

griseldaonline

Vol. 23 N. 2 (2024)

Facsimile



Tema • Pasetti, Dal Chiele, Stabile, Gialloredo, Pizzimento
Methodologica • Stracuzzi, Pellacani
Omnibus • Caccamo, Diaco, Andreoni



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

«GRISELDAONLINE»

ISSN 1721-4777

L'obiettivo principale della rivista è promuovere la discussione e la critica a partire dai testi (prevalentemente, ma non esclusivamente, letterari), accogliendo proposte e metodologie diverse. «Griseldaonline» pubblica indagini e ricerche che riflettano la vastità e l'articolazione del panorama della critica letteraria e culturale. La rivista è in fascia A per i settori scientifico-disciplinari dell'Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) e, in particolare, accoglie contributi relativi ai seguenti ambiti:

- letteratura italiana;
- teoria letteraria e letterature comparate;
- discipline delle arti e dello spettacolo;
- cinema, fotografia e televisione;
- lingua e letteratura latina;
- filologia classica.

Direzione | Gian Mario Anselmi, Giuliana Benvenuti, Elisabetta Menetti.

Redazione | Andrea Severi (caporedattore), Riccardo Stracuzzi (coordinamento redazionale), Veronica Bernardi, Nicola Bonazzi, Arianna Capirossi, Elisa Dal Chiele, Marcello Dani, Beniamino Della Gala, Alberto Di Franco, Lucia Ruggieri, Marco Serra, Giacomo Ventura.

Comitato scientifico | Giancarlo Alfano (Napoli), Nicola Bonazzi (Bologna), Igor Candido (Dublin), Francesco Citti (Bologna), Elisa Curti (Venezia), Magda Indiveri (Bologna), Uberto Motta (Fribourg), Lucia Pasetti (Bologna), Lucia Quaquarelli (Paris), Lucia Rodler (Trento), Gino Ruozzi (Bologna), Andrea Severi (Bologna), Riccardo Stracuzzi (Bologna), Duccio Tongiorgi (Genova), Carlo Varotti (Parma).

«Griseldaonline» è indicizzata nei seguenti banche dati e repertori: [ANCP](#); [BASE](#); [DOAJ](#); [Elektronische Zeitschriftenbibliothek](#); [ERIH PLUS](#); [Google Scholar](#); [ROAD](#); [Sherpa Romeo](#); [Ulrichsweb](#); [Worldcat](#). L'Alma mater Studiorum – Università di Bologna ha un accordo di archiviazione con le Biblioteche Nazionali Centrali di Firenze e Roma nell'ambito del progetto nazionale [Magazzini Digitali](#).

Dipartimento di filologia classica e italianistica (Ficlit), Alma Mater Studiorum – Università di Bologna • I contributi pubblicati della rivista sono © degli autori • La rivista è rilasciata sotto una licenza [Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale](#). In copertina *Georgian Lari Japan Yen Vector Illustration*.

INDICE

> *Facsimile*

LUCIA PASETTI	<i>Orazio contro Orazio in «River Duddon», I di William Wordsworth</i>	p. 5
ELISA DAL CHIELE	<i>La metamorfosi del ‘vertere’ in Apuleio. Osservazioni sull’incipit’ del «De mundo»</i>	17
ALDO STABILE	<i>«Lo cunto de li cunte» di Pompeo Sarnelli: dalla cornice della «Posilecheata» ad un caso narrativo</i>	33
ANDREA GIALLORETO	<i>«Emblemi, icone, carte d’identità, I Travestimenti, connotazioni, metamorfosi...»: «Il principe costante» di Alberto Arbasino</i>	43
PAOLO PIZZIMENTO	<i>Vincenzo Consolo riscrittore di Lucio Piccolo. Tre riflessioni su «Lunaria»</i>	59

> *Methodologica*

RICCARDO STRACUZZI	<i>Il testo dell’altro. Logica del rifacimento letterario</i>	79
DANIELE PELLACANI	<i>Eclissi e noviluni. Due note a Sen. ‘nat.’ VII</i>	103

> *Omnibus*

ANGELO PIETRO CACCAMO	<i>Risvegli di primavera. Metamorfosi del ‘topos’ primaverile nell’«Inamoramento de Orlando»</i>	113
FRANCESCO DIACO	<i>«La storia non è poi la devastante ruspa che si dice»: l’«Ungleichzeitigkeit» nell’Italia del ‘boom’ economico</i>	125
ANNALISA ANDREONI	<i>«Libere dalla schiavitù dei fornelli». «Cronache per le donne»: la collaborazione di Alba de Céspedes alla «Stampa» nel 1963</i>	151

Facsimile

Orazio contro Orazio in «River Duddon», I di William Wordsworth

Lucia Pasetti

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

This article examines the first sonnet of W. Wordsworth's *River Duddon* collection in the light of its relationship to Horace. In the sonnet's complex intertextual network, the memory of two *carmina*, Ode 3,13 and 1,38, is closely intertwined. Ode 3,13, the subject of a 'widespread rewriting' in Wordsworth's oeuvre, is openly quoted to emphasise the literary nature of the text (according to contemporary readers' tastes), but is also rejected as a model to make way for a new form of poetry inspired by direct contact with nature. The memory of Ode 1,38 is much less explicit, but has a more radical influence on the development of the sonnet: Wordsworth appropriates the *Priamel* embedded in the Horatian text to assert, like Horace, his own poetic choices. The Horatian memory that pervades the text thus moves in two different directions: on the one hand, Horatian poetry is presented as no longer relevant; on the other, it is profoundly assimilated in its compositional structure. This contradiction confirms Wordsworth's paradoxical relationship with the classics, as noted in earlier studies.

L'articolo analizza il sonetto I della raccolta *River Duddon* di W. Wordsworth alla luce del suo rapporto con Orazio. Nella complessa rete intertestuale del componimento, la memoria di due *carmina*, 3,13 e 1,38, è strettamente intrecciata. 3,13, oggetto di una 'riscrittura diffusa' nell'opera di Wordsworth, viene apertamente citato per evidenziare la letterarietà del testo (in linea con il gusto contemporaneo), ma viene anche rifiutato come modello per far posto a una nuova forma di poesia ispirata dal contatto diretto con la natura. La memoria di 1,38 è molto meno esplicita, ma ha un'influenza più radicale sullo sviluppo del sonetto: Wordsworth si appropria della *Priamel* attuata nell'ode per affermare, come già Orazio, le proprie scelte poetiche. La presenza di Orazio agisce così in due direzioni diverse e contrastanti: da un lato, la poesia oraziana viene presentata come non più attuale; dall'altro, viene profondamente assimilata nella struttura compositiva. Questa contraddizione conferma il rapporto paradossale di Wordsworth con i classici già osservato in studi precedenti.

Parole chiave: Orazio; 'Priamel'; sorgente (metafora); Wordsworth.

Lucia Pasetti: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
✉ lucia.pasetti@unibo.it

La raccolta di sonetti *River Duddon*, apparsa nel 1820, appartiene alla fase seriore della produzione di Wordsworth, molto apprezzata dai contemporanei, ma in seguito considerata meno innovativa e dirompente di quella della *Great Decade* che aveva visto l'apparizione delle *Lyrical Ballads*.¹

È opinione diffusa che in *River Duddon* un Wordsworth ormai orientato verso una svolta conservatrice trasformi il suo linguaggio poetico, riducendone la radicale apertura alla lingua d'uso per renderlo più convenzionale e quindi più conforme alle aspettative dei lettori,² senza però rinunciare all'esigenza di esprimere emozioni profonde che si era imposta nelle sue prime opere.³ In questo cambiamento di stile, mai disgiunto dall'espressione del «real sentiment»,⁴ un ruolo rilevante viene attribuito anche alla letteratura antica, frequentata fin dalla prima giovinezza: la memoria dei classici costituisce in effetti un riferimento costante nell'esperienza poetica di Wordsworth,⁵ ma diventa particolarmente influente in questa nuova fase.

La coesistenza di elementi di continuità e discontinuità con la precedente stagione poetica si manifesta già nel primo sonetto di *River Duddon*, che annuncia convenzionalmente il tema dell'intera raccolta: un fiume nativo, esaltato nella sua pura e semplice vitalità. Come è stato da più parti rilevato, la forma stessa del sonetto e l'intreccio di vari riferimenti intertestuali – *in primis*, come vedremo meglio tra poco, quello all'ode 3,13 di Orazio – affermano fin da subito, in modo scoperto, la densità letteraria del testo,⁶ e dunque la disponibilità del poeta ad adeguarsi

¹ Ringrazio Francesco Citti, Stephen Harrison e Leonardo Galli per l'attenta lettura e per i preziosi consigli. Su Wordsworth dopo le *Lyrical Ballads*, cfr. J.U. Khan, *Publication and Reception of Wordsworth's 'The River Duddon' Volume*, «Modern Language Studies» XXXII, 2002, 2, pp. 45-67, e la sintesi di T. Fulford, *Wordsworth's Poetry, 1815-1845*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2019, pp. 13-17.

² Sui rischi di schematicismo di questa prospettiva, soprattutto in relazione al rapporto con i classici, cfr. J. Castell, *William Wordsworth*, in D. Hopkins, Ch. Martindale (eds.), *Classical Reception in English Literature (1790-1880)*, vol. IV, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 325-328; sulle preoccupazioni di Wordsworth nei confronti di pubblico e critica, L. Newlyn, *Reading, writing, and Romanticism: the anxiety of reception*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 91-133; altro in T. Fulford, *Wordsworth's Poetry*, cit., pp. 26-27.

³ La continuità con la prima stagione poetica è resa evidente dal continuo lavoro di riprese e revisioni, indagato da S. Gill, *Wordsworth's revisitings*, Oxford, Oxford University Press, 2011; anche *River Duddon* offre l'occasione per richiamare la collaborazione con Coleridge (pp. 143-144); cfr. inoltre N. Trott, *Wordsworth: the shape of the poetic career*, in S. Gill (ed.), *The Cambridge companion to Wordsworth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 8-9 e *passim*.

⁴ J.U. Kahn, *Publication and Reception*, cit., p. 58.

⁵ Sul percorso educativo del poeta, cfr. B.R. Schneider, *Wordsworth's Cambridge Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957, in part. pp. 4-5 e 67-71 (e sugli anni di Cambridge); R.W. Clancey, *Wordsworth's Classical Undersong: Education, Rhetoric and Poetic Truth*, London, Macmillan, 2000, pp. 4-63; J. Castell, *William Wordsworth*, cit., p. 332. In generale si ritiene che la conoscenza del latino di Wordsworth, pur non essendo specialistica (lo rimarca, fosse un po' troppo severamente, H.D. Jocelyn, *Wordsworth*, in *Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, pp. 520-522), gli consentisse di leggere con relativa facilità le opere in originale, nonostante il ricorso alle traduzioni sia ben documentato (*infra* e n. 22).

⁶ Cfr. D. Robinson, *The River Duddon and Wordsworth, sonneteer*, in R. Grivil, D. Robinson, *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 301 e *passim*, per le diverse memorie letterarie intrecciate nel sonetto.

al gusto contemporaneo, che aveva poco apprezzato il linguaggio ‘troppo semplice’ delle *Lyrical Ballads*.

D'altra parte, la scelta di esaltare una sorgente naturale come origine del canto rilancia l'idea della poesia come voce profetica della natura; l'immagine stessa della sorgente da cui i versi scaturiscono con un flusso vigoroso e libero (v. 13) è coerente con la celebre definizione della poesia come «spontaneous overflow of powerful feelings», proposta nella *Preface* delle *Lyrical Ballads* (I,126).

Fortemente rappresentativo dell'immaginario romantico,⁷ il tema dell'acqua che trabocca e scorre affascina in modo particolare Wordsworth⁸ e pervade tutto il suo macrotesto. Nel caso dei sonetti di *River Duddon*, il tema si ramifica in una pluralità di immagini e di simboli: l'intero corso del «native Stream» (v. 9), dalla misteriosa origine all'altrettanto misteriosa foce, costituisce «an appropriate symbol to suggest both time and eternity, mutability and permanence»:⁹ rappresenta, di volta in volta, l'identità in evoluzione di un poeta saldamente radicato nella terra d'origine, l'esistenza umana in generale, come pure la collettività umana, che, nel corso dei secoli, ha sviluppato la sua cultura in simbiosi con il fiume, trasformandosi assieme al paesaggio naturale.

In questo sviluppo lineare del testo poetico,¹⁰ in cui l'esplorazione del fiume procede di pari passo con la conoscenza di sé,¹¹ il sonetto incipitario si sofferma sulla sorgente del Duddon, presentandola come la fonte di una poesia essenzialmente inglese, connaturata al profondo legame del poeta con il *Lake District*:

Not envying shades which haply yet may throw
A grateful coolness round the rocky spring,
Bandusia, once responsive to the string
Of the Horatian lyre with babbling flow;
Careless of flowers that in perennial blow
Round the moist marge of Persian fountains cling;
Heedless of Alpine torrents thundering
Through icy portals radiant as heaven's bow;
I seek the birth-place of a native Stream. –
All hail ye mountains, hail thou morning light!
Better to breathe upon this aëry height

⁷ La metafora dell'anima come fontana traboccante, di origine neoplatonica, viene rilanciata dal romanticismo: cfr. M.H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 85-120, in part. 107-108.

⁸ Si veda la riflessione del poeta sulle acque del fiume che conducono l'immaginazione verso l'infinito in *Essay on Epitaph* (1810), ristampato in una nota a *The Excursion*, eds. S. Bushell, J. Butler, M. C. Jaye., Ithaca (NY), Cornell University Press, 2007, p. 304, su cui D. Robinson, *The River Duddon and Wordsworth*, cit., p. 302.

⁹ Così S.C. Wilcox, *Wordsworth's River Duddon Sonnets*, «PMLA», LXIX, 1954, I, p. 135, fondamentale sul tema; specifici approfondimenti in G.H. Hartman, *The Unremarkable Wordsworth*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, pp. 75-89; J.L. Mahoney, *William Wordsworth, a Poetic Life*, New York, Fordham University Press, 1997, pp. 254-255 e J. Cox, *William Wordsworth, Second-generation romantic: contesting poetry after Waterloo*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2021, pp. 129-136; N. Trott, *Wordsworth: the shape of the poetic career*, cit., p. 9.

¹⁰ La serie dei sonetti era considerata da Wordsworth come un unico poema: cfr. *The River Duddon and Wordsworth*, cit., 295-296.

¹¹ Per Wordsworth come «tourist poet», cfr. N. Trott, *ibid.*, pp. 14-16; T. Fulford, *Wordsworth's Poetry*, cit., p. 260; Ch. Simons, *Itinerant Wordsworth*, in R. Grivil, D. Robinson, *The Oxford Handbook of William Wordsworth*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 97-115.

