era mai avvenuto per nessun'altra donna («dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»)¹⁰, sembra

⁹ F. Petrarca, *De secreto conflictu curarum mearum, Liber III*, a cura di G. Martellotti e G.P. Ricci, trad. it. di E. Carrara, Napoli, Ricciardi, 1955, p. 63. «Certo non è vota di sènno la sentenza che, siccome lessi ed intesi, si contiene nelle dottrine di Pitagora. Perciocchè sin dal mio primo entrar nella vita, movendo con modestia, e temperanza lunghezzo il retto cammino, tosto che giunsi là dove esso in due si diparte, intesi sonarmi all'orecchio il comando che mi tenessi alla diritta; ma io, improvvido e caparbio, torsi alla sinistra, non punto giovandomi dell'insegnamento che si racchiude nei versi seguenti, che spesso avea letti da giovinetto: è questo il loco dove in duo si parte / Il cammino. Se a diritta il passo volgi, / Agevole ti fia giunger sott'esso / Le mure ampie di Dite e nelle selve / Sacre d'eliso; ma se pieghi a manca, / Le brune onde del tartaro e la pena / Vedrai che le dannate alme martira. Né l'aver letto più volte queste parole valse a farmene intendere il senso prima che la esperienza me ne desse a conoscere la verità. D'allora, divagando per ogni torto e fangoso calle, piangente sì io miolgeva addietro a guardare, ma non mi bastavano le forze a ravviarmi pel buon sentiero; perché quando appunto l'abbandonai era in me avvenuto quel cangiamento [...] Ma codesta famosa donna, che vanti qual tua infallibile scorta al cielo, perché, mentre dubitoso e trepidante ondeggiavi, non t'avviò al meglio? Ben doveva ella, come si costuma coi ciechi, prenderti per mano e, sorreggendo i tuoi passi, indirizzarti a meta sicura».

¹⁰ *VN*, XLII, 1-11; «Appresso questo sonetto, apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta, infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna».

costituire la motivazione centrale che spinge il poeta persino a pensare l'intero e grandioso edificio della *Commedia* solo per potervi inserire l'incontro con l'amata. In effetti, al centro dell'annuncio del poema vige una questione di natura squisitamente semantica: egli non scriverà più di Beatrice fino a che non riuscirà a ridefinire un vocabolario nuovo («che mai non fu detto»)¹¹, a coniare un linguaggio che possa raccontare le virtù dell'amata che non sia più la donna gentile della giovinezza e che non la renda troppo simile alla Regina del Cielo. Il poeta deve allora confrontarsi con l'esigenza di ridefinire la sua semantica amorosa alla luce di un nuovo stilema che si proponga di cantare un prototipo muliebre che è sostanzialmente speculare a Maria, ma non è Maria. Nel finale della *Vita Nuova* si predispone l'evoluzione stilistica e semantica della *Commedia*, mentre il finale del poema pone *ipso facto* Dante faccia a faccia con il limite del suo disegno poetico e con l'impossibilità di plasmare una lode del femminile che sia più solenne di quella stilnovistica e meno elevata di quella religiosa. In definitiva, proprio nel finale del poema si svela il fallimento di una retorica capace di coadiuvare, senza contraddirsi, la lirica amorosa e la lirica cristiana.

Si sic intelligis ut hoc esse illa dederit, mentiris haud dubie: si vero sic ut haud amplius esse permiserit, verum dicis. O quantum in virum evadere poteras, nisi illa te forme blanditiis retraxisset! Quod es, igitur, nature bonitas dedit; quod esse poteras illa praecepit, imo tu potius abstulisti. Ista enim innocens est. Forma quidem tibi visa est tam blanda, tam dulcis, ut in te omnem ex nativis virtutum seminibus proventuram segetem ardentissimi desiderii estibus et assiduo lacrimarum imbre vastaverit. Quod autem te ab omni turpitudine illa retraxerit, falso gloriatus es; retraxit forsitan a multis, sed in maiores impulit erumnas. Enimvero, nec qui variis sordibus obscenam viam declinare monuit, si in precipitium produxit, nec qui, minutiora sanans ulcera, letale interim iugulo vulnus infixit, liberasse potius quam occidisse dicendus est. Ista quoque, quam tuam predicas ducem a multis te obscenis abstrahens in splendidum impulit baratrum¹².

Se Dante sceglie di porre rimedio all'inciampo retorico modificando la struttura del poema mediante l'inserimento di Bernardo, Petrarca,

¹¹ *Ibidem*.

¹² Petrarca, *De secreto conflictu curarum mearum*... cit., p. 59.

in linea con il conflitto interiore del suo io lirico, decide di andare alla radice del nodo poetico mostrando, mediante l'autorità agostiniana, che dietro il cortocircuito narrativo si celi l'inattuabilità del progetto dantesco. «Credevi che Laura potesse essere una guida (*tuam predicas ducem*), ma intanto ti faceva sprofondare in uno splendido abisso» (*te obscenis abstrahens in splendidum impulit baratrum*)¹³.

Petrarca pone un veto definitivo sulla possibilità di elevare la donna a strumento di salvezza e guida alla conversione, ne ridimensiona il ruolo di mediatrice fra uomo e Dio che nel finale del *Canzoniere* risulta, senza alcuna esitazione, tutto riposto nell'intercessione della Vergine¹⁴.

I due componimenti tornano a somigliarsi anche nella scelta del ripristino finale delle gerarchie angeliche: tanto *Vergine bella*, quanto la preghiera alla Vergine di Dante in *Paradiso XXXI* ripercorrono il rendiconto vissuto dai due poeti che devono fare i conti con il precedente riferimento di stilemi biblici alla donna amata. L'aretino chiama Maria «vergine bella che di sol vestita» rinviando certamente allo scenario apocalittico, ma anche Laura nel corso di tutto il *Canzoniere* è stata osannata come un sole attorniato da stelle¹⁵. Inoltre, la stessa richiesta di misericordia indirizzata alla Vergine nella canzone conclusiva è stata più volte e inadeguatamente rivolta anche a Laura. È vero quanto afferma Boitani, secondo cui «questa trasformazione del linguaggio d'amore nel linguaggio della religione sia un fenomeno che è comune in entrambe le direzioni durante tutto il Medioevo»¹⁶, ma non si può non considerare come in Petrarca tale processo passi necessariamente attraverso Dante, prima in modo implicito e poi – lo rileva sempre Boitani che parla perfino di «rifiuto di Laura» – mediante il riferimento a Maria come «vera Beatrice» (v. 52)¹⁷.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Al rapporto Maria/Laura si rinvia per completezza di argomentazione allo studio di N. Iliescu, *Il Canzoniere petrarchesco e sant'Agostino*, Roma, Società Accademica Romana, 1966.

¹⁵ Sulla sovrapposizione di tali immagini, cfr. P. Boitani, «*Sua distanza vuol volar sanz'ali*»: Maria e l'amore nella poesia del Trecento, in Id., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 251-313.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Precedentemente, per ben due volte nel *Canzoniere* era stato dato a Laura proprio l'attributo di 'Beatrice', (LXXI, 37; CXCI, 7).

La constatazione del limite spirituale della rappresentazione muliebre a cui Dante approda nella *Commedia*, attraverso la sublimazione di Beatrice, lo induce a un cambio di programma che gli consente di porre rimedio al suo ordito narrativo su cui certamente non potrà intervenire mediante una *diminutio* retorica dei connotati già riferiti a lei lungo tutto il poema. Ciò che Dante non ha potuto preventivare né modificare diventa ora occasione di meditazione per Petrarca che, giunto nel mezzo della sua *peregrinatio* terrena, comprende e riflette aprioristicamente sull'incompatibilità delle due sfere liriche, che considera inevitabilmente destinate ad un cortocircuito lessico-semanticò. È quanto Barberi Squarotti ha racchiuso nel concetto di "antitesi" che riferito a Petrarca diviene «la figura retorica dell'anima innamorata»¹⁸:

Laura muore nel pieno del suo trionfo virtuoso, ma non viene assunta in cielo. I *Triumphs* restano rigorosamente un poema laico. Le virtù di Laura sono morali, non teologiche [...] La sua morte è sì una trasfigurazione di bellezza, ma conclude una vicenda circoscritta nell'ambito della terrena esperienza che si esalta in Laura, ma non la fa passare a una seconda vita, alla vera vita del cielo, come accade a Beatrice¹⁹.

Sempre Squarotti nota come la Laura dei *Trionfi* rappresenti una *retractatio* definitiva della Laura del *Canzoniere* («parallela e opposta rispetto a Beatrice nel *Paradiso*»)²⁰ e in ciò trova conferma l'idea suggestiva di una ridefinizione della donna amata sulla base di una lettura e di una attenta meditazione circa l'antitetica sovrapposibilità Beatrice/Maria nella *Commedia*. Se Laura, trionfante nella sua resurrezione corporale, non sostituisce Dio – nel componimento di più evidente imitazione dantesca, aggiungiamo – è proprio perché la prospettiva del poeta aretino parte (per superarlo) dal limite retorico-spirituale su cui Dante era inciampato²¹.

¹⁸ G. Barberi Squarotti, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, in Id., *Il tragico cristiano. Da Dante ai moderni*, Firenze, Olschki, 2003, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115. Scrive ancora Squarotti: «Laura non si avvicina mai a Beatrice, le è sempre antitetica, anche nei confronti della Beatrice dei canti conclusivi del Purgatorio, quelli che contengono la *retractatio* di Dante come colui che si è allontanato dall'insegnamento e dall'esempio di verità che Beatrice fu in terra». *Ibid.*, p. 126.

²⁰ *Ibid.*, p. 124.

²¹ Ci piace decretare con le parole di Squarotti che si tratti ancora una volta dell'estrema doppia faccia della concezione delle cose che Petrarca nutre per tutta la sua opera; *ibid.*, p. 143.

L'esempio di Dante è ovviamente presente nella mente di Petrarca e perfino determinante nella scelta conclusiva dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* in cui l'aretino ripone nelle mani della Vergine il dissidio interiore generato dalla «mortal bellezza» che ne ha compromesso la condotta e la retorica («atti e parole») e ne ha agitato l'animo.

Vergine, quante lagrime ò già sparte,
 quante lusinghe et quanti preghi indarno,
 pur per mia pena et per mio grave danno!
 Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno,
 cercando or questa et or quel'altra parte,
 non è stata mia vita altro ch'affanno.
 Mortal bellezza, atti et parole m'anno
 tutta ingombrata l'alma.
 Vergine sacra et alma,
 non tardar, ch'i' son forse a l'ultimo anno.
 I dì miei piú correnti che saetta
 fra miserie et peccati
 sonsen' andati, et sol Morte n'aspetta²².

La settima stanza, la più autobiografica di *Vergine bella*²³, è quella in cui l'intonazione del poeta tralascia per un istante la compostezza liturgica e torna ai toni intimi della canzone amorosa che, scrive Scuderi, «sono tali da sfiorare quasi un confronto di due amori, quello per Laura e quello per la Vergine Maria»²⁴. In effetti, il verso «cercando or questa et or quel'altra parte» restituisce a pieno la sensazione del turbamento del poeta che si dichiara dissuaso dalla devozione per Laura perfino nel momento di massima ispirazione mariana («che se poca mortal terra caduca / amar con sí mirabil fede soglio, / che devrò far di te, cosa gentile?»)²⁵.