Than pass in needless sleep from dream to dream;
Pure flow the verse, pure, vigorous, free, and bright,
For Duddon, long-lov'd Duddon, is my theme!¹²

Non invidio gli ombrosi recessi del Lazio, che pure
circondano di piacevole freschezza quella sorgente di cristallo,
Bandusia, che un tempo rispondeva alle corde
della lira di Orazio con il fluire del suo chiacchierio;
non mi curo dei fiori che in boccioli perenni
infittiscono agli umidi bordi delle fontane di Persia;
non mi impressionano i torrenti alpini che scendono
tonanti tra arcate di ghiaccio luminose come l'arcobaleno;
io cerco l'origine di una sorgente nativa.
Salute, montagne, salute a te, luce del mattino!
Meglio respirare a pieno su questa limpida cima
che passare, in un sonno vano, di sogno in sogno;
puro scorre il verso, puro, vigoroso, libero e brillante,
perché io canto il Duddon, il Duddon a lungo amato!¹³

La funzione ispiratrice della sorgente nativa è dichiarata nel finale, dove il Duddon suscita l'intensità affettiva tipica della poesia di Wordsworth a tema fluviale;¹⁴ prima, però, vengono passate in rassegna altre acque simboliche, che in tempi o in luoghi diversi hanno saputo suscitare poesia, acque inserite in contesti prestigiosi e impressionanti, ma incapaci di risvegliare la creatività del poeta.

In capo all'elenco compare la sorgente Bandusia, celebrata da Orazio nell'ode 3,13; si tratta di una lirica particolarmente amata da Wordsworth, come indicano l'accurata traduzione del 1794,¹⁵ e le numerose menzioni esplicite che costellano le diverse fasi della sua poesia, a partire dal giovanile *An Idyllium* (1786), per procedere con *An Evening Walk* (a partire dalla versione del 1794),¹⁶ e con *Inscriptions Supposed to be Found in and near a Hermit's Cell* (1818), *Liberty* (1835), *Musings near Aquapendente* (1837).

È del resto nota la predilezione di Wordsworth per Orazio: una sintonia che va oltre l'apprezzamento estetico e assume le caratteristiche di un vero e proprio legame affettivo.¹⁷ Il poeta

¹² Il testo di Wordsworth è quello stabilito nella 'Cornell Wordsworth series'; in particolare, per il sonetto, si fa riferimento a *Sonnet Series and Itinerary Poems* (1820-1845), ed. by G. Jackson, Ithaca (NY), Cornell University Press, 2004.

¹³ Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie.

¹⁴ Sul linguaggio affettivo riservato ai fiumi, cfr. G.H. Hartman, *The Unremarkable Wordsworth*, cit., p. 87 e *passim*.

¹⁵ B.E. Graver, *Wordsworth and the Romantic Art of Translation*, «The Wordsworth Circle», XVII, 1986, pp. 171-174 sottolinea l'impegno per restituire gli effetti sonori del testo oraziano. Cfr. Inoltre *Early Poems and Fragments by William Wordsworth* (1795-1797), ed. by C. Landon, J. Curtis, Ithaca-London, Cornell University Press, 1997, p. 768.

¹⁶ La rievocazione del *fons* oraziano fa parte di una sezione che non compare nella prima edizione del 1793, ma viene poi riproposta più volte, nelle versioni che intercorrono tra le edizioni del 1820 e del 1836: cfr. *An Evening Walk*, by William Wordsworth, ed. by J. Averill, Ithaca-London, Cornell University Press, 1984, pp. 41 (in apparato) e 203.

¹⁷ Nelle lettere (*The Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Later Years. Part 1 (1821-1828)*, ed. A. G. Hill, Oxford, Clarendon Press, 1978², p. 125) Wordsworth definisce «intimate» la sua frequentazione dei poeti latini in giovane età, mentre la preferenza per Orazio è menzionata da Christopher Wordsworth nei *Memoirs of William Wordsworth, Poet Laureate D.C.L.*, vol. II, Boston, Ticknor, Reed and Fields, 1851, p. 479: «Horace is my great favourite: I love him dearly». I due passi sono spesso citati, cfr. e.g. R.W. Clancey, *Wordsworth's Classical Undersong*, cit., pp. 54-55 e 105. In generale, su Wordsworth e Orazio, oltre allo stesso Clancey, cfr. M.R. Thayer, *The Influence of Horace on the Chief English Poets of the Nineteenth Century*,

latino, frequentato assiduamente fin dagli anni della *Grammar School*, è percepito come una presenza amica, e ha in comune con il suo appassionato lettore l'amore per i piaceri semplici di una vita trascorsa a contatto con la natura, in quel podere di Sabina dove – forse (ma sicuramente per Wordsworth)¹⁸ – si trovava anche la sorgente Bandusia.

In alcuni dei passi ricordati sopra, la memoria della fonte sabina coincide con il ricordo affettuoso di Orazio: in *An Evening Walk* la poesia oraziana è descritta come una presenza costante nel corso della vita («Did Sabine grace adorn my living line», v. 71);¹⁹ in *Musings near Aquapendente* – rievocazione di un viaggio tra la Toscana e il Lazio – il poeta esprime il desiderio di incontrare Orazio accanto alla sua sorgente (vv. 255-257 «Or Sabine vales explored inspire a wish | To meet the shade of Horace by the side | Of his Bandusian fount») e lo immagina intento a comporre sullo sfondo del paesaggio italico (vv. 257-260 «... I invoke | His presence to point out the spot where once | He sate, and eulogized with earned pen | Peace, leisure, freedom, moderate desires»);²⁰ infine, in *Liberty*, dove l'idea di libertà è associata alla vita di campagna, Orazio attinge dal chiacchierio della fonte quella poesia che gli assicura il primato (vv. 104-107 «Or when the prattle of Bandusia's spring | Haunted his ear – he only listening – | He proud to please, above all rivals, fit | To win the palm of gaiety and wit»).

Vale la pena, a questo punto, di rileggere il *carmen* oraziano al centro di tutte queste riprese: sappiamo per certo che Wordsworth, dopo essersi presumibilmente cimentato con edizioni scolastiche di Orazio durante i suoi studi, leggeva le *Odi* nell'edizione di Christopher Smart,²¹ che presentava il testo latino corredato di un sintetico apparato e da una traduzione in prosa. Ecco quindi il testo di Smart:²²

O fons Bandusiae, splendidior vitro,
Dulci digne mero, non sine floribus,

New Haven, Yale University Press, 1916, pp. 53-64; S.G. Gillespie, *The poets on the classics. An Anthology*, London-New York, Routledge 1998; J.P. Pritchard, *Aristotle, Horace, and Wordsworth*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LXXIV, 1943, 4, pp. 72-91; H.D. Jocelyn, *Wordsworth*, cit., 1998, pp. 521-522; S. Harrison, *The reception of Horace, in the nineteenth and twentieth centuries*, in Id. (ed.), *The Cambridge companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 334-335.

¹⁸ Anche gli interpreti recenti accreditano generalmente questa collocazione; P. Fedeli, *Il fons Bandusiae: Hor. carm. 3,13*, in P. Arduini (a cura di), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, vol. I, Roma, Aracne, 2008, pp. 490-492 ritiene invece più probabile che il *fons* si collocasse nella terra d'origine di Orazio.

¹⁹ Le citazioni da qui in poi provengono dall'edizione del 1836; per le considerevoli varianti rinvio all'edizione di Averill, *An Evening Walk*, by William Wordsworth, cit., p. 41.

²⁰ Per il *Tour* in Italia del 1837, cfr. Ch. Simons, *Itinerant Wordsworth*, cit., pp. 112-113. I luoghi oraziani in epoca romantica non solo suscitavano grande interesse nei viaggiatori colti, ma divennero anche un soggetto ricorrente per vedutisti (come Jacob Philipp Hackert e Allan Ramsay) che cercarono di individuare con precisione il sito della villa di Sabina descritta da Orazio, per poi ricrearlo pittoricamente: cfr. D. Gallavotti Cavallero, *Arti figurative*, in *Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, pp. 687-690 e B.D. Frischer, I.G. Brown, *Allan Ramsay and the Search for Horace's Villa*, London-New York, Routledge, 2018.

²¹ D. Wu, *Wordsworth's readings (1799-1815)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 76.

²² In mancanza dell'edizione utilizzata da Wordsworth, stampata a Dublino nel 1772, ho tratto il testo da una successiva ristampa: Ch. Smart, *The Works of Horace. Translated into English prose, for the use of those who are desirous of acquiring or recovering a competent knowledge of the Latin language*, Glasgow, J. Dixon-J. Duncan, 1777, pp. 173-174. In generale sulle edizioni di Orazio (spesso corredate da commenti e traduzioni) che circolavano in ambiente scolastico nel XVIII secolo, cfr. P. Wilson, *Horace and eighteenth-century commentary*, in L.T. Houghton, M. Wyke, *Perceptions of Horace. A Roman poet and His Readers*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 271-289 (su Smart, cfr. p. 276).

Cras donaberis haedo;
 Cui frons turgida cornibus
 Primis, et Venerem et proelia destinat; 5
 Frustra: nam gelidos inficiet tibi
 Rubro sanguine rivos,
 Lascivi soboles gregis.
 Te flagrantis atrox hora Caniculae
 Nescit tangere: tu frigus amabile 10
 Fessis vomere tauris
 Praebes et pecori vago.
 Fies nobilium tu quoque fontium,
 Me dicente cavis impositam ilicem
 Saxis, unde loquaces
 Lymphae desiliunt tuae. 15

O fonte di Bandusia,
 luminoso cristallo,
 che meriti l'offerta
 di dolce vino e fiori,
 avrai, domani, il dono di un capretto
 a cui il turgore delle nuove corna
 destina amori e lotte.
 Invano: la tua gelida corrente
 tingerà di vermiglio,
 vago figlio del gregge.
 Tu sei al riparo dal feroce ardore
 del solleone, il rezzo tuo ristora
 i buoi stanchi del vomere
 e l'errabondo armento.
 Rinomata sarai tra l'altre fonti,
 se canterò come sovrasti un leccio
 l'antro da cui zampillano
 garrule le tue polle.²³

Il *carmen* ha carattere celebrativo,²⁴ ed è sviluppato nei modi tipici dell'inno, ma con molti elementi di provenienza epigrammatica:²⁵ si apre con l'invocazione della sorgente, esaltata per la trasparenza delle sue acque cristalline (v. 1) e destinataria di doni e sacrifici;²⁶ nella celebrazione di Bandusia si inserisce così il sacrificio di un piccolo animale, a cui il poeta guarda con compassione (vv. 4-8). L'implicito, facilmente deducibile dalla cultura di riferimento, è che la fonte ospiti una ninfa tutelare. Vengono quindi esaltate le qualità della sorgente: la freschezza che resiste al torrido calore estivo offrendo ristoro agli animali (v. 9-12), e l'allegro gorgoglio delle

²³ Traduzione di A. Traina, *Chiaroscuro. Versi e versioni*, Parma, Monte Università di Parma, 2010, p. 95.

²⁴ Per un'introduzione all'ode (limitata alle sintesi più recenti), cfr. E. Romano (comm.), *Q. Orazio Flacco. Le Odi, il Carme secolare, gli Epodi*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, pp. 780-781; R.G.M. Nisbet, N. Rudd, *A Commentary on Horace, Book 3*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 172-176; A.J. Woodman, *Horace. Odes. Book III*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2022, pp. 231-232.

²⁵ Cfr. G. Pasquali, *Orazio lirico. Studi*, Firenze, Le Monnier, 1920, pp. 553-559.

²⁶ Probabilmente in occasione di una ricorrenza specifica: cfr. R.G.M. Nisbet, N. Rudd, *A Commentary on Horace*, cit., pp., 173-174 per le diverse ipotesi.

sue acque (15-16). Infine, a Bandusia viene promessa una celebrità di lunga durata, assicurata dalla poesia (vv. 13-16).

Nei testi di Wordsworth che ospitano il riferimento alla sorgente oraziana si ritrovano, separatamente o in combinazione, gli elementi chiave del *carmen*: si potrebbe anche dire che questo pulviscolo di riferimenti costituisce una riscrittura diffusa dell'ode 3,13.

Ritroviamo così le acque limpide come cristallo nelle *Inscriptions Supposed to be Found in and near a Hermit's Cell*, 4,9-10 «Parching summer hath no warrant | To consume this crystal well», dove viene recuperata anche la contrapposizione tra la freschezza della sorgente e la calura estiva dei vv. 9-10 (*flagrantis atrox hora Caniculae*), un tratto ripreso al v. 2 del nostro sonetto («A grateful coolness round the rocky spring»), dove tuttavia sia i manoscritti del 1832/1836, che l'edizione del 1838 riportano la significativa variante «crystal».²⁷ La calura compare anche in *The Dog. An Idyllium*, dove la piacevolezza delle acque è collegata al tema della morte di un piccolo animale (vv. 3-8): il componimento è infatti dedicato dal poeta al suo cane, annegato nel fiume. Come nota Wu, nelle bozze di *An Idyllium*, il riferimento alla canicola dei vv. 9-10 viene rovesciato in una maledizione contro le acque fluviali, che verranno sferzate dalla *canicula*: il traduttore «dog-star» consente di rappresentare l'assalto della calura come la vendetta del cane catasterizzato: «And may the panting dog-star with his tongue of fire | Lash thy frightened waves».²⁸

D'altra parte, in *An Evening Walk* (vv. 74-77), si esclude che le sofferenze del capretto sacrificale possano contaminare le acque di un ruscello inglese, a cui il poeta si rivolge direttamente: «Never shall ruthless minister of death | Mid thy soft glooms the glittering steel unsheath; | No goblets shall, for thee, be crowned with flowers, | No kid with piteous outcry thrill thy bowers».

Viene infine recepito anche l'allegro chicchierò che l'acqua produce zampillando sulle rocce (vv. 14-16 *me dicente cavis impositam ilicem | saxis, unde loquaces | lymphae desiliunt tuae*), un tratto che contribuisce all'umanizzazione della sorgente, fornendo così a Wordsworth un valido appiglio per introdurre il tema della 'fonte della poesia': nei primi versi del nostro sonetto, Bandusia, con il fluire rapido del suo chiacchierò, 'risponde' alla cetra del poeta (vv. 3-4 «responsive to the string | Of the Horatian lyre with babbling flow»), mentre in *Liberty* Orazio appare affascinato da questo suono, sempre descritto come un 'parlottare' (vv. 104-105 «Or when the prattle of Bandusia's spring | Haunted his ear»).

Per quanto riguarda poi la strofa finale del *carmen*, che promette a Bandusia la celebrità garantita dalla poesia, vale la pena di ricordare che il v. 13 dell'ode fu posto da Wordsworth in esergo al già menzionato *The Dog. An Idyllium*, come precisa Wu,²⁹ il verso è citato nella forma abbreviata *Fies nobilium tu quoque*, con l'omissione di *fontium*, per poter essere adattato al dedicatario: il cane, vittima delle acque del fiume.

In tutti i testi di Wordsworth che abbiamo citato finora, la promessa espressa da Orazio negli ultimi versi dell'ode si è pienamente compiuta: Bandusia ha ormai conquistato la sua posizione

²⁷ La variante, che compare nelle edizioni a stampa seriori (1832 e 1836), è messa a testo in *The Poetical works of William Wordsworth*, vol. III, ed. by E. de Selincourt, H. Darbishire, Oxford, The Clarendon Press, 1946, p. 246; mentre G. Jackson in *Sonnet Series and Itinerary Poems* (1820-1845), cit., p. 56 adotta «rocky», tornando all'edizione del 1820, in base al proposito della 'Cornell Wordsworth's series', di valorizzare l'«early Wordsworth» (cfr. *Ibid.*, p. 37).

²⁸ Cfr. D. Wu, *Wordsworth's readings*, cit., p. 76.

²⁹ *Ibid.*

tra i *nobiles fontes*, anzi, è la sorgente celebre per eccellenza, e dunque, un termine di paragone obbligato per chiunque si cimenti con il tema delle acque ispiratrici.

Vale la pena di sottolineare, a questo punto, che il rapporto tra il poeta e la sua ispirazione, nel sonetto e nel *carmen* oraziano, non è del tutto coincidente: per il poeta romantico, è la sorgente – antica o moderna che sia – a far scaturire la poesia, rivelando così la profonda connessione tra l'essere umano e la natura. In questo senso il Duddon non costituisce solo l'occasione o il tema della poesia, ma ne è la 'fonte', in senso metaforico, ossia la vera e più profonda origine. Nel *carmen* oraziano, invece, Bandusia è presentata esplicitamente come la destinataria di una poesia celebrativa capace di garantirle l'eternità, ma non è altrettanto esplicitamente indicata come la diretta ispiratrice di quella poesia. In verità, il confine tra questi due aspetti può apparire non troppo netto: nel proporre una lettura simbolica del *carmen* oraziano, Fedeli ha evidenziato come alcuni elementi specifici puntino verso l'interpretazione metaforica di Bandusia come 'sorgente della poesia', ad esempio, l'associazione finale del *fons* alle sorgenti celebri, ossia quelle – come Ippocrene e Castalia – sacre alle divinità più tipicamente connesse all'ispirazione poetica,³⁰ e l'insistenza (anche sul piano fonosimbolico) sulla 'loquacità' delle acque.

In effetti, se si guarda allo sfondo culturale, esiste più di un punto di convergenza, o perlomeno di tangenza, tra la visione romantica e quella antica: in entrambi i casi la natura appare pervasa dal soprannaturale, che si manifesta in forme differenti, ma è ugualmente attivo nell'ispirare poesia. Nel caso specifico, tuttavia, il poeta romantico conferisce centralità a un aspetto che, nel *carmen* oraziano, è sì deducibile, ma resta celato nelle pieghe del testo.³¹

Senza altro, la metafora della 'fonte della poesia' influenza la rilettura (e anche la riscrittura) del *carmen* 3,13 da parte di Wordsworth, e anche di altri: un esempio significativo di epoca post-romantica è Giovanni Pascoli, poeta e filologo, che, nel poemetto latino *Fanum Vacunae* (1911), farà di Bandusia la ninfa tutelar di una sorgente collocata nei luoghi di origine di Orazio, e, come tale, vera ispiratrice dei versi che lo hanno condotto al successo; da qui la scelta del poeta di ribattezzare con il nome di Bandusia una sorgente nella zona del potere di Sabina, che di quel successo è il simbolo.

Tornando al sonetto del *Duddon*, Bandusia, esibita nella sua celebrità nella prima quartina, è però respinta come fonte di ispirazione per il poeta moderno nella seconda quartina.³² Il distanziamento dell'antico riecheggia *An Evening Walk*, dove la sorgente oraziana, pur cara alla memoria di Wordsworth, è posta a confronto con l'impetuoso fluire del ruscello inglese apostrofato direttamente ai vv. 71-72: «Did Sabine grace adorn my living line, | Blandusia's praise, wild

³⁰ P. Fedeli, *Il fons Bandusiae*, cit., pp. 494-496; ma l'interpretazione metaforica affiora spontaneamente in altri contributi, ad es. E. Montanari, *Ninfe*, in *Enciclopedia Oraziana*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, p. 442: «Bandusia offre refrigerio agli animali, ma anche ispirazione a Orazio».

³¹ La dimensione animistica della religione antica, per cui i singoli elementi della natura sono abitati da divinità, converge con la percezione di una natura animata e senziente: riferimenti in B.R. Schneider, *Wordsworth's Cambridge education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1957, p. 246.

³² Stephen Harrison mi fa giustamente notare che il sonetto, nella sua brevità, è la forma metrica ideale per recepire le odi oraziane, in particolare le strofe tetrastiche: questa tipologia strofica trova facilmente corrispondenza nella tradizione inglese; diversi esempi in S. Harrison, *Victorian Horace, Classics and class*, London, Bloomsbury Academic, 2017, pp. 42-44; 46; 52-55 e *passim*.

stream, should yield to thine!». ³³ Mentre l'antica Bandusia, ipostasi di una divinità, esige da Orazio il sangue di un innocente animale, il fiume 'moderno' interroga il poeta nel profondo e gli richiede un sacrificio di natura spirituale (vv. 78-84: «The mystic shapes that by thy margin rove | A more benignant sacrifice approve – | A mind... | Harmonious thoughts, a soul by truth refined»).

A partire dalla seconda quartina, dunque, il poeta sembra abbandonare la pista oraziana per planare su immagini diverse, e su diversi richiami intertestuali. ³⁴ A me pare, tuttavia, che la memoria di Orazio persista anche nei vv. 5-9 del sonetto, ³⁵ dove all'elenco delle acque non adeguate a sollecitare l'ispirazione del poeta, segue l'indicazione di quella che è per lui l'autentica 'fonte della poesia' (v. 9, «I seek...»). A questo punto, tuttavia, nel gioco intertestuale subentra un altro *carmen*, 1,38, che riproduco qui, sempre secondo l'edizione di Smart: ³⁶

Persicos odi, puer, apparatus:
 Displacent nexae philyra coronae:
 Mitte sectari, rosa quo locorum
 Sera moretur.
 Simplici myrto nihil allabores 5
 Sedulus curo: neque te ministrum
 Dedecet myrtus, neque me sub arcta
 Vite bibentem

Ragazzo, detesto il lusso dei Persiani,
 non amo le corone intrecciate di tiglio,
 non cercare dove ancora stia
 la rosa tardiva.
 Non t'affannare – non voglio – ad aggiungere
 nulla al semplice mirto: il mirto va bene
 per te che servi il vino
 per me che lo bevo, sotto una fitta pergola.

Il poeta impartisce a un giovane schiavo (*puer*) le istruzioni per allestire un simposio che si accordi alla sobrietà dei suoi gusti: sono quindi banditi i lussi orientali e i fiori ricercati; il semplice mirto sarà un ornamento sufficiente, mentre il *puer* stesso farà da coppiere a Orazio, sdraiato all'ombra di una vite.

Posto alla fine del primo libro dei *Carmina*, il componimento assolve una funzione simbolica ormai riconosciuta dagli interpreti: ³⁷ la sobrietà del convito corrisponde a una scelta di vita in

³³ La variante «Blandusia», che enfatizza l'amenità della sorgente, compare già nella traduzione del 1794 («Blandusian spring»), ed è decisamente prevalente nelle diverse versioni di *An Evening Walk*, ma in quasi tutti componimenti menzionati qui si presentano oscillazioni con la forma «Bandusia» (accolta stabilmente nelle edizioni di Orazio già a partire da Bentley): cfr. la nota di C. Landon, J. Curtis, in *Early Poems and Fragments by William Wordsworth (1795-1797)*, cit., p. 768, e, sul nostro sonetto, G. Jackson, in *Sonnet Series and Itinerary Poems (1820-1845)*, cit., pp. 100-101.

³⁴ Ad es., nel riferimento al tonante fiume alpino dei vv. 6-7 è stata riconosciuta un'allusione a Shelley: cfr. J. Cox, *William Wordsworth, Second-generation romantic*, cit., pp. 146-147.

³⁵ Non ho trovato riferimenti a Hor. *carm.* 1,38 né nel già menzionato commento di G. Jackson in *Sonnet Series and Itinerary Poems (1820-1845)*, cit., pp. 100-101, né altrove.

³⁶ Ch. Smart, *The Works of Horace*, cit., p. 80.

³⁷ Cfr. E. Romano, *Q. Orazio Flacco. Le Odi*, cit., pp. 630-631; F. Citti, *Materiali su Pascoli interprete di Orazio*, «Eikasmos», XXI, 2010, pp. 433-483.

cui si integra anche la poesia oraziana; la sua eleganza priva di ornamenti superflui viene tipicamente rappresentata dall'aggettivo *simplex*, qui attribuito al mirto (v. 7), ma utilizzato anche altrove con valore metapoetico.³⁸

Un primo legame tra il *carmen* 1,38 e il sonetto del Duddon è di natura strutturale: il triplice rifiuto che Orazio oppone ai lussi eccessivi (v. 1 *odi...*; v. 2 *displicent*; v. 3 *mitte sectari*) viene puntualmente recuperato in Wordsworth (v. 1 *Not envying...*; v. 5 *Careless...*; v. 7 *Heedless...*). Anche se lo spazio dedicato agli oggetti della ripulsa è amplificato nel sonetto, la posizione incipitaria resta invariata. In entrambi i casi le espressioni di diniego, tutte diverse tra loro, sono ripetute tre volte.

La coerenza semantica, la triplicazione e la collocazione incipitaria sono segnali abbastanza chiari del legame intertestuale con Orazio, che a sua volta eredita lo schema dall'epigramma greco, in particolare, ma non solo, di Filodemo e di Callimaco:³⁹ il *carmen* oraziano attinge infatti alla ricca tradizione della *Priamel*, l'elenco delle possibili scelte – di vita e di poesia – a cui il poeta oppone la propria, tipicamente in chiusura del catalogo.

Ulteriori tracce di memoria oraziana affiorano ai vv. 5-6 «Careless of flowers that in perennial blow | Round the moist marge of Persian fountains cling»: le fontane di Persia dal bordo ornato di rose che non sfioriscono recuperano i *Persicos... apparatus in incipit* dell'ode. L'espressione latina, genericamente riferita al 'lusso persiano', viene così resa più specifica, in modo da adattarsi al tema centrale del sonetto, dove la sontuosità attribuita ai Persiani si manifesta sotto forma di fontane che il lettore immagina esotiche e sontuose, ornate da raffinate rose.

Viene inoltre recuperato – sempre in funzione del rifiuto di ornamenti artificiosi – il motivo della rosa che non sfiorisce: ai vv. 3-4 (*mitte sectari rosa quo locorum | sera moretur*). Orazio vieta al giovane schiavo di procurarsi rose fiorite fuori stagione, un «segno di ricercatezza e di lusso che suscitava condanna morale».⁴⁰ Nel caso di Wordsworth, l'interdizione posta alle rose non è determinata dal tempo, ma piuttosto dal luogo della fioritura: le rose appartengono alle località esotiche dell'Asia, dove il clima assicura loro una rigogliosità perenne, ben lontano, quindi, dal *Lake District* tanto caro al poeta.⁴¹

Infine, l'assertivo «I seek», in apertura del v. 9, trova corrispondenza in *curo* del v. 6, che rivela la scelta finale del poeta, portando a compimento la *Priamel* di 1,38. In generale cambia anche l'atteggiamento del poeta rispetto alle possibilità che vengono scartate: come nota acutamente Leonardo Galli, Orazio è senz'altro più drastico nel respingere le espressioni di un gusto che non si accorda al suo, mentre Wordsworth è disposto a riconoscere il fascino di luoghi che, come il *fons Bandusiae*, appaiono straordinariamente ameni, oppure esotici (le fontane di Persia), o persino dotati della spettacolare bellezza del *locus horridus* (il fiume alpino): si tratta, insomma di rivali temibili, ben accasati nell'immaginario romantico, a fronte dei quali l'elogio del Duddon acquista ancora più vigore. Vale la pena di soffermarsi un poco anche sugli «Alpine torrents»

³⁸ Cfr. Hor. *carm.* 1,5,5 *simplex munditiis*, riferito alla acconciatura dell'affascinante Pirra, e interpretato in senso metapoetico: cfr. F. Citti, *Materiali su Pascoli*, cit., p. 447, con riepilogo della bibliografia precedente.

³⁹ Vedi F. Citti, *Materiali su Pascoli*, cit., pp. 448-449: si tratta rispettivamente di Phil. AP XI, 34 = GPh 3288ss. e Call. 28 Pfeiffer.

⁴⁰ Cfr. E. Romano, *Q. Orazio Flacco. Le Odi*, cit., p. 631 *ad loc.*

⁴¹ Anche in Orazio, osserva giustamente Leonardo Galli, si possono trovare *Priamel* impostate sulla contrapposizione geografica: ad es. in *carm.* 1,7,1-14, dove località prestigiose come Rodi, Mitilene, Efeso e Sparta vengono contrapposte a Tivoli, bagnata dall'Aniene; la preferenza per i fiumi e i boschi di Tivoli viene poi ribadita in 4,3.

del v. 7, in cui è stato riconosciuto un riferimento alla passione, tutta romantica, di Shelley per le acque montane (cfr. sopra, n. 34). Stephen Harrison (*per litteras*) vi coglie invece un'eco di Hor. sat. 1,10, 36-37 *turgidus Alpinus iugulat dum Memnona dumque | defingit Rheni luteum caput, haec ego ludo*. Nella satira viene preso di mira *Alpinus*, poeta epico criticato da Orazio per la *turgiditas* anticallimachea, un tratto che Wordsworth trasferisce nell'immagine di un fiume dalla corrente violenta (forse suggerita da *Rheni luteum caput*)⁴² in uno scenario montano (ricavato dal nome di *Alpinus*). Questo possibile ipotesto secondario confermerebbe la ricettività di Wordsworth nei confronti della riflessione metapoetica di Orazio, come pure la tendenza a stemperarne l'aggressività.

Quanto all'ipotesto principale, il *carmen* 1,38, nell'opera di Wordsworth è possibile cogliere altri riecheggiamenti. Il primo è stato da tempo individuato in *Upon the same occasion*⁴³ (*Poems of Sentiment and Reflection*, 28), vv. 15-17: «Fall, rosy garlands, from my head! | Ye myrtle wreaths, your fragrance shed | Around a younger brow!»:⁴⁴ anche qui la rosa e il mirto sono in antitesi, ma non rinviano alla contrapposizione tra artificio e semplicità, bensì a quella – sempre molto oraziana – tra età giovanile e maturità. Più pertinente, e forse meno noto, il secondo riferimento, che compare, ancora una volta, in *Liberty*: qui la figura di Orazio viene collegata al tema della vita semplice e scevra di preoccupazioni («a pure life uncrossed | By cares in which simplicity is lost», vv. 89-90). Il poeta antico è rappresentato nel tentativo di contrastare le ansie più profonde, coltivando le modeste gioie di un'esistenza rilassata: ecco allora riaffiorare la memoria del *simplex myrtus*, associato ai piaceri – tipicamente simposiali – della compagnia e della poesia «Let easy mirth his social hours inspire | And fiction animate his sportive lyre, | Attuned to verse that crowning light Distress | With garlands, cheats her into happiness» (vv. 96-99).

Da questi rapidi sondaggi, la presenza dell'ode 1,38 nel macrotesto di Wordsworth appare meno esibita, anzi quasi dissimulata, rispetto a quella della 3,13. Proprio questa constatazione ci conduce alla riflessione conclusiva: nel primo sonetto del Duddon, la relazione intertestuale con Orazio si sviluppa in due forme diverse, a cui sembrano corrispondere due diverse finalità: la prima forma è la citazione esplicita dell'ode 3,13, offerta a un lettore consapevole e orientato ad apprezzare la letterarietà del testo; lo scopo è chiarire come la poesia contemporanea, pur memore del passato, prenda le distanze da una tradizione di cui si percepisce intensamente il valore estetico, ma anche l'inevitabile inattualità: il nuovo poeta deve quindi incamminarsi su una strada personale e diversa, quella del contatto vivificante e immediato con la natura.