In tale ammissione rinveniamo esplicitamente la linea di confine che separa il sentire religioso del pellegrino dantesco, vigoroso e appassionato, ma impregnato di quell'ansia di perfezione che non gli consente

²² *RVF*, CCCLXVI, 79-91.

²³ Boitani, «*Sua disianza vuol volar sanz'ali*»... cit., p. 286.

²⁴ E. Scuderi, *La voce di Dante, del Petrarca e del Manzoni negli Inni alla Vergine*, «Le ragioni critiche» X, 5-6, pp. 1-5; la citazione è a p. 3.

²⁵ *RVF*, LXVI, 121-123.

sbavature e gli impedisce di stillare indugi al cospetto della Vergine, e il sentire religioso di Petrarca che ripone invece nelle Sue mani proprio quel dissidio (mascherato dalla presenza di Bernardo in Dante) antitetico, ma necessario al suo cammino di conversione. Petrarca, dunque, vede e approva la perfezione divina, ma insegue ciò che è imperfetto. Ammette di riconoscere quale sia la diritta via, ma dichiara di non riuscire a perseguirla pregiudicando lo sviluppo lineare della sua *peregrinatio* (tipica invece del percorso dantesco) mediante l'immagine ricorrente del bivio (*Cum enim recto tramite ascendens ad bivium pervenissem*)²⁶ che intralcia continuamente il suo cammino.

Laborem igitur timuisti. At mulier ista tam celebris, quam tibi certissimam ducem fingis ad superos, cur non hesitantes trepidumque direxit, et, quod cecis aliis fieri solet, manu apprehensum non tenuit, quaque gradiendum foret admonuit²⁷?

L'immagine del poeta che va «cercando or questa et or quel'altra parte» restituisce l'impressione dello smarrimento che lo tormenta e allo stesso tempo rinvia all'idea del movimento rappresentativo di una fede che non si esaurisce nella staticità della meditazione e della contemplazione, ma si mette in cammino (come Dante) per raggiungerla senza mai riuscire a definire – per dirlo con san Bonaventura – un unico *itinerarium mentis in Deum*. È una figurazione che Petrarca aveva già raccontato nel sonetto XVI, uno dei componimenti ancora più discussi di tutto il *Canzoniere* che è bene rievocare, al netto della sua notorietà, per compiere alcune riflessioni di natura inter e intratestuale.

Movesi il vecchierel canuto et bianco
del dolce loco ov' à sua età fornita
et da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;
indi trahendo poi l'antiquo fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quanto piú pò, col buon voler s'aita,
rotto dagli anni, et dal camino stanco;

²⁶ Petrarca, *De secreto conflictu curarum mearum*... cit., pp. 61-62.

²⁷ *Ibidem*.

et viene a Roma, seguendo 'l desio,
 per mirar la sembianza di colui
 ch'ancor lassú nel ciel vedere spera:
 cosí, lasso, talor vo cerchand'io,
 donna, quanto è possibile, in altrui
 la disiata vostra forma vera²⁸.

La meta della sua *peregrinatio*, posta in relazione a quella del vecchierel, ha costituito il principale elemento di discussione e ha prodotto una sterminata mole esegetica nella quale è necessario distinguere quantomeno due macro-filoni interpretativi: uno vuole il poeta impegnato nella ricerca di un surrogato della bellezza di Laura²⁹; l'altro lo immagina alla ricerca di un archetipo celeste, platonicamente inteso³⁰. L'idea della ricerca («cerchand'io, / donna, quanto è possibile, in altrui / la disiata vostra forma vera») posta in entrambi i casi in relazione al suo dissidio amoroso è espressa in termini antitetici soprattutto quando il poeta si trova al cospetto di un'autorità religiosa, come Agostino, nel *Secretum*, o come la Vergine nella canzone explicitaria e nel sonetto XVI in relazione alla figura del vecchierello che passa per la Veronica e approda a Cristo; così lui, dopo essere passato per Laura e per altre donne, approderebbe alla «forma vera» di questa e di quelle. Mentre Fenzi, fra gli altri, propende per un'interpretazione laica delle terzine finali e ritiene che quello di Petrarca sia da intendersi come «un pellegrinaggio alla rovescia, verso una sembianza che non è sacra»³¹, le

²⁸ *RVF*, XVI.

²⁹ L'esautivo lavoro di E. Fenzi, *Note petrarchesche, R.VF. XVI*, «Italianistica» XXV, 1, pp. 43-62, è stato il punto di partenza di almeno due trattazioni diverse, ma fra loro legate, quella di M.C. Bertolani, *Dall'immagine all'icona*, «Quaderns d'Italià» XI, 2006, pp. 183-201, indaga in particolare sulla fortuna e le pratiche connesse con la Veronica nel periodo medievale per interrogarsi sull'importanza e il pericolo di cui sono foriere le immagini, e quella di G. Bertone, *Il volto di Dio, il volto di Laura. Appunti preliminari*, «Quaderns d'Italià» XI, 2006, pp. 223-244, che dopo aver offerto a sua volta un'interessante disquisizione sulla natura e sulla storia della Veronica, si propone di avallare la tesi di Fenzi con un nesso reso in termini ancora più evidenti fra i sonetti di Simone Martini e *RVF* XVI.

³⁰ Cfr. G. Barberi Squarotti, *La struttura del Canzoniere petrarchesco*, in Id., *Fine dell'idillio. Da Dante al Marino*, Genova-S. Salvatore Monferrato, il melangolo, 1978, pp. 50-52.

³¹ Fenzi, *Note petrarchesche...* cit., p. 48.

posizioni di Velli e Squarotti hanno adombrato, invece, la possibilità di una interpretazione quantomeno platonica di questa «forma vera» che incoraggia la personale idea della possibilità di identificare nel riferimento evocativo «donna» un legame ideologico con la Vergine. In tal senso, il poeta starebbe ammettendo apertamente l'errore di cercare «in altrui» (cioè in un'altra donna, ovvero in Laura) le sembianze di una perfezione («forma vera») che appartiene solo a Maria. In effetti ci chiediamo con Fenzi, da cui tuttavia si discosta la nostra interpretazione, «che senso avrebbe, dopo i versi dedicati al pellegrino, dire semplicemente [come molti vogliono]: “così anch'io desidero vedere Laura”?»). Ciò avallerebbe, tra l'altro, l'accusa di blasfemia più volte al centro di polemiche esegetiche, per l'identificazione dell'immagine di Cristo a quella di Laura³².

Si sa che è stato Dante a suggerire le similitudini della Veronica. La maggioranza critica ritiene che sia il capitolo XL della *Vita Nuova* ad aver suggestionato massicciamente il poeta, e questo perché lì la Veronica è evocata subito dopo la chiusura dell'episodio della donna pietosa, nel qual Dante rappresenta se stesso dinanzi a una sorta di 'bivio pitagorico'³³, chiamato a scegliere se restare fedele alla memoria di Beatrice oppure cedere a un nuovo amore³⁴.

Lo stesso bivio pitagorico era stato espressamente rievocato da Petrarca – lo abbiamo visto – per rappresentare il dissidio fra l'amore per Laura e l'amore per Dio e per sfatare definitivamente l'idea che Laura – diversamente da Beatrice – potesse fungere da guida spirituale. Il suggestivo riferimento alla Veronica deriva sì dalla figurazione del libello giovanile³⁵, ma ancora di più dalla sublimazione che di essa il poeta propone in *Paradiso XXXI*:

³² È una polemica che ben compendia G. Barberi Squarotti, *La preghiera alla Vergine...* cit., pp. 87-95.

³³ Così lo definisce Fenzi, *Note petrarchesche...* cit., p. 56. Si consideri, solo a titolo di suggestione, che proprio al bivio pitagorico si riferisce Petrarca, *De secreto conflictu curarum mearum...* cit., p. 63.

³⁴ Fenzi, *Note petrarchesche...* cit., p. 56.

³⁵ L'attenzione di Petrarca per questa parte della *Vita Nuova* è attestata da molti studi, fra i più noti M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 226.

Qual è colui che forse di Croazia
viene a veder la Veronica nostra,
che per l'antica fame non sen sazia,
ma dice nel pensier, fin che si mostra:
'Signor mio Iesù Cristo, Dio verace,
or fu sì fatta la sembianza vostra?';
tal era io mirando la vivace
carità di colui che 'n questo mondo,
contemplando, gustò di quella pace³⁶.

La vista di san Bernardo suscita il paragone fra il pellegrino che parte da lontano per vedere «la sembianza» di Cristo nel velo della Veronica e Dante che contempla la Carità divina nell'effigie del santo. È un'immagine affine a quella del vecchierello petrarchesco che, stanco del lungo cammino, arriva a Roma «per mirar la sembianza» divina nella stessa reliquia. Già il commento ottocentesco di Pellegrini ha adombrato la possibilità che l'influenza di questo luogo dantesco sul sonetto XVI del *Canzoniere* non fosse da circoscrivere limitatamente alla comune iconografia capitolina. Sebbene la sua interpretazione si discosti totalmente dalla nostra e protenda per una lettura laica della ricerca muliebre di Petrarca («Immaginano i due poeti il medesimo fatto; ma con fine differente»)³⁷ ci pare comunque significativo il fatto che dedichi ben quattro pagine³⁸ della sua antologia scolastica – contro i telegrafici rinvii all'affinità iconografica fin qui suggerita da autorevoli commentatori – all'esposizione dell'ascendente dantesco su quel luogo del *Canzoniere*.

A ben guardare, sono molte le spie testuali che suggeriscono l'idea di un massiccio influsso di *Paradiso* XXXI sulla stesura di *RVF* XVI, a partire dalla peculiare scelta dantesca di immortalare Bernardo come un vecchio «il santo sene [...] in atto pio / quale a tenero padre si convene», che sembra aver suggestionato l'affresco petrarchesco del pellegrino «canuto et bianco» il quale, ormai vecchio, lascia la sua famiglia per compiere la sua ultima santa fatica «et da la famigliuola sbigottita / che

³⁶ *Par.* XXXI, 103-111.

³⁷ F.C. Pellegrini, *Elementi di letteratura per le scuole secondarie*, Livorno, Giusti, 1893, p. 211.

³⁸ *Ibid.*, pp. 210-213.

vede il caro padre venir manco». Al netto del richiamo per contrasto alla vicenda di Ulisse che abbandona la famiglia per compiere il suo ultimo folle volo, già rilevato da Squarotti (a cui associamo la personale ipotesi che ci riserviamo di approfondire, della suggestiva impronta virgiliana – *Aen.* III, 710)³⁹, comune è anche la descrizione del movimento che si riempie ancora più di senso se posta in relazione con il significato comunemente attribuitogli da Dante nella *Commedia*. Il volontarismo del verbo iniziale «movesi il vecchierel canuto et bianco / del dolce loco», su cui Velli ha compiuto approfondite riflessioni⁴⁰, è espresso in termini simili all'enunciazione del movimento di Bernardo «a terminar lo tuo disiro / mosse Beatrice me del loco mio»⁴¹, che a sua volta riproduce un rituale retorico messo in atto in tutto il poema per raccontare il mandato divino delle guide celesti. Così Beatrice, quando deve incaricare Virgilio di condurre Dante fino al Paradiso Terrestre: «i' son Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare»⁴² e santa Lucia per rispondere alla chiamata della Vergine: «Lucia, nimica di ciascun crudele, / si mosse, e venne al loco dov' i' era, / che mi sedea con l'antica Rachele»⁴³. Lucia, Virgilio, Beatrice e Bernardo si muovono: lasciano il luogo in cui si trovano per obbedire all'ordine superiore di Maria la quale costituisce l'impulso originario che fa avviare il poema e con esso la salvezza di Dante. È possibile, allora, ma ciò appartiene al margine strettamente personale e fantastico della lettura, che anche il vecchierello petrarchesco stia rispondendo alla chiamata mariana, rievocata nel vocativo «donna» della terzina finale.