La seconda forma di intertestualità riguarda l'ode 1,38, che viene utilizzata in modo meno immediatamente leggibile: in questo caso la memoria di Orazio entra in profonda sintonia con un aspetto cruciale della poesia di Wordsworth, ovvero il rifiuto dell'artificio a favore dei valori di semplicità e autenticità, declinati sul piano esistenziale e poetico. È difficile stabilire se il ricordo di Orazio affiori qui in modo consapevole, o piuttosto spontaneo, come reminiscenza di

⁴² Per il valore metapoetico dei versi di Orazio, cfr. F. Citti, *Memnone*, in *Enciclopedia oraziana*, vol. II, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1997, pp. 427-428; cfr. inoltre *Orazio. Satire, Introduzione, traduzione e commento* a cura di L. De Vecchi, Roma, Carocci, 2013, p. 286 su *Rheni luteum caput* «il capo fangoso del Reno», con probabile riferimento alla sorgente del fiume.

⁴³ Prosecuzione di *September 1819*, che precede questo componimento nella stessa raccolta.

⁴⁴ M.R. Thayer, *The Influence of Horace*, cit, p. 62.

letture assidue praticate fin dalla prima giovinezza; in ogni caso, il poeta romantico, nel proclamare le sue scelte poetiche, si appropria della *Priamel* oraziana, adattandola a un contesto completamente nuovo.

Il doppio impiego di Orazio ravvisabile nel sonetto converge con alcune riflessioni della critica sul rapporto tra Wordsworth e il poeta antico. In primo luogo il recupero dell'ode 1,38 appare in linea con l'idea ampiamente sviluppata da Clancey⁴⁵ – soprattutto in rapporto alle *Epistulae* oraziane – che Wordsworth avverta un profondo e specifico interesse per la riflessione metapoetica di Orazio; un interesse non da filologo, ma da lettore appassionato, pronto a cogliere nei testi oraziani convergenze con il proprio modo di intendere e di praticare la poesia.

D'altro canto, per quanto Orazio sia oggetto di un'attenzione particolare, il modo in cui Wordsworth lo include nella sua produzione poetica appare contraddittorio e paradossale, così come il suo rapporto con l'immaginario classico in generale. Da questo punto di vista restano illuminanti le parole di Hartman riguardo alla capacità di Wordsworth «to be moved by classical imagination, to use it even while fighting it».⁴⁶ Sulla stessa linea si è posto più di recente Castell,⁴⁷ che ha ulteriormente illuminato la natura contraddittoria della relazione di Wordsworth con la letteratura antica, riconosciuta come inattuale e irrecuperabile, ma ugualmente amata per il suo fascino insopprimibile. Secondo l'efficace immagine messa in campo da Castell, il poeta romantico prova per i classici un'attrazione irrazionale, proprio come Laodamia, che, nell'omonimo poemetto, non riesce a smettere di amare il fantasma del marito, pur nella consapevolezza che il passato è perduto per sempre.

Anche il nostro sonetto, in cui Orazio viene prima riconosciuto e respinto come espressione di un passato non più attuale, per poi riapparire sotto forma di una presenza insopprimibile e, per così dire, consunstanziale alla riflessione sulla poesia, sembra offrire un esempio del rapporto paradossale di Wordsworth con la letteratura antica.

⁴⁵ R.W. Clancey, *Wordsworth's Classical Undersong*, cit., in part. pp. 67-124.

⁴⁶ G.H. Hartman, *The Unremarkable Wordsworth*, cit., p. 337.

⁴⁷ J. Castell, *William Wordsworth*, cit., pp. 332-337 e *passim*.

La metamorfosi del ‘vertere’ in Apuleio Osservazioni sull’‘incipit’ del «De mundo»

Elisa Dal Chiele

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

Translatological analysis of Apul. *mund. pr.* I, 1-3 (285-286).

Analisi traduttologica di Apul. *mund. pr.* I, 1-3 (285-286).

Parole chiave: Apuleio; «De mundo»; Pseudo-Aristotele; traduzione dal greco in latino; ‘translation studies’.

Nota. Grazie ai revisori anonimi dell’articolo e a Teresa Torcello per i loro preziosi suggerimenti.

Elisa Dal Chiele: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

 elisa.dalchiele3@unibo.it

È ricercatrice in Lingua e Letteratura Latina all’Università di Bologna. La sua attività di ricerca si rivolge prevalentemente alla prosa di età imperiale, con uno specifico interesse per l’Apuleio dei trattati filosofici, e sul latino cristiano, in particolare sulla lingua di Agostino. Si è occupata del lessico agostiniano della provvidenza, del suo rapporto con quello filosofico latino, delle traduzioni dal greco di Agostino, delle citazioni poetiche in Cicerone filosofo.

Copyright © 2024 Elisa Dal Chiele

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. Il 'vertere' dei Latini

Tradurre è riscrivere, e tanto più lo è il *vertere* dei Romani, che porta la metamorfosi nel nome: *verto* è infatti 'rovesciare' e 'trasfigurare';¹ è «l'azione di chi sottopone un testo (o un discorso) composto in una data lingua a una mutazione *radicale*»;² è l'atto con cui un *ipertesto* si innesta sul proprio *ipotesto*, per riprendere la terminologia di Genette.³ «Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way»;⁴ sono le parole di André Lefevere, al quale risale l'idea che la traduzione sia una forma di riscrittura. Si tratta di una prospettiva complementare a quella di Genette: quest'ultimo si concentra infatti sul risultato, l'*ipertesto*, Lefevere sul processo creativo e trasformativo che si attua nella riscrittura.⁵ Egli vede infatti nella traduzione un atto realizzato sotto l'influsso di fattori letterari, socioculturali e politici; in questa prospettiva, la letteratura è concepita come un sistema che si inserisce nel contesto socioculturale: il testo tradotto viene così svincolato dal rapporto di dipendenza dall'*ipotesto* e analizzato come opera appartenente a un preciso contesto letterario e socioculturale.⁶

La progressiva integrazione degli studi culturali nell'analisi traduttologica ha consolidato e arricchito l'approccio di tipo descrittivo, basato sull'analisi dei testi di arrivo, che dagli anni '70 del Novecento in poi aveva soppiantato la metodologia di tipo prescrittivo e aprioristico incentrata sul testo sorgente (*source-oriented*),⁷ quanto mai inadatta al *vertere* dei Latini, che presuppone una gara con il modello, la *aemulatio*, ingaggiata, come è ovvio, sul piano interlinguistico, e talora anche su quello intralinguistico. Il potere trasformativo del *vertere* agisce su questo

¹ OLD, s.v. 1 e 22. *Verto* non è l'unico termine usato dai Latini per indicare la traduzione, ma senza dubbio è «il più antico e il più significativo» e di fatto designa la capacità assimilativa romana espressa in forma d'arte (A. Traina, *Le traduzioni*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II, *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 1989, pp. 93-123: 95, 97). Un'analisi della ricca terminologia latina della traduzione è *ibid.*, pp. 96-99 e già in A. Traina, *Vortit barbarae. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, II ed. rivista e aggiornata, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1974, pp. 57-64; vd. inoltre M. Bettini, *'Vertere'. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 32-60, che dagli studi di A. Traina in larga parte dipende. Sull'evoluzione di tale lessico in età medievale e umanistica vd. G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 14-42.

² M. Bettini, *'Vertere'...*, cit., p. 38 (corsivo dell'autore).

³ G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997 [ed. or. Paris 1982], pp. 7-10.

⁴ A. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992, p. VII.

⁵ R. Forrai, *Translation as Rewriting. A modern theory for a premodern practice*, «Issues in Translation», XIV, 2018, pp. 25-50: 29 s.

⁶ Vd. e.g. S. Bassnett, A. Lefevere (eds.), *Translation, History and Culture*, London-New York, Pinter, 1990.

⁷ Per un profilo storico dei moderni *translation studies* vd. M. Snell-Hornby, *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 2006; per la relazione dei *translation studies* con la filologia classica vd. F. Condello, B. Pieri, *'Adnumerare et adpendere': traduttori filologi, traditori fedeli?*, in *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Pàtron, 2011, pp. 7-28; M. Fernandelli, *Il punto su Catullo 51*, «Res publica litterarum», n.s., XXIII, 2020, pp. 15-83: 16-21 (con bibliografia).

doppio campo, poiché «non è tanto, come per i moderni, un atto di mediazione fra emittente e destinatario alloglotti, quanto, in un contesto di diffuso bilinguismo, un'opera di relativa creazione, che spesso rivendica la sua autonomia rispetto all'originale e il cui rapporto con esso non è molto dissimile da quello esistente nell'ambito della *imitatio*».⁸

La letteratura latina nasce infatti come «traduzione artistica»;⁹ da Livio Andronico fino all'età tardoantica, questa idea di traduzione, che mira alla sostituzione del modello, caratterizza il *vertere* degli autori latini, e trova una prima precisazione teorica nella celebre riflessione cicero-niana, che alla traduzione letterale (*verbum de verbo*) preferisce quella letteraria (*[verba] non ... adnumerare ... sed ... appendere*),¹⁰ alla ricerca degli equivalenti non solo semantici, ma anche formali e stilistici: la *vis* dell'insieme piuttosto che la resa dei singoli *verba*.¹¹ La posizione cicero-niana farà scuola per secoli: la riprenderanno Orazio, Quintiliano, Plinio il Giovane, Gellio e lo stesso Girolamo, quando sia traduttore di testi extra-biblici. Con il progressivo affermarsi del cristianesimo in area latinofona, quando l'oggetto del *vertere* diviene il testo sacro, la traduzione *e verbo* acquisisce nuovo slancio. A cambiare sono però anche i destinatari – e quindi la finalità – della traduzione, che non è più uno strumento di formazione identitaria delle élites colte, ma la chiave di accesso universale al messaggio divino. Questa, però, è già una nuova pagina nella storia della traduzione in latino.¹²

2. Il «De mundo»

Il *De mundo* di Apuleio è la versione latina del Περί κόσμου¹³ attribuito ad Aristotele; le due opere sono accomunate da un lungo e acceso dibattito sulla loro autenticità: nel caso del Περί κόσμου, gli studi più recenti tendono a respingere la paternità aristotelica sulla base di alcune

⁸ A. Traina, *Le traduzioni*, cit., p. 93. R. Forrai (*Translation as Rewriting...*, cit.) studia i concetti di *imitatio* e *aemulatio* teorizzati dalla retorica antica alla luce delle moderne teorie sulla riscrittura (vd. in part. pp. 35-45).

⁹ La celebre definizione è di S. Mariotti (*Livio Andronico e la traduzione artistica. Saggio critico ed edizione dei frammenti dell'Odyssea*, Urbino, Università degli Studi, 1986² [Milano, De Silvestri, 1952¹]). Sugli inizi della letteratura latina vd. D.C. Feeney, *Beyond Greek. The Beginnings of Latin Literature*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2016. Sul concetto di «letteratura tradotta» applicato alla letteratura latina, rimando alle considerazioni e alla bibliografia raccolte in T. Torcello, *In Latinam linguam mutatio. Problemi traduttivi e strategie di risoluzione nel vertere latino*, Tesi di laurea magistrale in Grammatica e Storia della Lingua Latina, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, a.a. 2019-2020, in part. pp. 9-10.

¹⁰ Cic. *opt. gen.* 14 *Converti enim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschini et Demostheni; nec converti ut interpretes, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi. Non enim ea me adnumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere* («Ho tradotto i due discorsi più famosi dei due oratori più capaci dell'Attica, fra loro contrapposti, uno di Eschine e l'altro di Demostene; li ho tradotti non come un traduttore, ma come un oratore, adoperando gli stessi concetti, e le forme e figure con cui erano espressi, ma con parole adeguate al nostro uso linguistico. E in questi discorsi non ho considerato necessario rendere una parola con un'altra, ma ho mantenuto il tono e il senso di tutte le parole. Non ho ritenuto, infatti, di dover contare al lettore le parole, ma, per così dire, di soppesarle»). Sull'antitesi *interpretes/orator*, vd. F. Condello, B. Pieri, *'Adnumerare et appendere'...*, cit., p. 10 n. 21; su Cicerone teorico della traduzione sono tuttora insuperate le riflessioni di P. Serra Zanetti, *Sul criterio e il valore della traduzione per Cicerone e S. Gerolamo*, in *Imitatori di Gesù Cristo. Studi classici e cristiani*, a cura di A. Cacciari et al., Bologna, Dehoniane, 2005, pp. 63-113: 63-75.

¹¹ A. Traina, *Le traduzioni*, cit., p. 99.

¹² Vd. A. Traina, *Le traduzioni*, cit., pp. 101 s.

¹³ L'opera è nota con il titolo di *De mundo*; per evitare confusione con la versione latina, preferiamo qui la titolazione greca.

differenze dottrinali;¹⁴ di un eclettismo che è tipico di un'epoca posteriore a quella aristotelica;¹⁵ di alcune peculiarità linguistiche e stilistiche, oltre che di alcuni dettagli geografici che orientano verso un'epoca successiva a quella dello Stagirita; infine, di alcuni riferimenti storici e culturali, ravvisabili specialmente nelle metafore e nelle similitudini presenti nell'opera, che risultano anacronistici per il tempo di Aristotele.¹⁶ Per queste ragioni, oggi si tende a datare il Περὶ κόσμου attorno alla metà del I secolo a.C., ma l'arco cronologico delle ipotesi è ampio e si estende dall'epoca immediatamente successiva a quella dello Stagirita sino alla metà del II sec. d.C.¹⁷

Nel caso invece del *De mundo*, la critica tende oggi ad affermare la paternità apuleiana, pur riconoscendo la problematicità di alcune caratteristiche comuni al *De Platone et eius dogmate* (investito dai medesimi dubbi)¹⁸ ma distinte dalle opere di autenticità certa (*Metamorfosi*, *Apologia*, *Florida*, *De deo Socratis*). La paternità apuleiana del *De mundo* fu messa in discussione nella seconda metà del XIX secolo sulla base di grossolani e frequenti "errori" di traduzione o di presunti fraintendimenti del testo greco, che secondo Becker e Hoffmann, i primi a sollevare tali perplessità,¹⁹ sarebbero stati incompatibili con il bilinguismo di Apuleio.²⁰ Il loro assunto si fondava sull'applicazione, in termini prescrittivi e aprioristici, di un criterio di fedeltà della traduzione che, come abbiamo visto, risulta non solo estraneo alla concezione antica ma anche incongruente con la dichiarazione programmatica dello stesso Apuleio, che si propone di fondere gli insegnamenti di Aristotele e Teofrasto²¹ al fine di illustrare i meccanismi dell'universo (*mund. pr. I, IO [289]*):

¹⁴ Quella più vistosa è l'idea del coinvolgimento divino nell'universo, che confligge con la concezione aristotelica del motore immobile: sui tentativi dell'autore del Περὶ κόσμου di conciliare le due posizioni, vd. J.C. Thom, *The Cosmotheology of «De mundo»*, in *Cosmic Order and Divine Power. Pseudo-Aristotle, On the Cosmos*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2014, pp. 107-120: 109-110.