³⁹ *Aen.* III, 710 *Hic me, pater optime, fessum*. È il passo in cui si narra la morte di Anchise. Si aggiunga, solo a titolo di suggestione, che nella ottocentesca *Traduzione letterale in terza rima* di Chesta, il testo è tradotto in forma di calco perfetto del verso petrarchesco *Io vedo il caro padre venir manco*. Cfr. P. Virgilio Marone, *Eneide di Virgilio. Traduzione letterale in terza rima di P.A. Chesta*, Torino, Tipografia letteraria, 1862, p. 88: «qui da tante tempeste quasi absorto / io vedo il caro padre venir manco, / d'ogni mio male e cura mio conforto».

⁴⁰ G. Velli, *La metafora del Petrarca*, in *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1995, pp. 39-46.

⁴¹ *Par.* XXXI, 65-66.

⁴² *Inf.* II, 70-72.

⁴³ *Inf.* I, 100-102.

Ma è giunto il momento di tirare le somme, non senza precisare, in accordo con l'esito interpretativo dell'esautivo ragguaglio esegetico di Rigo⁴⁴, che non si pretende qui di risolvere l'intricato mistero congiunto alla polisemia del testo quanto più di proporre un'alternativa prospettica che avvalori percorsi critici già tracciati. Se è vero che Petrarca costruisca il suo itinerario verso Dio con lo sguardo costantemente rivolto a Dante⁴⁵, dobbiamo ammettere anche che nei canti finali della *Commedia* Petrarca possa aver colto e recuperato – per affinità emotiva – l'affanno spirituale e retorico del poeta, diviso fra Beatrice e Maria.

Egli deve aver riconosciuto in *Paradiso* XXXI un importante crocevia compositivo nel quale identifica la personale ricerca di equilibrio fra due poli di attrazione Laura/Maria e definisce, in linea con il suo tempo, una soluzione più radicale che ridimensiona Laura a creatura terrena (ammaliatrice, «Medusa») e la sostituisce con la Vergine («vera Beatrice») perfezionando il proprio *iter ad Deum* nelle terzine che lo condurranno dritto al *Triumphus Eternitatis*.

Abstract

The moment of the meeting with saint Bernard, in *Paradiso* XXXI, coincides with a crucial junction of the journey which, as always, Dante matches with a reflection on the methods of continuation of the story, on the difficulties and responsibility of poetry. The viator has to deal with the rhetorical limit of conceiving a praise for the Virgin that is preponderant, or at least different, from the cult for Beatrice. He must therefore recover the mystical dimension of the peregrinus, definitively moving away from the lyric of the faithful of love. In this sense, it seems to us that the lyrical outcome of the *Canzoniere* is placed in relation to the poetic limit of Dante's poem,

⁴⁴ P. Rigo, *RVF 16, Movesi il vecchierel. «Ogni detto di quegli amanti è un mistero». Storia e cronistoria di un'antica questione*, «Letteratura Italiana Antica. Rivista annuale di testi e studi», XVIII, 2017, pp. 377-399.

⁴⁵ Si veda in proposito il bel saggio di R. Di Zenzo, *La Vergine nel Petrarca*, in *Maria Vergine nella Letteratura italiana*, a cura di M.F. Iannace, New York, Forum Italicum Pubblicazioni, 2000, pp. 103-108.

especially in the semantic reference of the «vecchierel canuto et bianco» (*RVF*, XVI), in which it is possible to suggestively recognize a paradigmatic translation of the figure of Bernard.

Itala Tambasco
itala.tambasco@unifg.it

Ilenia Viola

La lirica *sui generis* di Benvenuto Cellini.
Un petrarchismo spirituale, antibembiano
e antiaccademico

Nascono tutti gli huomini, di ogni qualità et di ogni lingua, *per natura* philosophi et *poeti*: però, eccellentissimo Signore, *per essere io nato huomo, adunque son philosopho e poeta*. Ma perché di queste grandi arti ne è di tutte le sorti, *la mia non è di quelle finissima, per non mi essere esercitato in essa*; et cognosciuta questa differenza, ho posto nome a la mia Philosophia et Poesia, *Boschereccia*. E venendomi a trovare a queste notti in uno mio più dolce sonno, cognosciute che io l'hebbi, con esse mi gioivo, e stando così alquanto, quella *Boschereccia Poesia boscherecciamente* cominciò a cantare [...]¹.

Come ha ben osservato Vittorio Gatto², la «possibilità di appello» è stata ripetutamente negata al 'boscherecciamente' poetare (per nulla

¹ Corsivi miei; B. Cellini, *Rime*, ed. critica e comm. a cura di D. Gamberini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014, p. 135 (49-LXXXIV, *Sogno di Benvenuto Cellini*, rr. 1-11).

² V. Gatto, *Le «Rime» di Benvenuto Cellini tra vita e letteratura*, «Chroniques italiennes web» XVI (2009), 4, pp. 1-8, a p. 5: «[...] le *Rime* del Cellini, per la loro “veste così ruvida e spessa, che il trapassarvi dentro non è certo leggiero”, secondo l'espressione di Enrico Carrara, comunque così desuete, rispetto alla lirica dominante nel tempo, caratterizzata dalla assimilazione perfetta della lingua e dei modi di quella petrarchesca, trovarono una ostilità e una chiusura senza possibilità d'appello. Questa ostilità, anzi, le faceva bollare in sede critica autorevole, dal Giornale Storico della Letteratura Italiana, come “stentate sino all'oscurità,

naïf) di Benvenuto Cellini. Il suo esercizio lirico è stato tacciato, sommariamente, di porsi su un versante anti-canonico e per la sua ruvidezza ha invero faticato ad affrancarsi dalle ostilità³. Quantunque già si riconoscesse qualche peregrina finezza, in episodici momenti padroneggiati da una certa ‘favilla’ di poesia, il suo canto è stato, a lungo, giudicato pressoché «roco e spesso sgraziato, non privo di [...] contorsioni verbali e di enfatiche tumescenze prebarocche»⁴. Prova ne sia altresì, in termini di fortuna e ricezione, la parabola editoriale, innegabilmente stringata e ‘contaminata’⁵.

A tal riguardo, la confusione sorta nel circoscrivere lo statuto autoriale del *corpus* è stata senz’altro incentivata dalle proporzioni ingenti del materiale a disposizione, «perlopiù affidato a una serie di carte sciolte confluite in maniera disorganica nei codici Riccardiani»⁶. Ragion per cui testi autografi sono stati inconsapevolmente combinati con testi adespoti, dietro a un principio inclusivo accolto, di volta in volta, dai curatori. Ad esempio, nel caso della curatela di Milanese l’ultima editrice Gamberini scrive:

sbilenche, convenzionali, insomma men che mediocri” [...]. Su Cellini lirico, vd. G. Dell’Aquila, *Benvenuto Cellini Lirico* (2000), in Ead., *La tradizione del testo. Studi su Cellini, Beni e altra letteratura*, Pisa, Giardini, 2003, pp. 9-30; M. Panetta, «*Da poi che m’è impedito il fare*». *Carattere delle Rime di Benvenuto Cellini*, in *Le forme della poesia*, Atti dell’VIII Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti (Siena, 22-25 settembre 2004), a cura di R. Castellana e A. Baldini, 2 voll., Siena, Betti Editrice, 2006, vol. II, pp. 91-100.

³ G. Stimato, *Scritture d’artista nel Cinquecento. Acquisizioni e limiti dell’odierna letteratura*, «*Humanistica*» IV (2009), 2, pp. 147-153, a p. 150: «Ciò che ancora poco soddisfa negli studi sulle *Rime* celliniane è la diffusa tendenza alla ricostruzione, in sede esegetica, di quella *naïveté* espressiva, che contraddistinguerebbe tanto la *Vita* quanto l’ispirazione lirica, [...]. Ed è forse in direzione di una riconsiderazione dell’idea – infruttuosa a mio parere, ma radicata perché suggestiva – del letterato *naïf* che dovrebbero muoversi gli studi Cellini [...].»

⁴ B. Maier, *Benvenuto Cellini*, in *Letteratura italiana. I minori*, Milano, Marzorati, 1961, II, pp. 1133-1155, a p. 1147.

⁵ Cfr. B. Cellini, *Ricordi prose e poesie di Benvenuto Cellini, con documenti la maggior parte inediti in seguito e ad illustrazione della “Vita” del medesimo*, a cura di F. Tassi, Firenze, Guglielmo Piatti, 1829; B. Cellini, *I Trattati dell’oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del Codice Marciano. Si aggiungono: I Discorsi e i Ricordi intorno all’arte, le Lettere e le Suppliche, le Poesie*, a cura di C. Milanese, Firenze, Le Monnier, 1857 (ristampa, ivi 1893); B. Cellini, *Le Rime*, pubblicate ed annotate a cura di A. Mabellini, Torino, Paravia, 1891; B. Maier, *Le “Rime” di Benvenuto Cellini*, «*Annali triestini*» XXII (1952), pp. 307-358.

⁶ Gamberini, *Introduzione*, in Cellini, *Rime...* cit., p. XIII.

La premessa di Milanese accreditava infatti l'immagine di una tradizione manoscritta monolitica e integralmente autografa, aliena da ogni problematica relativa all'autenticità dei componimenti. [...] determinate dallo stesso proposito inclusivo che aveva guidato Milanese, altre contaminazioni sarebbero intervenute con la monografia e l'edizione curate dal Mabellini sul finire del secolo, trasmettendosi quindi a tutte le pubblicazioni novecentesche⁷.

Del tutto coerente con il quadro che si andrà disvelando, appare, in premessa, l'esempio del sonetto apocrifo, *Molza, che mentre avrà posanza il sole*, indirizzato, prima del 1544, al rimatore modenese Francesco Maria Molza e contenuto nel fascicolo irregolare di cc. 59-66 del cod. R¹. Incluso, in un primo momento, nel novero delle prove celliniane, esso è ormai attribuito al rimatore, quasi ignoto, Raffaello Gualtieri, data la sigla «R. G.» in calce⁸.

Le interpolazioni, anche laddove involontarie, hanno pertanto inquinato negli anni la dimensione lirica autografa celliniana con l'inclusione di idiografi o adespoti, e persino con l'immissione di fascicoli redatti in una corsiva italica cinquecentesca, non adoperata nelle altre carte di mano certa. Spicca, come si vedrà, il caso di alcuni 'autografi' riccardiani, così definiti, per sbaglio, da Milanese, la cui premessa era fondata su una paternità celliniana non verificata:

quelli che Milanese definiva "autografi riccardiani" sono [...] due codici composti, caratterizzati da una fascicolazione irregolare e perlopiù fittizia, che ha aggregato carte non coerenti sotto il profilo del supporto scrittorio, dell'inchiostro e della grafia utilizzati, [...]. I testimoni riuniscono insomma materiali profondamente eterogenei, sulla cui paternità sarebbe stato necessario pronunciarsi dopo un'attenta analisi dell'aspetto codicologico, paleografico e stilistico⁹.

⁷ *Ibid.*, pp. XII-XIII.

⁸ *Ibid.*, pp. 367-368: «Le iniziali "R.G." costituiranno, quindi, il principale indizio che possiamo desumere dal cod. R¹ circa la reale paternità di questi componimenti. Dirimente ai fini dell'identificazione dell'ignoto rimatore celato dalla sigla "R.G." è stato un altro manoscritto, la miscellanea di poesia cinquecentesca Magl. II. I. 397 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze [...]. [...] Sotto il profilo materiale, è rivelatrice la presenza, a c. 22 della miscellanea magliabechiana, della medesima filigrana (dei crescenti disposti in una croce all'interno di una circonferenza, simile a Briquet 5377) che rinveniamo alle cc. 62-65 del manoscritto Riccardiano».

⁹ *Ibid.*, p. XII.

È d'altronde doveroso rimarcare che le complicazioni ecdotiche, riscontrate dagli studiosi a partire dal volume Le Monnier¹⁰, nei processi di ordinamento e di classificazione tematico-formale, trovavano un'ennesima giustificazione nel fatto che solo ventiquattro componimenti avevano ricevuto un ordine, ovvero una certa unitarietà, da parte di Cellini¹¹. Basti pensare che il nostro artista fiorentino, vivente, non aveva intenzione, in alcun modo, di comporre un canzoniere organico. E, a questa considerazione – riesaminando ora i tentativi di campionatura di Francesco Tassi o di Carlo Milanese¹², e finanche di Adolfo Mabellini, anch'egli coinvolto, accidentalmente, nella contaminazione del *corpus* con la pubblicazione di presunti frammenti inediti dell'autore¹³ –, è utile abbinare l'avvertimento, secondo cui:

¹⁰ *Ibid.*, p. XIII: «[...] il volume Le Monnier rappresenta un discrimine non soltanto per colpa di tali involontarie interpolazioni. Esso è un momento dirimente anche sotto il rispetto dell'organizzazione testuale: l'ordinamento scelto da Milanese è stato infatti accolto dai successivi editori delle *Rime*».

¹¹ Di seguito, i capoversi dei ventiquattro componimenti, quasi tutti dal carcere, ordinati e trascritti dall'autore: *Tu già a calendas grecas cicalasti; S'alzâr già lieti a Dio tre i più begli; Quel lume Sol che 'l mondo e 'l cielo honora; Glorioso Signore, poi che a Dio; Padre, che 'n terra e 'n ciel primo monarca; Signior del cielo, o Dio della natura; Da questo carcer basso; Se valessi 'l pregar la Parche strane; Risiede 'l sacro santo Iddio immortale; Quel triomphante et glorioso Giove; O monarca immortale, io pur ti chi[a]mo; Cinquantadua sono oggi giorni, fermo; L'arte, la roba, l'a[n]ima e lo honore; Morte poltrona, tu ci ài tolto 'l bargello; Porca Fortuna, s' tu scoprivì prima; Rettor del cielo, o Dio della natura; Si accese a Dio questa mie 'nfelicie alma; Già tutti i Santi, ancor Saturno e Giove; Crëatore immortal, che 'n sempiterno; Lustrante, eterna et gloriosa et bella; O giudicie immortal, che e' ciel governi; Bartolomeo, da poi che lo immortal; Molti ànno cerco già la quinta exentia; Se 'l magnio Iddio immortal mi concedessi.*

¹² Sulle antologie curate da Tassi e da Milanese, vd. Gamberini, *Introduzione*, in Cellini, *Rime...* cit., pp. X-XII: «[...] la ben più ambiziosa e significativa silloge curata da Francesco Tassi nel 1829 [...] evidenziava, per la prima volta, l'interesse delle *Rime*, il vero spartiacque della loro storia editoriale è costituito però dalla stampa, nel 1857, dei *Trattati dell'oreficeria e della scultura* a cura di Carlo Milanese. Il volume recava in appendice una raccolta ormai quasi completa delle poesie di Benvenuto Cellini, tratte dai due codici Riccardiani già segnalati dal Tassi e da altri manoscritti conservati nelle biblioteche fiorentine. Dichiarato proposito del curatore era integrare la campionatura del 1829 attraverso la pubblicazione degli inediti, senza riguardi di ordine estetico. Nel *corpus* delle *Rime* dell'artista, argomentava Milanese, era d'altronde facile imbattersi in testi di dubbia qualità, che avrebbero potuto offendere i delicati sensi dei più raffinati cultori di belle lettere [...]».

¹³ Su Adolfo Mabellini e sulla sua appendice di venticinque *Sonetti e frammenti inediti di Benvenuto Cellini, da intendersi come azzardo metodologico*, si veda quanto ricostruito da Diletta Gamberini, *ivi*, p. XVI: «La più vistosa conseguenza di un simile azzardo metodologico venne

Per comprendere pagine importanti della storia editoriale delle poesie del Cellini, occorre immediatamente avvertire che l'encomiabile intendimento di pubblicare tutti gli inediti conservati nei codici nascondeva un'insidia destinata, per oltre centocinquanta anni, a inficiare la definizione stessa del *corpus*, fuorviandone al contempo la stima¹⁴.

Di seguito, il paradosso ha ulteriormente amplificato ed esasperato le caotiche vicende di attribuzione, in quanto, fino alla metà del Novecento, l'iniziale rivalutazione delle sue numerose rime 'boscherecce', perlopiù sonetti, gravitava proprio intorno a quei versi celliniani, ormai ascritti tra gli apocrifi.

Come non ritornare su quel disguido-equivoco di Milanese, di cui sopra, in merito a una serie di poesie spirituali contenuta nel fascicolo di cc. 94-97 del cod. R¹ e attribuita, in modo erroneo, a Benvenuto¹⁵? Nel dettaglio, si tratta di una sequenza cristocentrica di cinque sonetti. Tra i più ammirati per il carattere petrarchesco, armonico ed enfatico, tali versi sono, in verità, certamente di mano del celebre predicatore lateranense don Gabriele Fiamma¹⁶. Va da sé che quando Bruno Maier notava – pur tra

presto denunciata da un anonimo recensore della monografia che, sulla "Nuova Antologia" del settembre del 1885, segnalò l'abusiva attribuzione al Cellini di una corona di sei sonetti satirici, trascritti da un ignoto copista all'interno del codice Riccardiano 2353 ma in effetti parte dell'*Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra M. Ludovico Castelvetro di Annibal Caro*; ancora su questa questione, vd. Anonimo, Recensione ad A. Mabellini, *Delle Rime di Benvenuto Cellini* (Firenze, Paravia, 1885), «Giornale Storico della Letteratura Italiana» VI (1885), 18, pp. 424-426, a p. 426: «La maggiore benemerita che il M. si sia acquistata con questo volume si è certo quella che risulta dalla sua appendice. In due codici Riccardiani, in due Magliabechiani e nelle Carte Vasari egli trovò parecchie rime inedite di Benvenuto e le pubblica qui. Altri ha già osservato come sei dei sonetti qui pubblicati appartengano al Caro».

¹⁴ Gamberini, *Introduzione*, in Cellini, *Rime...* cit., p. XII.

¹⁵ Cellini, *Rime...* cit., pp. 371-376. Di seguito, i capoversi: *Fu sempre amara et odiosa Morte; Tu, che gli angeli fai lieti et contenti; Al cader di Colui ch'erge et avviva; Ove è la fronte più che 'l ciel serena; Sì come fuor vedete i sensi frali*.

¹⁶ Sul rilievo delle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma, cfr. P. Zaja, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo». *Lettura delle Rime Spirituali di Gabriele Fiamma*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino e E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 235-292. Sulla poesia spirituale, in generale, come panoramica e regesto, si rinvia a: A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, con l'aggiunta di un *Saggio di bibliografia della poesia spirituale (1470-1600)*, in *Paradigmi e tradizioni*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 127-282; P.G. Riga, *Esegesi e teoria della lirica spirituale nel Rinascimento*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di L. Geri e E. Pietrobon, Roma, Aracne, 2020, pp. 249-279.

deliberate violazioni del rigido codice sintattico-grammaticale, disarmonie di stile e improvvisazioni dell'impasto espressivo – le influenze subite dal *Canzoniere*, la sua opinione era, molto probabilmente, suggestionata dalla qualità e dalla caratura di queste rime:

subiscono [i componimenti di Cellini] parecchie influenze tematiche e stilistiche del *Canzoniere* del Petrarca (e sono, anzi, a loro modo e con un margine di robusta e incondita originalità convogliabili entro il grande alveo del petrarchismo cinquecentesco) e appaiono variamente impregnati di umori burchielleschi, berneschi e “carnascialeschi”¹⁷.

Ad ogni modo, malgrado l'incondizionato apprezzamento (tra ‘pochi’ altri) alfieriano, testimoniato da talune marginali note¹⁸, le sue *performances* come ‘fabbrò di versi’ hanno originato un'oscillazione incerta tra disprezzo e stima, e ancora tra accoglimenti senza remore e titubanti esclusioni. Ciononostante, un risolutivo cambio di rotta è ormai legittimato da una progressiva riscoperta della sua veste lirica. Si rammentino, ad esempio, i molteplici contributi sul tema, redatti in occasione del quinto centenario della nascita dello scrittore o la più recente pubblicazione delle *Rime*, per le cure di Diletta Gamberini, il cui rigoroso commento critico ha soppiantato definitivamente quel presupposto-pregiudizio di rifiuto, anzitutto estetico¹⁹, forte di una nomea che aveva, frettolosamente, etichettato l'autore quale ‘antipetrarchista’²⁰.

¹⁷ Maier, *Benvenuto Cellini...* cit., p. 1147.

¹⁸ Anonimo, recensione a Mabellini, *Delle Rime di Benvenuto Cellini...* cit., p. 424: «Forse, chi ben guardi troverà la prima radice di questo apprezzamento in una nota marginale di Vittorio Alfieri, il quale in un suo esemplare della vita celliniana, imbattutosi nel verso *Che molti io passo e chi mi passa arrivo*, scrisse che “esso solo svela che Benvenuto potea essere sommo poeta”. [...] Qui i preconcetti furono per lo meno due, l'amore e l'ammirazione ch'egli dovette avere per il Cellini, che studiò molto e in parte imitò, l'impressione che dovette fargli quel verso, di concetto e di tempra veramente alfieriano. Guai se si dovesse dare il peso di giudizi meditati e attendibili a tutte le chiose che l'Alfieri scrisse sui suoi libri e sui suoi scartafacci di Montpellier e di Firenze!».

¹⁹ Sulla carenza chiarezza espositiva e contestuale mancato controllo sintattico delle rime celliniane, cfr. P. Paolini, *Le «Rime» di Benvenuto Cellini*, «Rivista di letteratura italiana» XVIII (2000), 2/3, pp. 71-89.