¹⁵ L'affinità riguarda in particolare le dottrine platoniche, stoiche e, forse, neopitagoriche.

¹⁶ J.C. Thom, *Introduction*, in *Cosmic Order...*, cit., pp. 3-17: 6-8. Sul tema dell'autenticità del Περὶ κόσμου vd. inoltre P. Gregorić, G. Karamanolis, *Introduction*, in *Pseudo-Aristotle, «De mundo»*. *A Commentary*, ed. by P. Gregorić, G. Karamanolis, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 1-13: 5-9 (con bibliografia).

¹⁷ Quest'ultima ipotesi si fonda sulle analogie del trattato con il medioplatonismo (soprattutto sul piano dell'eclettismo filosofico) e sul fatto che né Cicerone né Filodemo sembrano avere conosciuto l'opera: J.C. Thom, *Introduction*, cit., p. 7.

¹⁸ Si tratta, in particolare, della dedica a Faustino; di alcuni usi lessicali riscontrabili solo nelle due opere; di imprecisioni o differenze di contenuto rispetto alle opere sicuramente autentiche; di una macroscopica differenza stilistica, nell'uso delle clausole e della *Scheinprosodie*: su questi aspetti, un punto in S.J. Harrison, *Apuleius: a Latin Sophist*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 174-180; Apuleio, *«De Platone et eius dogmate»*. *Vita e pensiero di Platone*, testo, trad. it, intr. e comm. a cura di E. Dal Chiele, Bologna, Bononia University Press, 2016, pp. 23-29.

¹⁹ H. Becker, *Studia Apuleiana*, Berlin, Pormetter, 1879; J. Hoffmann, *De libro Pseudoapuleiano «De mundo»*, «Acta seminarii philologici Erlangensis», II, 1881, pp. 213-237. Sulla questione dell'autenticità apuleiana fa il punto A. Marchetta, *L'autenticità apuleiana del «De mundo»*, L'Aquila-Roma, Japadre, 1991, pp. 8-26.

²⁰ Sul bilinguismo di Apuleio, cfr. le sue stesse dichiarazioni (*apol. 4 philosophum ... tam Graece quam Latine ... disertissimum; 39 res paucissimis cognitae Graece et Latine propriis et elegantibus vocabulis conscribo; flor. 9 haec et alia [et] eiusdem modi tam Graece quam Latine, gemino voto, pari studio, simili stilo [scil. me fateor reficere]*) e l'ammirazione del suo conterraneo, Agostino di Ippona: *civ. VIII 18 in utraque ... lingua, id est et Graeca et Latina, Apuleius Afer extitit Platonicus nobilis*.

²¹ Per l'accostamento di Aristotele a Teofrasto (comune già in Cicerone: vd. D.T. Runia, *Aristotle and Theophrastus Conjoined in the Writings of Cicero*, in W.W. Fortenbaugh, P. Steinmetz (eds.), *Cicero's Knowledge of the Peripatos*, New York, Routledge, 1989, pp. 23-38), cfr. *Apul. apol. 36* e *Ps. Apul. herm. 13*, p. 212. Secondo Reale, la presenza di Teofrasto nel prologo del *De mundo* si spiegherebbe con la consapevolezza di Apuleio dell'effettivo influsso sul Περὶ κόσμου dei *Metereologica* di Teofrasto: Aristotele, *Trattato Sul cosmo per Alessandro*, trad. it., intr., comm. e indici a cura di G. Reale, Napoli, Loffredo, 1974, pp. 113 ss.

... nos Aristotelen prudentissimum et doctissimum philosophorum et Theophrastum auctorem secuti, quantum possumus cogitatione contingere, dicemus de omni hac caelesti ratione, naturasque et officia complexi et cur et quemadmodum moveantur explicabimus.²²

[...] seguendo il modello di Aristotele, il più saggio e dotto tra i filosofi e quello di Teofrasto, per quanto sono in grado di cogliere con il pensiero, tratterò di tutta questa struttura del cielo, e dopo aver compreso le realtà naturali e le loro funzioni, spiegherò perché e in che modo si muovono.²³

Il *De mundo* si inserisce dunque a pieno titolo nel solco della traduzione letteraria di matrice filosofica: con il *vertere* tecnico condivide la difficoltà di rendere in latino il lessico e la sintassi greche, un problema rilevato già da Lucrezio,²⁴ ma sentito ancora dallo stesso Apuleio²⁵ e dal suo contemporaneo Gellio, che arriva persino a rinunciare alla traduzione.²⁶ A differenza di Cicerone e Seneca, Apuleio è meno restio a ricorrere al grecismo e alla neoformazione (cfr. *apol.* 38, 5), due delle strategie messe in campo per ovviare al problema della *egestas linguae* e della *rerum novitas*, per dirla con Lucrezio.²⁷

Scopo dell'opera è la divulgazione scientifico-filosofica, come si evince sin dalla dedica a Faustino (vd. *infra*, § 3.1), dietro il quale si cela probabilmente un pubblico dotto, forse cartaginese,²⁸ non specialista, ma senza dubbio educato a cogliere e apprezzare la trama delle allusioni intertestuali.²⁹ Il *De mundo* vede quindi il filosofo medioplatonico nella veste di *interpres Aristotelicus* – ma di un aristotelismo sincretico – con il fine di produrre un'opera formalmente e

²² Il testo di riferimento del *De mundo* è quello costituito da G. Magnaldi: *Apulei Opera Philosophica* recognovit brevique adnotatione critica instruxit I. Magnaldi, Oxonii, et typographeo Clarendoniano, 2020, pp. 89-130. Per le opere filosofiche di Apuleio, utilizzo la parafrasi di questa edizione, indicando fra parentesi il tradizionale riferimento all'edizione di Oudendorp.

²³ Laddove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

²⁴ Lucr. I 136-139 *Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta | difficile inlustrare Latinis versibus esse, | multa novis verbis praesertim cum sit agendum | propter egestatem linguae et rerum novitatem* («Né sfugge al mio animo che è difficile chiarire in versi latini le oscure scoperte dei Greci, soprattutto perché di molte cose si deve discutere con nuove parole, per la povertà della lingua e la novità della materia», trad. it. di R. Racanelli in Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di A. Schiesaro, trad. it. di R. R., note di C. Santini, Torino, Einaudi, 2023, p. 9).

²⁵ Sulla rilevanza di Apuleio nella costruzione del lessico filosofico latino vd. C. Moreschini, *Apuleio e il Platonismo*, Firenze, Olschki, 1978, p. 193. La difficoltà di Apuleio a rendere la terminologia filosofica greca traspare in *Plat.* I 9, 4 (200) e II 4, 4 (226); sulle strategie adottate per ovviare a questo problema vd. Apuleio, «*De Platone et eius dogmate*»..., cit., pp. 39 s.; E. Dal Chiele, *Il lessico di Apuleio filosofo: osservazioni a partire dal «De Platone et eius dogmate»*, in J. Dalbera, D. Longrée (éds.), *La langue d'Apulée dans les «Métamorphoses»*, Paris, L'Harmattan, 2019, pp. 203-220: 210-217.

²⁶ Vd. e.g. Gell. X 22, 3; XVI 8, 4-6. Sul tema della intraducibilità in Gellio, vd. ora T. Torcello, «*Hoc ego supersedi vertere*». *Untranslatability and Hesitation to Translate in the Work of Aulus Gellius*, «Ktèma», II, 2024, pp. 49-62.

²⁷ Vd. *supra*, n. 24. Al tema dell'innovazione linguistica nell'ambito della produzione filosofica latina è dedicato lo studio di C.J. Dowson, «*Philosophia translata*»: the Development of Latin Philosophical Vocabulary through Translation from Greek. *A Case Study Approach*, Leiden-Boston, Brill, 2023.

²⁸ Cfr. e.g. Apul. *flor.* 18 *tanta multitudo ad audiendum convenistis, ut potius gratulari Karthagini debeam, quod tam multos eruditionis amicos habet, quam excusare, quod philosophus non recusaverim dissertare; 20 ubi [scil. Karthagini] tota civitas eruditissimi estis, penes quos omnem disciplinam pueri discunt, iuvenes ostentant, senes docent? Karthago provinciae nostrae magistra venerabilis...* Sulla possibilità che il *De mundo* vada ricondotto all'attività di divulgazione e di didattica svolta da Apuleio nella fase matura della sua vita, vd. *infra*, n. 49.

²⁹ M.G. Bajoni, *Aspetti linguistici e letterari del «De mundo» di Apuleio*, in W. Haase (hrsg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 34, 2, Berlin-New York, De Gruyter, 1994, pp. 1785-1832: 1794.

ideologicamente autonoma.³⁰ Il *Περὶ κόσμου*, che due recenti commentatori hanno definito «both intriguing and perplexing»,³¹ presenta infatti una cosmologia di tradizione aristotelica non priva dell'influsso di altre dottrine filosofiche, in particolare platonica e stoica, coerente per più di un aspetto con il profilo intellettuale e filosofico di Apuleio e rispondente alle tendenze culturali eclettiche proprie dell'enciclopedismo erudito del II secolo.³²

Il trattato intende dimostrare che tutti i fenomeni cosmologici sono subordinati al dio onnipotente, che ha il ruolo di preservare e governare l'universo, pur essendo trascendente e separato da esso. Nelle due opere si individuano tre sezioni: la prima, prefatoria, è caratterizzata da un forte intento protrettico; quella scientifica spazia dall'astronomia alla fisica, alla geografia e alla meteorologia, ed è funzionale all'ultima, di carattere filosofico-teologico.³³ La versione latina presenta la riduzione di alcuni blocchi dell'opera e l'ampliamento di altri;³⁴ si contraddistingue inoltre per l'alto tasso di elaborazione retorica: se già nel *Περὶ κόσμου* si ravvisa uno stile più elevato rispetto al resto della produzione aristotelica,³⁵ la versione latina senza dubbio intensifica questo aspetto, e ingaggia una gara con il modello i cui esiti letterari «sembrano far passare in secondo piano l'interesse specifico per la dottrina filosofica in se stessa»,³⁶ e in passato hanno sollevato non pochi dubbi sulla legittimità di definire tale opera una traduzione.³⁷ E tuttavia, neppure rubricarla sotto la tipologia della parafrasi ne esaurisce la peculiarità e lo scarto rispetto al modello.³⁸

In questa sede intendiamo analizzare l'*incipit* del *De mundo* di Apuleio con l'approccio descrittivo cui accennavamo sopra. Vedremo che è possibile individuare la ragione di alcune scelte traduttive, a prima vista singolari, nel retroterra filosofico, letterario e culturale di Apuleio, e che altri esiti risultano perfettamente coerenti con la tecnica traduttiva del Madaurense, seppure

³⁰ Müller individuava un parallelo del passo apuleiano appena citato in Them. *paraphr. Arist. anim.* 11 (p. 1, 4 ss. Spengel); tale analogia lo induceva a considerare il *De mundo* una parafrasi antecedente a quelle di Temistio (IV sec. d.C.): vd. S. Müller, *Das Verhältnis von Apuleius «De mundo» zu seiner Vorlage*, Leipzig, Dieterich, 1939, p. 135; tuttavia, la definizione di parafrasi non esaurisce in maniera soddisfacente tutti gli scarti del testo latino rispetto al modello: cfr. A. Marchetta, *L'autenticità...*, cit., p. 12.

³¹ P. Gregorić, G. Karamanolis, *Introduction*, cit., p. 1.

³² Il sincretismo del *Περὶ κόσμου* doveva risultare affine ad Apuleio, seguace del medioplatonismo, caratterizzato anch'esso dal medesimo eclettismo; il trattato greco rispondeva inoltre agli interessi scientifici del Madaurense e alcuni dei suoi contenuti erano coerenti con la sensibilità apuleiana: ad es. la concezione del dio unico, sommo e trascendente, padre dell'universo, cui è integrato il principio della polionimia, la dottrina della *δύναμις* divina: vd. M.G. Bajoni, *Aspetti linguistici...*, cit., 1794; A. Marchetta, *L'autenticità...*, cit., pp. 33-47.

³³ Le differenze stilistiche e linguistiche che caratterizzano ciascuna sezione del *Περὶ κόσμου* sono efficacemente individuate da C. Chandler, *Didactic Purpose and Discursive Strategies in On the Cosmos*, in J.C. Thom (ed.), *Cosmic Order...*, cit., pp. 69-87; un'utile sinossi della struttura del *De mundo* e una panoramica delle sue caratteristiche stilistiche e letterarie è in S.J. Harrison, *Apuleius...*, cit., pp. 181-195.

³⁴ Circa 1/5 dell'opera greca non viene tradotta e il resto viene 'raddoppiato': S. Müller, *Das Verhältnis...*, cit., p. 133.

³⁵ Lo scarto stilistico rispetto alle opere sicuramente aristoteliche costituisce uno degli elementi che hanno indotto a dubitare dell'autenticità del trattato. Secondo Reale, fra i pochi sostenitori della paternità aristotelica del trattato, tale scarto sarebbe invece coerente con la distinzione fra le opere esoteriche ed essoteriche dello Stagirita; lo studioso ritiene quindi che il *Περὶ κόσμου* vada collocato al culmine della produzione essoterica giovanile di Aristotele, quando era precettore di Alessandro Magno, dunque fra il 343/342 e il 336 a.C., anno dell'ascesa al trono di Alessandro, dato che nel trattato quest'ultimo è definito semplicemente *ἡγεμῶν*: vd. Aristotele, *Trattato Sul cosmo...*, cit., p. 32.

³⁶ M.G. Bajoni, *Aspetti linguistici...*, cit., p. 1794.

³⁷ Vd. e.g. le conclusioni di S. Müller, *Das Verhältnis...*, cit., in part. pp. 132 s. Sull'approccio *source-oriented* applicato allo studio della traduzione, vd. *supra*, § 1.

³⁸ L'ipotesi era di Müller: vd. *supra*, n. 30.

apparentemente lontani dal modello; è il caso, ad esempio, di quella che si potrebbe definire scomposizione semantica, ovvero la resa delle unità morfologiche e semantiche minime di un lessema greco, privilegiando il valore etimologico della radice piuttosto che il significato acquisito dal lessema stesso.

3. *Filosofia divina*

3.1 *Dall'etica alla cosmologia*

Il capitolo prefatorio del *De mundo* è di particolare interesse non soltanto sul piano del contenuto filosofico ma anche e soprattutto su quello della forma. M.G. Bajoni vi individuava infatti l'intersezione di una doppia funzione: da un lato, quella espositiva, che sulla scorta del modello introduce la tematica oggetto della trattazione, dall'altro, quella programmatica: «l'evidente allusività dell'*incipit* fa pensare a una sorta di dichiarazione programmatica su quella che sarà l'elaborazione artistica del trattato».³⁹ Nel capitolo prefatorio, la trattazione cosmologica che si sta introducendo è presentata come il culmine di una ricerca precedentemente avviata (Apul. *mund. pr.* I, I [285] ~ Ps. Arist. *Mu.* 391 a, 1-4):

Consideranti mihi et diligentius intuenti, et saepe alias, Faustine mi[hi], virtutis indagatrix expultrixque vitiorum, divinarum particeps rerum philosophia videbatur et nunc maxime, cum naturae interpretationem et remotarum ab oculis rerum investigationem sibi vindicet.

Caro Faustino, quando ci meditavo e riflettevo con molta attenzione, molte altre volte la filosofia, che indaga la virtù e bandisce i vizi, mi è sembrata partecipe delle cose divine, e mi sembra tale soprattutto ora, nel momento in cui reclama per sé la spiegazione delle leggi della natura e l'indagine sugli elementi lontani dagli occhi.

Πολλάκις μὲν ἔμοιγε θεῖόν τι καὶ δαιμόνιον ὄντως χρῆμα, ὦ Ἀλέξανδρε, ἡ φιλοσοφία ἔδοξεν εἶναι, μάλιστα δὲ ἐν οἷς μόνῃ διαραμμένη πρὸς τὴν τῶν ὄντων θεῶν ἐσπούδασε γινῶναι τὴν ἐν αὐτοῖς ἀλήθειαν...⁴⁰

Io, Alessandro, spesso ho pensato che la filosofia fosse una cosa davvero divina e soprannaturale, soprattutto in relazione a questo: elevandosi alla contemplazione delle cose che sono, lei sola si è impegnata a conoscere la verità che è in esse.

Lo spunto presente nel testo greco (πολλάκις ... εἶναι), modellato sull'*incipit* di altri discorsi, come *La costituzione degli Spartani* di Senofonte, il *Panegirico*⁴¹ o la *A Demonico*⁴² di Isocrate, dove l'autore dichiara il suo interesse per la materia e il precedente studio di essa, è ampliato riprendendo la struttura sintattica dell'*incipit* del *De oratore* (I I): *cogitanti mihi saepenumero et memoria vetera repetenti perbeati fuisse, Quinte frater, illi videri solent...*⁴³ Il prologo si

³⁹ M.G. Bajoni, *Aspetti linguistici...*, cit., p. 1796.

⁴⁰ Il testo di riferimento del *Περὶ κόσμου* è quello curato da Lorimer: *Aristotelis qui fertur libellus «De mundo»* edidit W. L. Lorimer, accedit capitulum V, VI, VII interpretatio syriaca ab E. Koenig, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 47. Una [traduzione inglese](#) delle versioni greca e latina, a cura di G. Boys-Stones (2021), è disponibile in rete.

⁴¹ Xen. *Lac.* I, I Ἄλλ' ἐγὼ ἐννοήσας ποτὲ ὡς ..., ἐθαύμασα...; Isoc. *orat.* 4, I Πολλάκις ἐθαύμασα τῶν τὰς πανηγύρεις συναγαγόντων καὶ τοὺς γυμνικοὺς ἀγῶνας καταστησάντων, ὅτι...; C. Chandler, *Didactic Purpose...*, cit., p. 75.

⁴² L'analogia con l'*incipit* della *A Demonico* è individuata da A.-J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, vol. II, *Le dieu cosmique*, Paris, Les Belles Lettres, 1949 (rist. 1986), pp. 489-490.

⁴³ Apuleio, *De mundo*, a cura di M.G. Bajoni, Studio Tesi, Pordenone 1991, p. 75.

apre infatti con una coppia di participi riferiti a *mihi*, disposti in posizione chiasmica e in *climax* ascendente, seguiti dall'allocuzione al dedicatario e da *videor* con cui si indica l'esito delle frequenti⁴⁴ riflessioni dell'autore su un determinato tema. Attraverso una sintassi di stampo ciceroniano, la sfera dell'io autoriale risulta quindi notevolmente espansa rispetto al modello greco. Le considerazioni che Cicerone fa nel *De oratore* hanno tuttavia una connotazione politica, mentre quelle di Apuleio sono di carattere schiettamente filosofico: forse non è un caso che *consideranti mihi*, variazione di *cogitanti mihi* del *De oratore*, ricorra già nel quarto prologo delle *Tusculanae disputationes* (IV 2), dove Cicerone aveva dichiarato il proprio interesse per gli studi filosofici: *hoc ... loco consideranti mihi studia doctrinae multa sane occurrunt, cur ea quoque arcessita aliunde ... videantur*.

Da un altro celebre *incipit* ciceroniano, quello dell'ultimo libro delle *Tusculanae*, dove è presente il fortunato elogio della filosofia, proviene l'icastica formula *virtutis indagatrix expultrixque vitiorum* (V 5).⁴⁵ Per la sua ricercatezza formale, il nesso non poteva certo sfuggire a un autore sensibile al dato fonico come Apuleio:⁴⁶ la struttura chiasmica vede alle estremità due antonimi, *virtutis* e *vitiorum*, isosillabici e allitteranti, al centro dei quali sono incastonati due *nomina agentis* rarissimi in *-trix*, neoformazioni ciceroniane di sapore arcaico, che esprimono due azioni opposte: la prima rivolta verso l'interno, e la seconda verso l'esterno.⁴⁷ La citazione è un ampliamento finalizzato a una personalizzazione del passo, poiché richiama il precedente, peculiare interesse di Apuleio per l'etica, di cui non vi è traccia nell'ipotesto greco. Chissà che questo non vada letto come un riferimento intertestuale al II libro del *De Platone et eius dogmate*, dedicato a questa branca della filosofia e accomunato al *De mundo* dal medesimo destinatario, il figlio Faustino⁴⁸ (evanescente in entrambi i trattati), come se essi fossero parte di un unico piano didattico.⁴⁹ Oltretutto, anche nell'*incipit* del secondo libro del *De Platone* (II 1, 1-2 [219-222]) si fa riferimento alla connotazione divina della *moralis philosophia* e all'origine divina delle virtù.⁵⁰

⁴⁴ Cfr. *saepenumero* (Cic.) ~ *saepae alias* (Apul.) ~ *πολλάκις μὲν* (Ps. Arist.).

⁴⁵ La memoria di questo passo ciceroniano emerge anche in *mund. pr.* I, 4 (287), dove *philosophiam ducem* di Apuleio riprende l'allocuzione *o vitae philosophia dux* di *Tusc.* V 5, precedente la formula appena menzionata: vd. *infra*, p. 23.

⁴⁶ Su questo aspetto, vd. e.g. C. Facchini Tosi, *Forma e suono in Apuleio*, Napoli, Loffredo, 1986; Ead., *Euphonia: Virgilio, Orazio, Apuleio*, Bologna, Pàtron, 2000.

⁴⁷ Cfr. Apul. *Plat.* II 6, 3 (228) *spectatrix, diiudicatrix omnium rerum* [*scil. prudentia atque sapientia*].

⁴⁸ Oltre al nome, non abbiamo notizie di Faustino: potrebbe essere stato un figlio di Apuleio nato dal matrimonio con Pudentilla, elemento che deporrebbe a favore di una datazione bassa delle due opere che presentano la dedica (così S.J. Harrison, *Apuleius...*, cit., 2000, p. 9) o trattarsi di un figlio adottivo (così e.g. B.L. Hijmans, *Apuleius, Philosophus Platonicus*, in W. Haase (hrsg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II 36, 1, Berlin-New York, De Gruyter, 1987, pp. 395-475: 413 n. 62); tale ipotesi renderebbe la dedica inservibile per qualsiasi tentativo di datazione. Sul fatto che dietro Faustino si celi probabilmente un pubblico più ampio, colto e non specialista, vd. *supra*, p. 18. Sulla possibilità che il vocativo *fili* indichi una persona diversa dal figlio dell'autore, vd. S.J. Harrison, *Apuleius...*, cit., p. 175 n. 5.

⁴⁹ La relazione fra la dedica a Faustino e il carattere morale dei due passi era già stata sottolineata da J. Beaujeu: vd. *Apulée, Opuscules philosophiques (Du Dieu de Socrate, Platon et sa doctrine, Du monde) et fragments, texte établi, trad. et comm.* par J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 53. Già S.J. Harrison (*Apuleius...*, cit., p. 209) riconduceva *De Platone* e *De mundo* all'attività didattica svolta da Apuleio a Cartagine nell'ultima parte della vita, come emerge dai *Florida* e, forse, dal *De deo Socratis*. Sulla funzione prorettica dell'allocuzione al figlio e sul suo carattere tradizionale, vd. S.J. Harrison, *Apuleius...*, cit., p. 184; C.J. Dowson, *'Philosophia translata'...*, cit., p. 193.

⁵⁰ Cfr. *Plat.* II 1, 2 (220) *Prima bona esse deum summum mentemque illam, quam νοῦν idem vocat* [*scil. Plato*]; *secundum ea, quae ex priorum fonte profluerent, esse animi virtutes: prudentiam, iustitiam, pudicitiam, fortitudinem*.

Nel nostro testo, l'allocuzione *Faustine mi[hi]*, o meglio, *Faustine fili*⁵¹ sostituisce ὁ Ἀλέξανδρος del Περὶ κόσμου: si tratta, in entrambi i casi, di destinatari non specialisti; tuttavia, se la funzione protrettica è riconoscibile in entrambi i capitoli prefatori (l'insistenza sul primato della filosofia e sul valore della sua prospettiva unitaria rispetto alla visione settoriale delle altre discipline è suggellata da scelte lessicali e stilistiche volte a supportare la grandiosità del tema e a suscitare la meraviglia del discente), il Περὶ κόσμου è connotato da una maggiore attenzione al destinatario, che si traduce in un migliore equilibrio, rispetto alla versione latina, fra l'io dell'autore (ἔμοιγε) e il tu del destinatario,⁵² che compare nel finale della *praefatio* (σοί).

Nel Περὶ κόσμου, dicevamo, il riferimento al campo dell'etica è assente, ma a suggerire tale richiamo potrebbe forse essere stata l'endiadi θεῖος καὶ δαιμόνιος, che definisce il carattere divino della filosofia (θεῖόν τι καὶ δαιμόνιον ὄντως χρῆμα).⁵³ La coppia di aggettivi e, più in generale, l'idea che la filosofia sia qualcosa di divino, risale a Platone:⁵⁴ il nesso θεῖόν τι καὶ δαιμόνιον ricorre infatti nell'*Apologia di Socrate* (31 c), dove qualifica la natura della voce interiore che guida il protagonista.⁵⁵ Questo dialogo platonico era noto ad Apuleio, che peraltro in Socrate riconosceva il padre dell'etica.⁵⁶ Dell'immediata associazione della nostra *iunctura* con la sfera dell'etica, in generale, e con la figura di Socrate, in particolare, offre testimonianza Plutarco: in *QPlat.* 999 e, la coppia aggettivale indica infatti l'origine divina della filosofia praticata da Socrate;⁵⁷ la matrice del passo plutarco è il *Teeteto* (150 c-d), e tuttavia Plutarco sovrappone il dio di cui si parla nel dialogo platonico⁵⁸ al demone di Socrate proprio per influsso di *apol.* 31 c;⁵⁹ questo non è l'unico esempio di utilizzo della *iunctura* in contesti nei quali emerge la

⁵¹ Per ragioni sia paleografiche che stilistiche, ritengo vada accolta la correzione *fili* di Thomas, ispirata a *Faustine fili* di *Plat.* II 1,1 (219): è infatti altamente probabile che la corruzione *fili* > *mih* sia dovuta alla presenza, di poco precedente, della medesima forma del pronome personale (cfr. *consideranti mih*); inoltre, nelle allocuzioni apuleiane, *mi* è collocato in genere prima del nome proprio, non dopo: vd. E. Dal Chiele, Recensione a G. Magnaldi, *Apulei Opera Philosophica recognovit brevis adnotatione critica instruxit I.M.*, Oxford, Clarendon Press, 2020 (OCT), 19 × 13 cm, XXXVIII-140 p., 40 £, ISBN 978-0-19-884141-8, «Latomus», LXXX, 2021, 3, pp. 725-729: 727.

⁵² L'attenzione alle esigenze del destinatario è evidente nella parte finale del trattato, dove la relazione fra dio e universo è paragonata a quella che intercorre fra un governatore e lo stato da lui amministrato. La metafora politica per esprimere l'azione divina sul cosmo è tradizionale e molto diffusa, tuttavia, il paragone è congeniale a un destinatario come Alessandro Magno. In generale, il Περὶ κόσμου si contraddistingue per un intenso ricorso alla similitudine, raro, invece, in Aristotele: tale uso massiccio rientra forse fra le strategie sfruttate dallo Pseudo-Aristotele per raggiungere il destinatario dichiarato dell'opera: vd. C. Chander, *Didactic Purpose...*, cit., p. 76.

⁵³ Sul capitolo prefatorio del Περὶ κόσμου, vd. G. Karamanolis, *On Philosophy and Its Proper Subject (Chapter 1)*, in Pseudo-Aristotle, *De mundo...*, cit., pp. 14-32.

⁵⁴ Vd. eg. *Pl. Phdr.* 239 b, *Ti.* 47 a (cfr. *Diog. Laert.* III 63): *Cic. Tusc.* I 64 *philosophia vero, omnium mater artium, quid est aliud nisi, ut Plato, donum, ut ego, inventum deorum?*; cfr. eg. *Arist. Metaph.* 983 a.

⁵⁵ *Pl. Ap.* 31 c *μοι θεῖόν τι καὶ δαιμόνιον γίγνεται [φωνή]* («c'è in me qualcosa di divino e soprannaturale»).

⁵⁶ Cfr. *Apul. Plat.* I 3, 5 (187) *Nam quamvis de diversis officinis haec ei [scil. Platoni] essent philosophiae membra suscepta, naturalis a Pythagoreis, [dialectica] ab Eleaticis rationalis atque moralis ex ipso Socratis fonte, unum tamen ex omnibus ... corpus effecit.*

⁵⁷ *Plut. QPlat.* 999 e *ἡ θεῖόν τι καὶ δαιμόνιον ὡς ἀληθῶς αἴτιον ὑφηγήσατο Σωκράτει τοῦτο τῆς φιλοσοφίας τὸ γένος.*

⁵⁸ Nel *Teeteto*, Socrate individua nel dio (ὁ θεός) l'origine (αἴτιος) del suo metodo maieutico (non si tratta, però, del demone, al quale farà riferimento in 151a): vd. Platone, *Teeteto*, a cura di F. Trabattoni, trad. it. di A. Capra, Torino, Einaudi, 2018, p. 176.

⁵⁹ Vd. B. Falcioni, *Plutarco, Platonicae Quaestiones. Traduzione e commento*, Dissertazione, Università degli Studi di Milano, 2021, pp. 19-20.

relazione fra l'agire umano e la sfera del divino.⁶⁰ Lo Pseudo-Aristotele trasferisce, dunque, la formula platonica dal campo dell'etica a quello della gnoseologia, poiché la filosofia si configura come 'divina' e 'soprannaturale' nel momento in cui si dedica alla contemplazione dell'universo e della verità che è in esso;⁶¹ tuttavia Apuleio doveva avere presente l'originaria accezione della *iunctura*.