²⁰ È cruciale la questione dell'inquadramento del petrarchismo, non più da intendersi in senso univoco ma plurale: tra i tanti saggi in cui questi spunti sono stati discussi, cfr. F. Calitti,

Avverso al polimorfismo quattrocentesco, è risaputo che il petrarchismo cinquecentesco di marca bembista imponeva, a momenti sotto l'egida di un inoppugnabile primato, rigidi parametri cui omologarsi²¹. E, di conseguenza, proprio l'assenza di quei connotati petrarcheschi di *levitas* e *gravitas* – invece esaltati nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* e nei *Triumph* – conduceva Cellini su una traiettoria divergente, se la pratica usuale imponeva ai più un rapporto con l'*auctoritas* incentrato su una grammaticalizzazione della sua lingua poetica, attività tuttavia non più da designare come sterile e impersonale sui piani espressivo e comunicativo²². Pur 'rinnegando', in ogni caso, quella maniera letteraria, il dettato lirico celliniano non è inquadrabile con quella categoria critica rigidamente applicata e oramai superata di antipetrarchismo, quanto piuttosto come parte di una dialettica petrarchesca e, segnatamente, come dettato sensibile alle coeve soluzioni dei rimatori petrarchisti antibembiani. An-

La lirica in volgare, in *Il Primo Cinquecento (1500-1540)*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni e E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 14-20. Sulla formulazione di antipetrarchismo come fenomeno dentro all'imitazione di Petrarca e da interpretare non come polarizzazione ma come una variante tra i diversi petrarchismi, nella fattispecie, il rinvio è a R. Gigliucci, *Antipetrarchismo interno o petrarchismo plurale?*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di A. Corsaro, H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2007, pp. 91-102; S. Jossa, *Petrarchismo e antipetrarchismo. Un sonetto inedito di Marco Antonio Magno al Brevio*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria...* cit., pp. 197-206.

²¹ Cfr. A. Capata, *Il petrarchismo degli anticlassicisti: il caso di Camillo Scroffa e del fidenziano*, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 153-169; N. Borsellino, *Cellini scrittore*, in *Gli anticlassicisti del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1982, pp. 120-134; A. Quondam, *Sul petrarchismo*, in *Il Petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, 2 voll., a cura di L. Chines, Roma, Bulzoni, 2006, vol. I, pp. 27-92. Sull'uso altrettanto ambiguo di anticlassicismo, rinvio a M.C. Figorilli, *Le scritture non classiciste*, in *Primo Cinquecento (1500-1540)*, in *I cantieri dell'italianistica...* cit., pp. 20-25.

²² Sulla lettura di Bembo e dell'antibembismo come luogo comune che ha eluso una piena valutazione dei contenuti della sua poesia, vista come sterile e pedissequa applicazione di lingua e stile, vd. S. Albonico, *Appunti su "forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno (Friburgo, 8-9 giugno 2016), a cura di U. Motta e G. Vagni, Bologna, I libri di Emil, 2017, pp. 73-100.

corché lontano da una puntuale riflessione teorica, l'autore delle *Rime* tentava, per converso, di assimilare la lezione di Petrarca, scongiurando una sua riduzione a mero repertorio 'grammaticale'²³. Discosto così da una teorizzazione fine a se stessa, accedeva al contenuto petrarchesco, non precludendosi stravaganti personalizzazioni dell'architetto, all'insegna di un'operazione di risemantizzazione e attraverso un petrarchismo spirituale, talvolta parodistico.

Non sembra, oltretutto, illecito ipotizzare che il malinteso della critica riguardante lo stile e l'etichetta di 'antipetrarchismo' o 'petrarchismo' celliniano sia consistito nell'imprecisa scelta dell'angolo visuale da cui indagare la questione. Premesso che il punto di approdo finale, altrettanto punto di partenza, è sempre e comunque la sua 'professione'²⁴, risulta logico che il «doppio talento» dovesse orientarsi principalmente verso la sua valorizzazione²⁵. Ed è in questa prospettiva decentrata e gerarchica, tra arte al vertice e scrittura in coda, che potrebbe collocarsi il narcisismo di Benvenuto Cellini. Benché la lirica celliniana sia, alle volte, astrusa e a stento penetrabile da parte del lettore moderno, si evince che essa con-

²³ A. Di Benedetto, *Tra Rinascimento e Barocco. Dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 13-14: «Fu [il petrarchismo] in effetti anche un fatto di costume, nel Cinquecento italiano, e in quanto tale irroso e parodiato dai poeti satirici, prosatori e commediografi del tempo – al petrarchismo si accompagnò un'ininfluenza ma pur significativo antipetrarchismo, che trovò espressione talvolta anche in dialetto (ma ci fu anche un petrarchismo dialettale) [...]».

²⁴ B. Cellini, *La Vita*, a cura di L. Bellotto, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, 1996, p. 265 (Libro Primo, LXXIV): «Il quale mi rispose [Sua Signoria] che io facessi quanto mi pareva. Tornatomene a casa il Cornaro, ivi a pochi giorni fu fatto papa il cardinal Farnese, e subito dato ordine alle cose di più importanza, a presso il Papa domandò di me, dicendo che non voleva che altri facessi le sue monete, che io»; *Ibid.*, p. 266 (Libro Primo, LXXIV): «Al quale il Papa voltosigli, gli disse: "Voi non la sapete bene sì come me. Sappiate che gli uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non hanno da essere ubrigati alla legge: or maggiormente lui, che so quanta ragione e' gli ha"»; *Ibid.*, pp. 92-93 (Libro Primo, XXVII): «A tutte queste diverse professioni con grandissimo studio mi mettevo a impararle. Ècci ancora la bellissima arte dello smaltare, quale io non viddi mai far bene ad altri [...]. Ancor a questo esercizio molto difficilissimo rispetto al fuoco, [...], ancora a questa diversa professione con tutto il mio potere mi messi; et se bene molto difficile io la trovavo, era tanto il piacere che io pigliavo, che le ditte gran difficoltà mi pareva che mi fussin riposo; et questo veniva per uno espresso dono prestatomi dallo Idio della natura [...]».

²⁵ Sul tema, si rinvia a G. Rizzarelli, *Disegnare con le parole. La doppia creatività di Benvenuto Cellini*, numéro thématique *Poésie et arts à la Renaissance, de Pétrarque à Marino*, a cura di Frédérique Dubard, «Italique» XXII (2019), pp. 39-58.

correva, insieme all'arte (specificatamente la scultura) e alla prosa, come ulteriore strumento potenziale, volto alla messa a punto di una sublimata sintesi – sia simbolica che figurativa –, e della propria arte e dell'io.

A fronte di ciò e nel solco di un progetto più vasto, che si iscrive nell'ambito del commento alla scrittura dal e sul carcere, prosegue, di seguito, la riflessione sulla creatività lirica del nostro recluso²⁶, “Granchio” ardito – come soleva ritrarsi –, nei cui frammentati versi, antibembiani e antiaccademici, si coglie l'elezione del sottogenere spirituale; sottogenere in alcune circostanze tradotto in grottesco teologico, i cui connotati assiomatici erano, da un lato, le tonalità penitenziali e, dall'altro, l'accoglimento delle aspirazioni riformiste del cattolicesimo.

In subordine alla maniera bembesca, la sperimentazione spirituale, nell'insieme, può essere intesa quale vero e proprio ‘prodotto di poesia’:

ciò avviene in virtù della funzione modellizzante del canzoniere petrarchesco, anche se, per contrappeso, quella spirituale è nel territorio del petrarchismo cinquecentesco l'area più esterna, quella disposta secondo le linee centrifughe di un sentire inquieto e quanto mai sfaccettato. È un rapporto dunque complesso, di cui è opportuno al contempo sottolineare l'indissolubilità, ma di cui non va dimenticata la debolezza, in termini di ricerca espressiva di una realtà spirituale nuova, appunto non canonizzata come quella amorosa secondo la polarità *amor ferus-divus*²⁷.

All'interno di questo contesto, il “Granchio” è interprete *sui generis* delle proposte di petrarchismo spirituale antibembiano più avvertite.

In primo luogo, a proposito della condotta antibembiana, ricostruire i rapporti intessuti con Pietro Bembo è alquanto complesso, quantomeno riportare in luce i motivi che hanno obbligato a una battuta d'arresto la corrispondenza tra i due. È indubbio che non si sia mai concretizzato il motivo – l'autore delle *Prose della volgar lingua* desiderava essere

²⁶ C. Vecce, *Cellini, le parole e le cose*, «Chronique italiennes web» XVI (2009), 4, pp. 1-21; sulle connessioni tra sonetti dal carcere e spirituali, vd. M.A. Gallucci, *Benvenuto Cellini. Sexuality, masculinity, and artistic identity in Renaissance Italy*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

²⁷ V. Gallo, *Platonismo e Cristianesimo: esemplarità di un'autobiografia lirica. Le Fiamme di Giraldo Cinzio*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento...* cit., pp. 5-53, a p. 6; cfr. F. Tomasi, *Letteratura tra devozione e catechesi: il caso di Giovanni Del Bene (1513-1559)*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento...* cit., pp. 55-102; P. Sabbatino, «Imparare sotto la bella maniera di Michelagnolo»: l'imitazione nelle opere di Benvenuto Cellini, «Studi Rinascimentali» 9 (2011), pp. 129-139.

ritratto, dall'orefice, in una medaglia – da cui il loro scambio aveva preso avvio, a causa di controversie sull'ideale lunghezza della barba da immortalare; nulla si sa, inoltre, sui risvolti, taciuti. Nessuna medaglia, in ogni caso, ci è, purtroppo, pervenuta, non essendo mai stata creata²⁸.

In secondo luogo, pur nell'accertato difetto di limatura, l'adesione al versante del petrarchismo spirituale si intreccia con pregevoli tracce di altre *auctoritates*, che impreziosiscono i versi celliniani; numerosi richiami danteschi o alla maniera cavalcantiana si susseguono, sia nelle *Rime* che nei versi della *Vita*. A ciò si aggiunga dalla cella l'allestimento di un'*imitatio Christi*, esibita, altresì, con un infittimento di luoghi testuali ecfrastrici e di motivi topici. Tra tutti: circa l'*alienatio mentis a sensibus corporis*, le rimodulazioni del campo topico dell'indicibilità; l'uso della dimensione corporea nel palinsesto di *visiones*, frammiste a occasioni oniriche; la presenza del *tòpos* petrarchesco della *revolutio animae*; la declinazione, non amorosa, della metafora lirica del *corpus carcer*, anch'essa di matrice petrarchesca. Sicché si può concordare che, contestualmente a un sistematico raffronto con le *Sacre Scritture*, sia pertinente un parallelismo con i *Rerum Vulgarium Fragmenta* e con la *Commedia*. Nello specifico, si accennerà: *in primis*, alla metafora spirituale del *corpus carcer*, cui si accosta l'uso della dimensione corporea, da ricondurre alla *téchne* onirica; infine, all'esperienza celliniana di trasumanazione dantesca, con il fenomeno dell'*excessus mentis* e con il conseguente tema dell'ineffabilità.