Nella versione latina, la coppia di aggettivi si perde, forse per la difficoltà di renderne lo scarto semantico, e all'endiadi si sostituisce l'idea della partecipazione della filosofia al divino, che viene così personificata:⁶² *divinarum particeps rerum (philosophia)* sembra esplicitare il concetto platonico di partecipazione, la μέθεξις (vd. e.g. *Prm.* 132 d), ovvero il rapporto, provvisorio e imperfetto, fra idee e realtà empiriche. Da questa «mediazione» ontologica [...] derivano le cose e il mondo sensibile come sono conosciuti nell'esperienza comune».⁶³ Questa relazione partecipativa implica l'esistenza di una dimensione intermedia in cui la divergenza ontologica fra i due livelli del reale possa trovare una sintesi⁶⁴ e rendere possibile la conoscenza: è questo il ruolo che Apuleio affida alla filosofia, quello di guida nel percorso di conoscenza e di mediatrice fra l'essere umano e le realtà celesti (*res divinae*), che qui assumono accezione sia morale che cosmologica (cfr. la correlazione *saepe alias ... et nunc maxime*).⁶⁵ Questa funzione è esplicitata in *mund. pr.* I, 4 (287), dove, sulla scorta di Cic. *Tusc.* V 5 (*o vitae philosophia dux*),⁶⁶ Apuleio attribuisce alla filosofia il ruolo di guida degli esseri umani (*philosophiam ducem*), laddove, invece, l'ipotesto greco, decisamente più astratto,⁶⁷ affida alla ragione la funzione di guidare l'anima (391 a, II-12 λαβοῦσα ἡγεμόνα τὸν νοῦν) nel viaggio verso le sedi celesti, con il tramite della filosofia (διὰ φιλοσοφίας). La descrizione apuleiana del viaggio in cielo compiuto dal filosofo per conoscere i segreti della natura ricorda quello di Epicuro in Lucrezio.⁶⁸

⁶⁰ In Plut. *Def. orac.* 438 b, ad esempio, la coppia qualifica la *vis* divina che pervade la Pizia; in *FM* 17, 1 e 5, si riferisce all'intelligenza di Fabio Massimo, così straordinaria da sembrare guidata da un demone.

⁶¹ In contesto aristotelico i due aggettivi ricorrono a proposito dell'armonia celeste: Arist. *fr.* I, 4, 47 ἡ δὲ ἁρμονία ἐστὶν οὐρανία τὴν φύσιν ἔχουσα θεῖαν καὶ καλὴν καὶ δαίμονιαν.

⁶² Sull'uso di *particeps* in riferimento a oggetti personificati vd. *ThLL* XI, 496, 44-55.

⁶³ F. Fronterotta, *Guida alla lettura del «Parmenide» di Platone*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 81. Sulla μέθεξις platonica, vd. inoltre F. Fronterotta, *Methexis. La teoria platonica delle idee e la partecipazione delle cose empiriche: dai dialoghi giovanili al «Parmenide»*, Pisa, Scuola normale superiore, 2001.

⁶⁴ F. Fronterotta, *Guida...*, cit., p. 83.

⁶⁵ Cfr. Apul. *Socr.* 22, 2 *igitur cotidiana eorum [scil. Socratis, Platonis, Pythagorae] aera dispungas: invenias in rationibus multa prodige profusa et in semet nihil, in sui dico daemonis cultum, qui cultus non aliud quam philosophiae sacramentum est*. Sulla demonologia apuleiana e medioplatonica, la bibliografia è ampia; mi limito a ricordare J. Beaujeu, *Les dieux d'Apulée*, «Revue de l'histoire des religions», CC, 1983, 4, pp. 385-406: 387-390; J. Dillon, *I medioplatonici. Uno studio sul platonismo (80 a.C. - 220 d.C.)*, a cura di E. Vimercati, Milano, Vita e Pensiero, 2010 (ed. or. 1977, 1996²), in part. pp. 359-363 su Apuleio; C. Morechini, *Storia del pensiero cristiano tardo-antico*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 37-44; S. Mecci, *Il demone di Socrate nel medioplatonismo*, «Giornale critico della filosofia italiana», XIV, 2018, 1, ser. 7, pp. 56-75.

⁶⁶ Tracce della *laus philosophiae* ciceroniana erano emerse già nella formula *virtutis indagatrix expultrixque vitiorum*: vd. *supra*, p. 21.

⁶⁷ L'astrattezza del testo greco è evidente a partire dall'uso dell'impersonale (391 a, 8 οὐχ οἶόν τε), con cui si indica l'impossibilità del corpo di raggiungere la sede celeste (8-9 Ἐπειδὴ ... τόπον); in latino il soggetto espresso è invece *homines*: sulla «Konkretisierung des Ausdrucks» come peculiarità del *vertere* apuleiano, vd. S. Müller, *Das Verhältnis...*, cit., p. 131.

⁶⁸ Lucr. I 72-77 *ergo vivida vis animi pervicit, et extra | processit longe flammantia moenia mundi | atque omne immensum peragravit mente animoque, | unde refert nobis victor quid possit oriri, | quid nequeat, finita potestas denique cuique | quamnam sit ratione atque alte terminus haerens*.

Il discorso è sbilanciato sull'aspetto della conoscenza dell'universo, che è poi il tema del trattato: la compartecipazione al divino della filosofia è determinata dal fatto che essa ha assunto il compito di indagare e spiegare la natura e le realtà invisibili. La subordinata *cum naturae interpretationem et remotarum ab oculis rerum investigationem sibi vindicet* semplifica la struttura sintattica dell'ipotesi, dove l'azione dell'innalzarsi (διαραμμένη) della filosofia per contemplare l'universo è propedeutica a quella di conoscere (ἐσπούδασε γνῶναι): 391 a, 3-4 [ἡ φιλοσοφία] μόνη διαραμμένη πρὸς τὴν τῶν ὄντων θεάν ἐσπούδασε γνῶναι τὴν ἐν αὐτοῖς ἀλήθειαν. Mediante la coppia di astratti *interpretationem ... investigationem* (allitteranti, isosillabici, omeoptotici e omeomorfi), Apuleio isola i due compiti, fra loro complementari, della filosofia, ponendoli però sullo stesso piano: il nesso *naturae interpretatio*, risalente a Plinio il Vecchio, che lo adopera per definire il suo lavoro,⁶⁹ si riferisce alle realtà accessibili ai sensi, i cui meccanismi necessitano però di una spiegazione, esposizione e interpretazione.⁷⁰ La filosofia compie dunque un'operazione, tutta intellettuale, di rielaborazione della realtà sensibile, laddove il testo greco parla invece di 'contemplazione delle cose che sono', utilizzando un sostantivo, θέα, che si collega alla sfera della vista,⁷¹ anche se qui si tratta di una visione interiore. Il testo greco si concentra dunque sul risultato, il latino sul processo: la resa apuleiana è infatti epesegetica, perché spiega qual è il percorso necessario per arrivare alla contemplazione delle cose che sono: occorre anzitutto partire dalle realtà sensibili (*natura*) e compiere su di esse un'operazione intellettuale (*interpretatio*).

Remotarum ab oculis rerum investigationem allude invece alla ricerca, potremmo dire, indiziaria della filosofia, finalizzata al disvelamento di quanto sfugge alla vista: la *iunctura* latina, a prima vista lontana dal greco [ἡ φιλοσοφία] ἐσπούδασε γνῶναι τὴν ἐν αὐτοῖς ἀλήθειαν («[la filosofia] si è impegnata a conoscere la verità che è in esse [scil. nelle cose che sono]») è resa analitica di τὴν ἐν αὐτοῖς ἀλήθειαν: *rerum* traduce ἐν αὐτοῖς, orientando verso l'interpretazione al neutro del precedente τῶν ὄντων, cui αὐτοῖς è riferito; *remotarum ab oculis* e *investigationem* rendono per scomposizione semantica ἀλήθεια, inteso non in senso tecnico, ma etimologico (secondo una costante del *vertere* apuleiano):⁷² il sostantivo indica infatti la verità che sussiste dalla chiarificazione di ciò che era prima nascosto.⁷³ Anche in questo caso il testo greco si concentra quindi sul risultato, il latino sul processo: *remotarum ab oculis (rerum)* è perifrasi originata dalla radice λαθ-, che indica il 'nascondere', lo 'sfuggire alla vista'; *investigatio* è, invece, il percorso di ricerca che illumina ciò che prima era oscuro⁷⁴ e rende, quindi, mediante un rovesciamento di segno,

⁶⁹ Vd. eg. Plin. *nat.* II 241 *verum egressa mens interpretationem naturae festinat legentium animos per totum orbem veluti manu ducere*, cfr. XVIII 214 *non unius terrae, sed totius naturae interpretes sumus*.

⁷⁰ Cfr. Cic. *div.* II 129 *utrum philosophia dignius sagarum superstitione ista interpretari an explicatione naturae?*

⁷¹ P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, avec un suppl. sous la dir. de A. Blanc, Ch. de Lamberterie, J.-L. Perpillou, Paris, Klincksieck, 1999, p. 425.

⁷² Lo osservava già A. Marchetta, *L'autenticità...*, cit., p. 226: «Talvolta lo scarto fra il testo latino e il testo greco si giustifica mediante una particolare tecnica di traduzione, la quale rende un termine greco non in rapporto al semantema di quel termine, bensì in rapporto al semantema del suo etimo».

⁷³ P. Chantraine, *Dictionnaire...*, cit., p. 618.

⁷⁴ *ThL* VII/2, 168, 78-169, 20, s.v. *investigo*. Con il nesso *investigatio naturae* Cicerone designa la ricerca di un grande filosofo naturalista, Democrito, alla quale riconosce oltretutto una ricaduta etica: *fin.* V 87 *quam [scil. beatam vitam] si etiam in rerum cognitione ponebat [scil. Democritus], tamen ex illa investigatione naturae consequi volebat, bono ut esset animo*.

l'ἀ- privativo del composto.⁷⁵ L'attenzione al processo piuttosto che al risultato ravvisabile nel testo latino può essere interpretata come una sorta di “correzione” in senso platonico dell'ipotesi greco, dove è presente un forte richiamo a Pl. *Phd.* 99 e, 5-6, che Apuleio avrà indubbiamente colto: χρῆναι εἰς τοὺς λόγους καταφυγόντα ἐν ἐκείνοις σκοπεῖν τῶν ὄντων τὴν ἀλήθειαν.⁷⁶ In Platone σκοπεῖν indica il metodo di indagine fondato sui λόγοι ('discorsi', 'ragionamenti'); nel Περὶ κόσμου la criptocitazione platonica è corretta dall'infinito γινῶναι, che presenta ἀλήθεια come un risultato già acquisito: Apuleio la considera, invece, con Platone, come il punto di arrivo verso il quale la ricerca filosofica deve tendere.

Nel testo greco, la filosofia raggiunge il suo obiettivo – la conoscenza autentica dell'universo – a partire da uno slancio verso l'alto (cfr. διαραμένη);⁷⁷ in latino, invece, la lontananza dell'oggetto di indagine dalla filosofia stessa (*remotarum ab oculis rerum*) non è precisata come verticalità: la filosofia sembra dunque operare restando immersa nell'universo, senza lanciarsi al di sopra di esso.⁷⁸ I due genitivi, *naturae* e *remotarum ... rerum*, individuano l'oggetto di studio della filosofia naturale con un maggiore livello di dettaglio rispetto al greco (cfr. τῶν ὄντων: «le cose che sono», e αὐτοῖς); la coppia di lessemi latini risente probabilmente anche della tradizionale definizione della materia di indagine della filosofia naturale, ovvero la natura e i suoi misteri: *natura et res occultae*, ad esempio, è la formula con cui Cicerone designa il campo di indagine della filosofia naturale (*ac.* I 19). La fisica ha infatti il compito non solo di osservare i fenomeni della natura ma anche di illustrarne i meccanismi e le regole, seppur non immediatamente evidenti, come dichiarava, ad esempio, Lucrezio (I 140-145):

sed tua me virtus tamen et sperata voluptas
suavis amicitiae ...
... inducit noctes vigilare serenas
quaerentem dictis quibus et quo carmine demum
clara tuae possim praepandere lumina menti,
res quibus occultas penitus convisere possis.

Ma il tuo valore e lo sperato piacere della tua dolce amicizia [...] mi spingono, Memmio, a restar sveglio durante le limpide notti, alla ricerca delle parole e della poesia con le quali io possa diffondere una luce splendente dinanzi alla tua mente, e tu possa vedere nel profondo le cose arcane.

⁷⁵ Apuleio sembra così anticipare l'interpretazione dinamica che di ἀλήθεια darà Martin Heidegger a quasi 2000 anni di distanza: a partire dall'analisi etimologica del sostantivo, Heidegger intendeva infatti ἀλήθεια come *Unverborgenheit*, ovvero l'eliminazione dell'oscuramento risultante dal movimento di disvelamento: vd. e.g. M. Heidegger, *La dottrina di Platone sulla verità: lettera sull'umanesimo*, a cura di A. Bixio, G. Vattimo, Torino, Società editrice internazionale, 1975.

⁷⁶ «Mi parve di dover trovare rifugio nei ragionamenti e di dover indagare per mezzo loro la verità delle cose» (trad. it. di S. Martinelli Tempesta, in Platone, *Fedone*, a cura di F. Trabattoni, trad. it. di S. M.T., Torino, Einaudi, 2011, pp. 187 s.). Il passo rientra nel celebre brano del *Fedone* (99c-102a) in cui Socrate introduce il nuovo metodo da lui adottato, indicato mediante la metafora della 'seconda navigazione': vd. *ibid.*, pp. LXVIII-LXXII.

⁷⁷ La concezione filosofica che emerge nel Περὶ κόσμου è definita da Thom «cosmotheology»: vd. J.C. Thom, *The Cosmotheology...*, cit., pp. 107-120.

⁷⁸ La soppressione dell'idea dello slancio verso l'alto espressa dal participio διαραμένη, che «ci porta senz'altro al livello supremo, al livello delle cose celesti, divine», per Marchetta è funzionale alla costante ricerca di equilibrio, nel testo latino, fra la dimensione celeste e quella terrestre, fra fisica e metafisica; del resto, la tensione fra cielo e terra è una caratteristica del profilo intellettuale di Apuleio: A. Marchetta, *L'autenticità...*, cit., pp. 40; 166-169.

Va da sé che l'indagine di Lucrezio si proponeva uno scopo diametralmente opposto a quello del nostro trattato e che il mistero stesso della natura è concepito in termini assai diversi; e tuttavia, c'è un punto di partenza comune nella consapevolezza di una dimensione invisibile e arcana dell'universo e nel fatto che alla filosofia spetta il compito di illuminarla.⁷⁹ La locuzione *remotae ab oculis res* è volutamente ambigua, come lo è *eiusque [scil. mundi] penetralia in mund. pr. I, 4 (287)*: il mistero pertiene la sfera celeste, ma, credo, non in modo esclusivo: come dimostra la tradizione che abbiamo richiamato, esprime l'inaccessibilità agli esseri umani dei criteri razionali che regolano l'universo, ai quali essi possono accedere solo mediante l'indagine filosofica. Del resto, il tema cardine del trattato è quello di illustrare il rapporto fra l'universo e il divino, inteso come forza governatrice e regolatrice di ogni cosa,⁸⁰ secondo l'idea platonica che la conoscenza del mondo sensibile rappresenti la prima fase di un percorso che mira alla conoscenza della realtà superiore e sovrasensibile (e.g. *Phd.* 99 d-102 a).