Si tratta di elementi interconnessi in uno stato di circolarità. Dalla prigione e da mezzo per l'*attentio*, la *difficultas* – peculiarità dell'indicibilità – diviene elemento condizionante. Tant'è che, rispondendo al precetto retorico della *convenientia*, si eleva il tono del discorso in queste sezioni narrative, per mezzo di slanci di fede impellente, in cui la carica evocativa del linguaggio scritturale bene interpreta l'icastica tensione escatologica. Nel fare ciò, l'autore richiama i parametri tipici della letteratura agiografica e ricorre a quei motivi topici ricordati, su cui sono evidenti le influenze dantesca, cavalcantiana e petrarchesca.

²⁸ Le lettere di Benedetto Varchi offrono più cenni alla questione. Ad esempio, B. Varchi, *Lettere 1535-1565*, a cura di V. Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, p. 8 (*A Pietro Bembo*, Padova-Firenze, 24 luglio 1535); *Ibid.*, pp. 19-20 (*A Pietro Bembo*, Padova-Firenze, 10 novembre 1535).

Muovendo dalla metafora spirituale petrarchesca, peraltro di marca platonica²⁹, è bene affidare l'*incipit* direttamente ai versi celliniani, vale a dire al componimento dialogico *Afflitti spirti miei*, incastonato nella *Vita*³⁰. Gli spirti dell'intelletto, sdegnosi dei guai e della mancanza di «aita», e desiderosi di partire verso «miglior vita», sono in colloquio con il corpo, dal suo canto avverso al «Ciel»:

«Afflitti spirti miei,
oimè crudeli, che vi rincresce vita!»
«Se contra il Ciel tu sei,
chi fia per noi? Chi ne porgerà aita?
Lassa, lassaci andare a miglior vita.»
«Deh, non partite ancora,
che più felici e lieti
promette il Ciel, che voi fussi già mai.»
«Noi resterèn qualche ora,
purché del magno Idio concesso sièti
grazia, che non si torni a maggior guai.»³¹

²⁹ In generale, cfr. I. Tolomio, “*Corpus carcer*” nell’Alto Medioevo. *Metamorfofi di un concetto*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, Atti del V Convegno di Studi della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (Venezia, 25-28 settembre 1995), a cura di C. Casagrande e S. Vecchio, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 3-19; L. Marozzi, *Petrarca Platonico*, Roma, Aracne Editrice, 2011; sul tema del *tòpos* del *corpus-carcer* nella produzione di Benvenuto Cellini, vd. G. Crimi, *La scrittura in carcere di Benvenuto Cellini tra la ‘Vita’ e le rime*, «Studi (e testi) italiani», 21 (2008), in *Voci da dentro. Itinerari della reclusione nella letteratura italiana*, a cura di C. Spila, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 83-116, a pp. 96-97: «Cellini mette tutte le carte in tavola ed esplicita il significato della sua prigionia con *penitenza* [...]. È questo il momento dello sconforto nel quale giunge persino a desiderare la morte. La situazione descritta assume contorni ben definiti, da ascrivere ad una concezione che risente delle suggestioni medievali: la prigionia-cella rimanda, infatti, all’idea di penitenza, di pena, ma anche di un luogo dove si ricerca il conforto degli *auctores*. Lo scopo del carcere è la correzione spirituale del detenuto, il suo ravvedimento: e il condannato si identifica con il peccatore fino alla *mutatio vitae*. Proprio in questa occasione Cellini riesce a cogliere lo stretto rapporto che intercorre tra la prigionia reale e quella spirituale [...]. Una concezione intrisa di neoplatonismo, ma anche, come è normale, di cristianesimo. [...] Il legame tra i due aspetti verrà riproposto nelle rime»; cfr. F. Dubard de Gaillarbois, *A proposito del «Capitolo in lode della prigionia», di un bernismo celliniano e di una scrittura «materiale»*, «Studi italiani» XXIII (2011), 1, pp. 5-38.

³⁰ In riferimento al componimento dialogico tra spirti dell’intelletto, indotti al suicidio, e corpo, vd. Cellini, *La Vita...* cit., p. 426 (Libro Primo, CXIX): «Allora [...] riprendevo gli spirti mia dello intelletto, isdegnati di non voler più istare in vita; i quali rispondevano a il corpo mio, iscusandosi della loro disgrazia, et il corpo dava loro isperanza di bene».

³¹ *Ibid.*, pp. 426-427 (Libro Primo, CXIX).

Il *corpus*, come *carcer*, imprigiona ‘spiritualmente’ (senza alcuna declinazione amorosa) l’anima che solo dopo essersi liberata dai vincoli della terra, nonché dall’involucro materiale corporeo (prestato, oltretutto, da Dio)³² – in tal senso, si considerino un secondo sonetto tratto dall’autobiografia, *S’i’ potessi, Signor, mostrarvi il vero*³³, o il madrigale, *Da questo carcer basso* (*Rime*, 7-CXVIII) e il sonetto *L’alma che già per me si acciese al sole* (*Rime*, 32-CVI), tratti dalle *Rime* –, può compiere la risalita a ‘Quel’ che ‘fissa i chiodi’³⁴, sebbene ciò possa voler dire persino bramare la morte, ricorrendo alla violenza del suicidio:

L’alma che sol gli vede e poi si tacie,
 et pien di speme afflito il corpo lascia,
 diciendo: – Presso è ’l di della tuo pacie.
 Di terra fusti e dentro in terra accascia.
 L’alma al ciel sal, che dalla immortal facie
 s’aciese, e torna a Quel, da tte si sfacia. –
 (*Rime*, 24-XLI, 9-14)

Parallelamente, la radice divina dell’anima effonde la propria sostanza immortale, depotenziando la caducità della «spoglia»³⁵. È bene notare a margine, come sottolinea Diletta Gamberini, che l’autore sempre in questo sonetto associa all’anima anche il verbo ‘spalmare’, appropriandosi dell’immagine metaforica dell’imbarcazione, in cui vi è il passaggio dal linguaggio tecnico riferito alla carena di una barca a quello poetico/metaforico³⁶: l’intonazione è petrarchesca, da *Rvf* 312, 2, «né per tranquillo mar legni spalmati». In merito alla transitorietà, si rimanda, come esempio, alla *Vita* e a quel petrarchesco «mortal

³² *Ibid.*, p. 417 (Libro Primo, CXV): «[...] tutto s’era fatto per difensione di questo corpo che Sua Maestà mi aveva prestato».

³³ *Ibid.*, pp. 440-441 (Libro Primo, CXXIV: *S’i’ potessi, Signor, mostrarvi il vero*, 2, 7-11): «del lume eterno, in questa bassa vita, / [...] qual mai vide alma, prima che partita / da questo basso regno, aspro e sincero; / le porte di Iustizia sacre e sante / sbarrar vedresti e ’l tristo impio furore / cader legato, e al Ciel mandar la voce».

³⁴ Cellini, *Rime...* cit., p. 42 (16-XL, 13): «Iddio fisse ’l chiodo et d’altro no’l li cale».

³⁵ *Ibidem* (2-LVII, 12-14): «Beato a voi et noi al mondo soli, / amici et servi in tanto ben comessi, / ch’immortal fate a noi la mortal spoglia».

³⁶ *Ibid.*, p. 6 (2-LVII, 1-4): «S’alzâr già lieti a Dio tre i più begli / spirti lucenti, ché la felicie alma, / accesa a quello, ardita i cieli spalma: / parien che sol per lei fur fatti quegli».

velo», del sonetto varchiano, *In la creduta e non vera morte di Benvenuto Cellini*³⁷.

Partendo dal presupposto che il «Crëator della natura» ordina il «corso della vita» (*Rime*, 28-XCVII, 2), lo scrittore difende dunque l'opinione, già petrarchesca, secondo cui «lavora invan chi contra 'l ciel procura» (*Rime*, 16-XL, 14), laddove solo i «prigionieri del vizio», non allineati con gli «eletti»³⁸, pare rinneghino l'esistenza di un ordine provvidenziale, vivendo come se il corpo non avesse fine:

Crëatore immortal, che 'n sempiterno
fu la tuo gloria, né precipio o fine
haver non puoi, né l'opre tue divine,
governi 'l cielo e superi lo 'nferno,
quei che di mal hoprar abito ferno
né credono alma, né del corpo fine,
prigion' de' vitii, et quelle peregrine
alme c'àn 'l cuor purgato in te sol fermo.
(*Rime*, 19-XXIII, 1-8)

Bene/male, alto/basso, alma/salma [fragile] o [greve], vita/morte, palma/carcere, [immortal] favore/[gran] ferita, schermo/ermo, cieli/tartarei inferni, gaudio/affanno³⁹: al «pensier più alto» si contrappone, con straziante continuità, la coscienza del «mortal passo»⁴⁰. Quest'ultimo

³⁷ Cellini, *La Vita...* cit., pp. 305-306 (Libro Primo, LXXXIV: *In la creduta e non vera morte di Benvenuto Cellini*, 3-6, 9-10): «[...] senza noi / così per tempo al Ciel salita sia / quella chiara alma amica, in cui fioria / virtù cotal [...] / Spirto gentil, se fuor del mortal velo / s'ama, mira dal Ciel chi in terra amasti, [...]».

³⁸ Cellini, *Rime...* cit., pp. 9-10 (3-XV, 1-2): «Quel lume Sol che 'l mondo e 'l cielo honora, / pel quale io son più che animal divino».

³⁹ Sulla dicotomia Bene-Male, dalla portata ormai epica, e sull'intercessione di Dio in qualità di giudice, *Ibid.*, pp. 55-56 (21-XCI): «O giudicie immortal, che e' ciel governi / e ciascun muovi con mirabil arte, / e ciascun di tuo gloria à la suo parte / (mobil', diversi son, stabili, eterni), / certo so che 'l ben nostro e 'l mal dicerni, / di quest'imfima, fragil, bassa parte; / se ben non ci è chi 'l ben dal mal comparte, / anche [a] empier s'anno i tartarei inferni. / Mâ chi sincero in te crede, veracie / Iddio d'ogni virtù, i nostri affanni / converti in gaudio et scuopri la ragione. / Stancho son: dê, Signior, dammi ormai pacie! / Difendi 'l ver mio dal tristo, impio Vanni, / fulmina ogni huomo che contra te si hoppone!».

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 74-75 (27-LXXIII, 1-6): «Posandomi oggi alquanto nel mio nido, / dal greve ferro più che 'l dover lasso, / pensando al tempo adietro et quel che io passo, / né so ancor

sintagma, attraverso cui inglobare ‘tutti’ gli uomini coartati, è ripetuto, con disparate formule, in innumerevoli altre occasioni – dicotomiche, in accordo con l’esemplarità del chiasmo «la luna affreda et scaldà ’l sole» (*Rime*, I-XXVI, 14) –, sulla scorta di una ostinata sinergia tra immagini scritturali e immagini metaforiche petrarchesche.

Il dualismo corpo/anima si innesta così in una convincente, talvolta contorta, credenza escatologica, tale per cui ogni specifico tassello concorre alla globalità delle dichiarazioni celliniane, poetiche ed esistenziali. Il consueto determinismo astrale di Benvenuto convive, infatti, con la convinzione che la vita terrena sia, secondo il *tòpos* dell’*homo viator*, un pellegrinaggio:

[...] in terra ogni meschina
halma, dal suo Divin Fattore accesa:
quest’è sol mossa dalla prima impresa,
herrando al suo viaggio peregrina,
seguita a quel che i ciel puri la inclina,
perché contra di lor non à difesa.
(*Rime*, 47-CIII, 3-8)

Ancora più perspicuo si rivela il contenuto del sonetto *Avendo Marte in ciel fatto contesa*, da cui sono tratti questi versi appena riportati, nonostante le complicazioni interpretative da esso generate, soprattutto per l’oscura figurazione allegorica ‘ambientata’ nell’Olimpo classico. Si osservano le connessioni con altri passi. L’eterna ‘alma’, che «Dio dà [...] a ciascun ne’ corpi equale» (*Rime*, 48-XLII, 1), daché «A·llui sta ’l tôte e ’l dar, gli altri a tacere» (*Rime*, I-XXVI, 9), è ‘peregrina’ nell’affrontare l’imperfetto viaggio terreno. Si può dunque comprendere perché, secondo tale prospettiva e data la diversa natura tra corpo e anima, percuotere il ‘vaso’ di un vivo non sia un grave atto da condannare.

Natura à un di noi perversa, inquïeta:
de’ vivi ò percosso io, voi molti sassi

dove io me stesso guido, / sol un pensier più alto in ch’io mi fido, / che tutti meco gimo al mortal passo: [...]».

fracassati e distrutti, qual si vede
biasimo a voi, e' mia cuopre la terra.
(*Rime*, 46-LXIII, 8-11)

Alla «mortal [diseguale] spoglia» e all'anima – quest'ultima 'felice' ed 'eguale', essendo per tutti «accesa a quello» –, spetta, pertanto, una dissimile sorte:

Se l'alm' è eguale e i corpi a lei frategli
un lieve e l'altro con più greve salma,
felicie in voi e gloriosa calma
di giemme e d'oro ancor vi hornò i capegli.
(*Rime*, 2-LVII, 5-8)

el gentil corpo al mondo, et l'alma a·dDio
gloriosa ridendo si è uscita,
delle salse honde né percossa o ferita,
ché fatta l'abbin gir men lieta a·dDio.
(*Rime*, 28-XCVII, 5-8)

Alma se' tu o 'l corpo che si duole?
Qual à di voi 'l poter di quel che vuole:
è l'alma o 'l corpo? O pur, ne' ciel rimaso,
ciascun di speme ormai è nudo e raso?
Il corpo a·tterra e·ll'alma ove pur suole?
(*Rime*, 32-CVI, 4-8)

Dio dà l'alma a ciascun ne' corpi eguale,
se ben a ciascun vien da poi la Morte,
qual più per tempo et con diversa sorte;
Fortuna è che c'inchlina al bene e 'l male,
anchor ci fa la spoglia diseguale
(chi dilicata, alcun costante e forte),
ché proprio inchlinan le celeste porte,
qual non han poter farci bene o male.
(*Rime*, 48-XLII, 1-8)

Di fronte alle tante altre possibili citazioni circa il *tòpos* in questione, sorprende l'ulteriore pregnanza del 'corpo', poiché connotato da molteplici valenze. Al corpo come 'carcere' si affianca il corpo come

‘ostacolo’, in sede di metaforismo triadico di sonno-sogno-veglia e, generalmente, nell’itinerario metafisico in verticale che conduce al divino. Evidente quel senso di circolarità già evocato, manifesto nella possibilità di incrocio tra la metafora del *corpus carcer* e la trasumanazione dantesca.

Tralasciando la delusione di Cellini, testimoniata negli anni successivi alla visione mistica, per l’indifferenza divina nei confronti del destino infausto che lo ha colpito⁴¹, ci si può soffermare piuttosto sui momenti ascetici. A partire dalla narrazione nella *Vita* della prima apparizione dell’angelo, campeggiano, per l’appunto, i motivi dell’insostenibilità, per la mente umana, della visione divina e, dipoi, dell’indicibilità nella testimonianza, in quell’atto del «ridire» dopo aver visto (*Par.* I, 5). Dando per assodato che unicamente gli eletti possano trasumanare – «[...] tu mi formasti et colla tua virtute / mi desti gratie qui non conosciute» (*Rime*, 6-XVII, 2-3), a dispetto di coloro i quali «dannati in sempiterno [...] mai vegghono ’l sole» (*Rime*, 9-XVI, 9-11) –, tale esperienza è nondimeno indicibile, visto che ‘nessuno’ ha coniato parole per qualcosa che la *consuetudo* umana non consentirebbe di sperimentare.

Il riferimento dantesco più immediato è a *Par.* I, 6: «né sa né può». La duplice ammissione di impotenza complica il dipanarsi dell’arduo ‘ridire’: il non sapere scaturisce dalla dimenticanza; il non potere dal fatto che, seppur si ricorda il contenuto, non si possiede l’espressione. Ne deriva così un rapporto stringente tra assenza di parola e assenza di memoria. Circa il primo elemento di cui l’uomo è deficitario, si possono accostare due passaggi da *Rime* e da *Paradiso*, che ritraggono gli autori in difficoltà nel rendere, *per verba*, ciò che i rispettivi personaggi hanno sperimentato:

Or con pianto or con gaudio sempre vegnio,
né sprimer posso con ’l mie spiro indegnio [...]
L’alma che sol gli vede e poi si tacie, [...]
(*Rime*, 24-XLI, 6-9)

⁴¹ *Ibid.*, pp. 86-87 (32-CVI, 9-14): «Ben che gli occhi àn di te sì immortal vista, / scorgo ’l viver ch’io veggho d’ora inn-ora. / Il nostro hoprar qual sia a Dio non cale: / s’altrimenti, vedresti surger fuora / fuoco dal ciel, da terra aspro animale; / crederie i’ allor che ’l ciel ci avessi in lista».

Trasumanar significa *per verba*
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba.
(*Par.* I, 70-72)

A proposito della trasumanazione e della sua sostanza intrinsecamente inenarrabile, Cellini, nei vv. 6-9, dichiara, post-visione, che l'anima – «L'alma che già per me si acciese al sole / nel suo mortale e 'n sventurato vaso» (*Rime*, 32-CVI, 1-2) – sia la sola a poter vedere gli angeli, essendo l'unica parte di sé che si eleva, in quanto parte degna. D'altro canto, parimenti in Dante, l'ascensione a maggiore perfezione paradisiaca era consequenziale al travalicamento dei limiti terreni: il trasumanare, parafrasando i suoi vv. 70-72, non si può esprimere a parole; quindi sia sufficiente l'esempio (vale a dire l'esempio ovidiano di Glauco, in *Met.* XIII, 898-968) a colui al quale la Grazia riserva l'esperienza diretta. Il dantesco «per verba non si poria» si può, pertanto, far coincidere con il «né sprimer posso» di Cellini. Secondariamente, circa la memoria e in accordo con i due versi «nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire» (*Par.* I, 8-9), anche Cellini – egli è, addirittura, «fuor dalla memoria»⁴², con calco petrino del «fuor di sè» –, annota la propria difficoltà nella prosa della *Vita* e nella lirica:

[...] con molte altre parole, che io *non mi ricordo* della millesima parte⁴³.
[...] et era di tanta bella grazia in benignissimo aspetto, quale ingegno umano non potria immaginare una millesima parte [...] quanto lo immaginare non arriva⁴⁴.

Inmaginar non può la virtù nostra
la gran gloria del Padre e del Figliuolo,
gli angel del cielo e ll'infernale stuolo,
da' quali il ben e 'l mal ci si dimostra.
(*Rime*, 36-XXXIV, 5-8)

La discussione sarebbe ben più ampia: molteplici sono, d'altronde, gli influssi da *Paradiso*. In particolare, sul *tòpos* della metafora del volo,

⁴² Cellini, *La Vita...* cit., p. 397 (Libro Primo, CIX).

⁴³ *Ibid.*, p. 426 (Libro Primo, CXIX).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 438 (Libro Primo, CXXII).

utilizzata per contraddistinguere l'ascensione a una dimensione conoscitiva sapienziale, emerge il parallelismo tra la 'luminosa' scala d'oro del cielo di Saturno (*Par.* XXI, 1-42) e i «parecchi scaglioni» celliniani. A questo punto, si insinua, con il passaggio verso uno stato conoscitivo superiore⁴⁵, e in linea con i linguaggi patristico e tardo-antico, il *tòpos* dell'ebbrezza, da intendere come *ebrietas* spirituale, cui segue il *pavor* agostiniano.

Per concludere, l'autore cinquecentesco, in tutte queste porzioni di testo, sospende il flusso della quotidianità e crea un duplice livello – uno narrativo e uno extra-narrativo – di scrittura. Più nel dettaglio, ai momenti narrativi, funzionali per lo sfondo, predilige momenti commentativi (autoreferenziali), attraverso cui ergersi a 'servo' di Dio, 'degnò'. È bene precisare, in ogni caso, che non si vuole attribuire a Cellini quell'intento didascalico frequente in Dante, il quale riservava intere sezioni alle proprie lezioni di teologia. Nella resa del *tòpos* dell'indicibilità, Benvenuto, tuttavia, si rifà alla struttura tipica della *Commedia*, ovvero a quella combinazione abituale tra dichiarazione negativa e protasi tendenzialmente limitante:

[...] vi sono casi di compresenza e combinazione di protasi che annunciano la narrazione di «cose grandi» e *tòpoi* dell'indicibilità. In particolare, all'inizio dell'*Inferno* e del *Paradiso* si ha lo schema *dichiarazione d'indicibilità / avversativa con protasi*. All'inizio dell'*Inferno* la dichiarazione negativa col *tòpos* dell'indicibilità (sia pure modulato in forma attenuata) è seguita da una parte della protasi, introdotta da un'avversativa⁴⁶.

L'impossibilità di comprendere e l'impedimento nel raccontare giustificano le dichiarazioni negative. Come nella *Commedia*, Cellini opta per l'uso del periodo ipotetico, con dichiarazione negativa avversativa e successiva dichiarazione (positiva) limitante, all'insegna di un intreccio tra la topica dell'indicibilità e l'annuncio dell'argomento da trattare. Tra

⁴⁵ Cfr. M. Mocan, *L'arca della mente. Riccardo San Vittore nella Commedia di Dante*, Firenze, Olschki, 2012.

⁴⁶ G. Ledda, *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, p. 24.

personalizzazioni, si colgono anche delle diversità: tra tutte, nei versi della *Vita* manca la struttura perlopiù bipartita dantesca, in cui la dichiarazione di indicibilità (prima fase) è superata con un'invocazione (seconda fase). Nel caso di *Inf.* XXXII, per esempio, al verso introduttivo «S'io avessi le rime aspre e chioce», segue l'abituale invocazione alle Muse; viceversa, il momento negativo celliniano non è così superato, dal momento che si procede, invero, per periodi ipotetici, non realizzabili.

Emblematico, in chiusura, il sonetto della *Vita* indirizzato al castellano⁴⁷, ricalcato su *Par.* VIII, 94-96: «[...] S'io posso / mostrarti un vero, a quel che tu dimandi / terrai lo viso come tien lo dosso» e su *Inf.* I, 4-16. Il proposito di mostrare il 'vero' del «lume eterno», come è stato appreso da Dio, è «greve croce» e si palesa per mezzo di due periodi ipotetici – «s'i' potessi» e «s'i' avessi» – fusi grammaticalmente, in una confusione senza superamento. Considerata, infatti, la portata della *causa scribendi* («mostrarvi il vero / qual ho da Dio»), a sua volta amplificata dall'*attentio* per la trattazione di cose troppo grandi («Che Dio s'è mostro in sua gloria infinita / Qual mai vide alma prima che partita»), segue la protasi limitante, con «almen le piante / sculpir del Ciel potessi il gran valore».

S'i' potessi, Signor, mostrarvi il vero
del lume eterno, in questa bassa vita,
qual ho da Dio, in voi vie più gradita
saria mia fede, che d'ogni alto impero.
Ahi, se 'l credessi il gran Pastor del clero,
che Dio s'è mostro in sua gloria infinita,
qual mai vide alma, prima che partita [...]
S'i' avessi luce, *ahi* lasso, almen le piante
sculpir del Ciel potessi il gran valore,
non saria il mio gran mal sì greve croce.

Abstract

As part of the commentary on writing from and broadly referring to prison, the present essay inquires into Benvenuto Cellini's lyric poetry and creativity, by which the terrible "Crab" – as he used to self-portray –, and above all author

⁴⁷ Cellini, *La Vita...* cit., pp. 440-441 (Libro Primo, CXXIV).

of the *Vita*, his most famous and autobiographical work, introduces himself mainly as an anti-bembian and anti-academic writer, away from Bembo's canon. Actually, closer to spiritual – sometimes parody – Petrarchism, his models are plurals: in his *Rime* – along with its authorial status question – there are many implicit and explicit hints to *auctoritates*, such as Dante. In addition, a thickening of *topoi* and ephrastic textual places can be noted. On the whole: the remodulations of the topical field of unspeakability (*alienatio mentis a sensibus corporis*); the use of corporeal dimension in the palimpsest of *visiones*, mixed with dream occasions; the not-loving interpretation of the lyrical metaphor of *corpus carcer*.

Ilenia Viola
ylenia.n.viola@gmail.com

Recensioni

J. Francese, *The Unpopular Realism of Vincenzo Padula. Il Bruzio and Mariuzza Sbriffiti*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2022, pp. X + 196.

Il libro di Francese costituisce un'ampia riflessione – rivolta per lo più a un pubblico di lettori anglofoni – sulla figura di Vincenzo Padula (1819-1893), scrittore significativo, ma sovente dimenticato, del panorama letterario italiano. L'obiettivo del volume, come dichiarato nell'introduzione, è fornire degli spunti per coloro che desiderano conoscere e approfondire l'opera di Padula, in particolare la sua impresa più importante, *Il Bruzio*, periodico pubblicato dal 1864 al 1865 e sul quale si concentra maggiormente l'attenzione di Francese.

Per fornire un quadro più dettagliato del poeta e intellettuale e per collocare *Il Bruzio* nel suo preciso contesto storico, politico e sociologico, Francese delinea in apertura una biografia di Padula (pp. 19-30), menzionando anche alcune opere apparse prima del periodico, considerato l'apice della sua carriera letteraria. Si pensi, ad esempio, al componimento in versi intitolato *La notte di Natale*, una «favola contadina» realizzata nel 1848, la quale anticipa dal punto di vista linguistico l'operazione che sarà compiuta nel *Bruzio*; in particolare, come ha notato Sapegno, il recupero dei termini dialettali, necessari per restituire ai lettori la bellezza dei canti popolari, permette al poeta di «dar voce e dignità di storia» al mondo contadino.

Prima di procedere con l'analisi dettagliata del *Bruzio*, è bene soffermarsi sul titolo scelto da Francese per il suo libro: ancora una volta l'attenzione è rivolta alla poesia di Padula, considerata da Luigi Baldacci l'unico esempio di realismo popolare nella lirica ottocentesca. Ciò che emerge dalla lettura delle sue liriche è un accurato rispecchiamento dell'anima e della cultura popolare; inoltre, come ribadito in più punti dall'autore, il realismo di Padula consiste nell'identificazione con i gruppi sociali subalterni e nel tentativo di dare loro voce. Il riferimento teorico è la

riflessione filosofica di Gayatri Chakravorty Spivak, più volte menzionata da Francese, la quale, come è noto, si è interrogata sulla rappresentazione dei subalterni – si pensi al celebre saggio *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea* –, memore della lezione gramsciana.

Le ricerche di Padula sulle condizioni del Sud Italia, e più in generale tutta la sua produzione letteraria, vennero rimosse dalla cultura ufficiale del suo tempo: il poeta di Acri, pur appoggiando all'indomani dell'Unità d'Italia il nuovo governo, si ritrovò in una posizione emarginata e la battaglia condotta dal *Bruzio* non fu accolta con grande entusiasmo negli ambienti governativi.

L'analisi del realismo di Padula coinvolge anche l'aspetto linguistico, poiché uno degli interessi centrali dello scrittore fu quello di rappresentare realisticamente le credenze, il modo di vivere e di esprimersi della popolazione calabrese nella seconda metà dell'Ottocento. Secondo Francese, Padula anticiperebbe, in tale attenzione per la questione linguistica, alcune tendenze che diverranno centrali nella letteratura e nel cinema neorealista; pertanto, il poeta e patriota di Acri non può essere considerato, come riteneva Croce, un precursore del verismo, bensì un anticipatore del neorealismo. Ciò che distingue Padula dai veristi è lo sguardo attraverso il quale osserva le classi subalterne: non dietro a un microscopio e con un atteggiamento oggettivo e scientifico, bensì con la volontà di identificarsi in loro e rappresentare la loro *forma mentis*. Se i veristi, dunque, parlano delle classi più povere, Padula si sforza di dare loro una voce.

Come si è detto precedentemente, Francese offre ai lettori un'ampia analisi del *Bruzio* (pp. 57-112), considerato dalla critica l'opera più importante di Vincenzo Padula. Il primo numero del periodico apparve nel marzo del 1864 e fino ad aprile del 1865 venne pubblicato come bisettimanale; successivamente, sino alla sua chiusura forzata, venne stampato settimanalmente.

Attraverso *Il Bruzio*, Padula fornisce una rappresentazione realistica e dettagliata della vita dei contadini in Calabria negli anni immediatamente successivi all'unificazione della nazione. Si tratta di uno dei primi testi che affronta la questione meridionale, costituendo un esempio di giornalismo d'inchiesta. Lombardi Satriani, come ricorda l'autore, riteneva che *Il Bruzio* rappresentasse un punto di partenza imprescindibile per lo studio della Calabria nella seconda metà dell'Ottocento, a tal punto da

essere considerato un «modello di una metodologia di analisi dei fatti culturali che può essere utilmente ripreso» (p. 7).

L'obiettivo di Padula, come dichiarato nel *Manifesto* che precede l'uscita del primo numero del periodico, consiste nel promuovere un dialogo tra il governo centrale e i governati; ciò che si deve evitare, infatti, è la restaurazione del potere dei Borboni. Uno dei bersagli polemici contro i quali si scaglia Padula è, ad esempio, il cosiddetto *piemontesismo*, ovvero la mancanza di interesse da parte del governo per le problematiche del Meridione, ma anche per la cultura e le usanze delle regioni del Sud Italia. Tutto ciò ha generato un diffuso malcontento tra la popolazione, costretta a vivere nelle medesime condizioni che caratterizzavano il periodo antecedente all'unificazione della penisola.

L'accuratezza dell'analisi di Padula, tuttavia, emerge anche dalle riflessioni che egli conduce a proposito dello spirito dei calabresi: egli ritiene, infatti, che vi sia un diffuso egoismo e soprattutto riconosce l'assenza del senso civico e un'indifferenza generale per *la cosa pubblica*. Con la pubblicazione del *Bruzio* Padula spera da un lato di promuovere tra i calabresi un insieme di atteggiamenti e comportamenti volti ad accantonare un loro "vizio", ovvero il vivere pensando solo a sé stessi; dall'altro si augura che «i fratelli dell'alta Italia» prendano coscienza delle necessità del Meridione.

Padula, dunque, è un fermo sostenitore del governo dei Savoia; il suo desiderio è vedere un'Italia realmente unita, ma ciò potrà avvenire solo se i regnanti riusciranno a ottenere il consenso di tutti gli strati della società. *Il Bruzio* in questa operazione ha un ruolo fondamentale: esso funge da mediatore, contribuendo a creare una relazione tra coloro che governano e i governati.

Una delle rubriche più importanti del *Bruzio*, anch'essa oggetto di una meticolosa analisi da parte dell'autore, è lo *Stato delle Persone in Calabria*, considerata dalla critica la prima inchiesta sul Mezzogiorno condotta all'indomani dell'Unità d'Italia. Padula, in questa serie di articoli, riporta e commenta alcune poesie anonime, attraverso le quali viene restituita ai lettori un'immagine realistica della vita in Calabria e del suo contesto socioeconomico.

L'inchiesta sociologica e antropologica, tuttavia, non si limita solo alle pagine della rubrica sopra menzionata; in tutto *Il Bruzio*, infatti, il

poeta e intellettuale di Acri riflette sulla situazione dei lavoratori calabresi. Tra le tematiche principali, inoltre, si può ricordare quella del brigantaggio, considerato un *leitmotiv* del periodico. L'inchiesta sociologica di Padula ha il merito di aver indagato sulle origini e sulla diffusione di questo fenomeno: la povertà dilagante nella regione e l'abuso di potere da parte degli uomini più facoltosi – i cosiddetti *galantuomini* – ha portato alla nascita e allo sviluppo di tali gruppi criminali.

Tra gli elementi di maggiore originalità del *Bruzio* si può, infine, menzionare il personaggio di Mariuzza Sbriffiti, creatura letteraria nata dalla penna di Padula. Attraverso le lettere che Mariuzza, popolana originaria di Cosenza, invia al *Bruzio*, è possibile conoscere non solo le condizioni di vita dei ceti popolari, ma anche lo stato delle donne in Calabria. Padula, infatti, mostra una particolare attenzione per la subalternità del genere femminile, costretto a subire soprusi sia in famiglia sia nei contesti lavorativi – a tal proposito, risultano significative le analisi sulle donne lavoratrici (pp. 121-127). È bene tuttavia ricordare che la rappresentazione della donna che emerge dalla lettura del *Bruzio* non è priva di alcuni limiti e di frequenti note paternalistiche; non è possibile, pertanto, rintracciare in Padula elementi riconducibili a una forma di profemminismo.

The Unpopular Realism of Vincenzo Padula si rivela, in conclusione, un libro particolarmente utile per illuminare al meglio la figura di Vincenzo Padula, un autore che merita ancora oggi la nostra attenzione. Pur non essendo un rivoluzionario – difatti il suo obiettivo era quello di difendere l'Unità da poco raggiunta – le sue inchieste e le sue denunce hanno contribuito a lumeggiare un particolare momento storico, ponendo all'attenzione dei lettori l'estrema povertà e gli abusi subiti dai ceti più poveri. Nel fare ciò Padula ha saputo identificarsi con le classi più umili, non con lo sguardo distaccato dello scienziato, ma penetrando fino in fondo nella loro mentalità.

Maria Teresa Gigliotti



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di aprile 2023
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it