3.2 La filosofia e le altre discipline

La peculiarità dell'indagine filosofica è ulteriormente approfondita mediante il confronto tra la filosofia e le discipline di carattere non filosofico: *ceteri*, al maschile (cfr. τῶν ἄλλων [ἀποστάντων]), si riferisce in realtà agli studiosi, non alle discipline stesse; l'impiego del concreto per l'astratto è determinato dalla personificazione della filosofia, attuata già nel periodo precedente;⁸¹ in questo modo, il ruolo dell'autore-filosofo è defilato, evitando di apparire arrogante nell'attribuirsi un'eccellenza di ingegno che lo rende idoneo a indagare una materia tanto elevata (*Apul. mund. pr. I, 2 [285-286] ~ Ps. Arist. Mu. 391 a, 4-8*):

Nam cum ceteri magnitudine rei terrii eiusmodi laborem arduum et profundum existimarent, sola philosophia suum non despexit ingenium nec indignam se existimavit cui divinarum et humanarum rerum disceptatio deferatur, sed conducere ac discere tam bonas artes et eiusmodi operam cum ingenuitate professionis suae creditit [et] congruere et istius modi curam talibus studiis et moribus.

Infatti, mentre tutti gli altri studiosi, spaventati dalla grandezza della materia, considerarono una simile impresa troppo alta e inesauribile, la filosofia, lei sola, non sminuì le sue capacità, né si considerò indegna di vedersi affidata la discussione delle cose divine e di quelle umane; al contrario, credette di riunire e apprendere insegnamenti così alti; che un compito del genere fosse in accordo con la nobiltà della sua pratica e un impegno di questo tipo con la sua ricerca e le sue regole morali.

καὶ τῶν ἄλλων ταύτης ἀποστάντων διὰ τὸ ὕψος καὶ τὸ μέγεθος, αὐτὴ τὸ πρᾶγμα οὐκ ἔδεισεν οὐδ' αὐτὴν τῶν καλλίστων ἀπηξίωσεν, ἀλλὰ καὶ συγγενεστάτην ἑαυτῇ καὶ μάλιστα πρέπουσαν ἐνόμισεν εἶναι τὴν ἐκείνων μάθησιν.

E mentre le discipline diverse da lei si sono tenute lontane dall'altezza e dalla grandezza, la filosofia non ha temuto l'impresa né si è ritenuta indegna delle cose più belle, ma ha ritenuto che l'apprendimento di quelle cose le fosse il più congeniale e soprattutto il più adatto.

⁷⁹ Su questo aspetto cfr. Sen. *epist.* 102, 28 *aliquando naturae tibi arcana reagentur, discutietur ista caligo et lux undique clara percutiet; nat. I praef. 7 in interiorem naturae sinum; Marc. 25, 2 peritus in arcana naturae libens ducit.*

⁸⁰ Marchetta definisce 'bipolare' questa impostazione apuleiana; nel modello greco, lo sforzo di trovare una sintesi fra la dimensione scientifica e quella teologica emerge chiaramente solo nella seconda parte del capitolo: vd. A. Marchetta, *L'autenticità...*, cit., p. 167.

⁸¹ Cfr. in part. i *nomina agentis, indagatrix* ed *expultrix*, e la locuzione *sibi vindicare*.

Rispetto all'ipotesto greco, la versione latina risulta ampliata e meno lineare sul piano della sintassi e del senso, complici i problemi testuali presenti nella seconda parte della pericope, che qui ho proposto distanziandomi dall'edizione di riferimento (vd. *infra*, pp. 29–30). Il Περί κόσμου presenta tre proposizioni coordinate, due negative e un'avversativa (οὐκ ἔδεισεν οὐδ' ... ἀπηξίωσεν, ἀλλὰ ἐνόμισεν), dalle quali dipendono un genitivo assoluto (τῶν ἄλλων ... ἀποστάντων) e l'infinitiva (καὶ συγγενεστάτην ἑαυτῇ καὶ μάλιστα πρέπουσαν ... εἶναι τὴν ἐκείνων μάθησιν). Il latino inserisce il participio *territi* nell'avversativa *cum ... existimarent*, trasponendo così il sema della paura, espresso da ἔδεισεν: nell'ipotesto greco il verbo è negato da οὐκ e si riferisce alla filosofia; *territi* si riferisce invece ai non filosofi e sembra esplicitare la condizione emotiva che li porta a tenersi lontani (ἀποστάντων) dall'indagine della natura (alla valorizzazione della dimensione soggettiva contribuisce *existimarent*, ripreso anche dopo: cfr. *existimavit*). In greco, l'eccellenza della materia filosofica è espressa nei termini di altezza, grandezza (διὰ τὸ ὕψος καὶ τὸ μέγεθος) e bellezza (τῶν καλλίστων), qualità che contribuiscono a suscitare la meraviglia del destinatario, con finalità protrettica.⁸² Apuleio punta invece sulla grandezza (*magnitudine rei*), su un'altezza che però non sottace la difficoltà di percorrerla (*arduum*) e sulla inesauribilità dell'indagine della natura (*profundum*): *laborem arduum et profundum* (cfr. τὸ πρῶγμα), con i due aggettivi in studiata antitesi, aggiorna il nesso *opus arduum*, comune da Cicerone in poi,⁸³ mentre *labor profundus* è forse erede della metafora dell'*immensum opus* di Liv. XXXI 1, 5,⁸⁴ dove *profundus*, che «rappresenta [...] una profondità incommensurabile, in quanto non se ne trova mai il fondo, in cui il piede non cessa di sprofondare», esprime lo «sgomento che assale lo scrittore di fronte alla quantità inesauribile della materia da trattare».⁸⁵

Nel testo latino, la filosofia è qualificata come *sola*, aggettivo che riprende μόνη del periodo precedente e che, isolandola, la contrappone agli studiosi di altre discipline. La riflessione della filosofia – ancora personificata – è rivolta a se stessa, ovvero alle proprie capacità (*suum non despexit ingenium*); in greco, invece, essa si rivolge all'esterno, cioè al compito (πρῶγμα) che essa ha assunto su di sé. Questo è dovuto alla ristrutturazione sintattica che ha luogo nella versione latina:⁸⁶ come abbiamo visto, il predicato della principale (ἔδεισεν) è anticipato nel participio congiunto (*territi*), a sua volta inserito nella subordinata con *cum* (corrispondente al genitivo assoluto del greco); la proposizione principale rimane quindi priva del predicato, assenza che Apuleio colma mediante lo sdoppiamento del verbo della coordinata, ἀπηξίωσεν. Tale forma è resa infatti sia da *despexit*, che esprime l'idea dello 'svilimento', della 'svalutazione' delle proprie

⁸² C. Chandler, *Didactic Purpose...*, cit., p. 78.

⁸³ Vd. e.g. Cic. *orat.* 33; 75 *magnum opus et arduum*; Quint. *inst.* XII 11, 25 *tantum opus arduum*; Tac. *hist.* II 4, 3 *duro magis et arduo opere*; Gell. IV 15, 4 *historiae opus arduum*. *Labor arduus* è invece in Val. Fl. V 542 e Sil. *Pun.* VII 237, dove indica le fatiche militari.

⁸⁴ P. Mantovanelli, *'Profundus'. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, p. 279.

⁸⁵ P. Mantovanelli, *'Profundus'...*, cit., p. 113. Cfr. Liv. XXXI 1, 5 *iam provideo animo, velut qui proximis litori vadis inducti mare pedibus ingrediuntur, quidquid progredior, in vastiorem me altitudinem ac velut profundum invehit, et crescere paene opus, quod prima quaeque perficiendo minui videbatur* («Già prevedo che, come chi, mettendo il piede nell'acqua vicino alla riva, entra in mare, ad ogni passo che compio, mi inoltra in un abisso più vasto, quasi senza fine, e vedo quasi crescermi fra le mani quest'opera, che mi sembrava diminuire man mano che completavo le prime parti»).

⁸⁶ Sul concetto di 'ristrutturazione sintattica' (*adjustment*) vd. J. Munday (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, London–New York, Routledge, 2009, p. 167 (con bibliografia).

capacità,⁸⁷ sia, in forma perifrastica, da *nec indignam existimavit*, che precisa e amplia il verbo precedente. La dislocazione del sema della paura e la conseguente creazione della coppia *despexit / existimavit* comporta una maggiore enfasi del latino sulla dimensione opinativa data dalle due coordinate (cfr. anche il precedente *existimarent*).

Il superlativo assoluto τῶν καλλίστων, che condensa τὴν τῶν ὄντων θέαν ... γνῶναι τὴν ἐν αὐτοῖς ἀλήθειαν di 391 a, 3-4, è espanso, in latino, dalla relativa *cui divinarum et humanarum rerum disceptatio deferatur*. La locuzione riprende, variandola, una *iunctura* tecnica: in Cicerone, *rerum divinarum et humanarum scientia* definisce infatti l'obiettivo della *sapientia* (gr. σοφία), cioè della virtù teoretica, campo di indagine privilegiato dall'anima razionale⁸⁸ e distinto dalla *prudentia* (gr. φρόνησις), la virtù pratica.⁸⁹ La formula ciceroniana ricorre in *Apul. Plat.* II 6, 3 (228) con il medesimo significato e una lieve variazione (*disciplina* in luogo di *scientia*),⁹⁰ e in *mund.* 30, 4 (358), dove *scientia* è sostituito da *status* e la *iunctura* indica la molteplicità delle cose soggette al governo di un'unica forza divina.⁹¹ Qui, come altrove in Apuleio, a variare è la testa del sintagma: nel nostro caso, *scientia* è sostituito da *disceptatio*, sostantivo attestato a partire da Cicerone, che dall'ambito giuridico e politico ('lite', 'contesa', 'discussione')⁹² estende il proprio uso anche al campo filosofico,⁹³ dove indica la 'discussione', il 'confronto' verbale su una data questione.⁹⁴ Il primo a documentare questo valore è Cicerone, che utilizza *discepto* e *disceptatio* (talora in associazione a *quaero* e *quaestio*) per indicare ogni genere di discussione, di ambito sia oratorio che filosofico (*de orat.* III III *quaeri et disceptari*; 129 *disceptationem quaestionemque*),⁹⁵ e anche, nello specifico, l'esercizio delle *theseis* o *quaestiones infinitae*, come noto, di argomento filosofico (III 125 *in universorum generum infinitis disceptationibus exercitatus [scil. is qui dicit aut scribet]*).⁹⁶ *Disceptatio* risente dunque di un retroterra culturale tipico delle élites romane del tempo di Cicerone (cfr. *de orat.* III 125) e anche di Apuleio, che con questo termine sembra calare la pratica filosofica in un contesto scolastico.⁹⁷

⁸⁷ Sull'uso metaforico di *despicio* in riferimento a un oggetto incorporeo, esempi in *ThLL* V/1, 775, 42-79.

⁸⁸ *Cic. fin.* II 37 *ratio adhibita primum divinarum humanarumque rerum scientia, quae potest appellari rite sapientia...; Tusc.* IV 57; V 7.

⁸⁹ *Cic. off.* I 153 *princepsque omnium virtutum illa sapientia quam σοφίαν Graeci vocant prudentiam enim, quam Graeci φρόνησιν dicunt, aliam quandam intellegimus quae est rerum expetendarum fugiendarumque scientia; illa autem sapientia ... est divinarum et humanarum scientia in qua continetur deorum et hominum communitas et societas inter ipsos ea; II 5 sapientia autem est ut a veteribus philosophis definitum est rerum divinarum et humanarum causarumque quibus eae res continentur scientia.*

⁹⁰ *Apul. Plat.* II 6, 3 (228) *quarum [scil. virtutum] sapientiam disciplinam vult [scil. Plato] videri divinarum humanarumque rerum, prudentiam vero scientiam esse intellegendorum bonorum et malorum, eorum etiam quae media dicuntur* («Fra queste virtù, per 'sapienza' Platone intende la conoscenza delle cose divine e umane; per 'saggezza', invece, la capacità di distinguere il bene dal male e le cose che si definiscono intermedie fra questi due estremi»).

⁹¹ *Apul. mund.* 30, 3-4 (358) ... *cum interea unius ducis imperio tantus exercitus paret quem praefecerit, penes quem est summa rerum. Non aliter divinarum et humanarum rerum status regitur, quando uno moderamine contenta omnia pensum sui operis agnoscunt...*

⁹² *ThLL* V/1, 1290, 40-78.

⁹³ *OLD*, s.v. [1b]; ulteriori esempi in *ThLL* V/1, 1291, 20-53.

⁹⁴ Cfr. *Cic. off.* I 34 *cum sint duo genera decertandi unum per disceptationem alterum per vim* (il primo è prerogativa degli esseri umani, il secondo delle bestie).

⁹⁵ Vd. *M.T. Cicero, De oratore libri III. A Commentary on Book III, 96-230*, by J. Wisse, M. Winterbottom, E. Fantham, vol. V, Winter, Heidelberg, 2008, p. 77.

⁹⁶ *M.T. Cicero, De oratore...*, cit., p. 103; sulla *thesis* vd. *ibid.*, pp. 48-55 (con bibliografia).

⁹⁷ L'accezione filosofica del sostantivo è documentata anche da Gell. II 7, 1 *quaeri solitum est in philosophorum disceptationibus*.

Il testo greco presenta l'apprendimento (μάθησιν) dei meccanismi della natura (cfr. τῶν καλλίστων) come l'attività più congeniale e adatta alla filosofia. *Disceptatio* allude invece a una specifica strategia didattica, collegata alla sfera verbale: il *philosophari* di Apuleio passa dunque attraverso la formazione scolastica (retorica e filosofica)⁹⁸ – *disceptatio* ne è una traccia – e vede nella discussione un momento irrinunciabile; presuppone dunque la necessità di possedere adeguate competenze retoriche: in effetti, il duplice compito della filosofia, espressivo e speculativo, era emerso già in *mund. pr. I, I* (285), mediante la coppia *interpretationem et ... investigationem* (vd. *supra*, § 3.1).

Come accennavamo, nell'ultima parte del periodo il confronto con l'ipotesto greco è complicato dalla distanza del latino rispetto al modello e dai tormenti del testo, che gli editori hanno tentato di sanare in vario modo.⁹⁹ In particolare, la lezione trasmessa dai manoscritti è *conducere* (o *cum ducere*) *accidere* o *ac dicere*, quest'ultima variante è trädita da BR¹⁰⁰ (B è considerato il testimone più autorevole di Apuleio filosofo). Nell'edizione di riferimento, Magnaldi ritiene che il testo trädito *conducere ac dicere* sia il risultato di una catena di corrottele: *ac* sarebbe l'adattamento di un originario *a*, abbreviazione di *aliter* o *alibi* per segnalare la *varia lectio*;¹⁰¹ quest'ultima sarebbe costituita da *dicere*, a sua volta corruzione di *decere* posto originariamente in interlinea per segnalare la variante (*con*)*decere*, che secondo Magnaldi restituirebbe quindi la lezione dell'antigrafo e sarebbe traduzione di *πρέπουσαν*; pertanto l'editrice stampa il solo *condecere* ed espunge *conducere a*. La proposta risulta poco convincente sul piano della sintassi, dal momento che *condecet* di solito non è costruito con *cum* (cfr. *cum ingenuitate professionis suae*), bensì con l'accusativo, il dativo o l'infinito (cfr. anche Apul. *met. VI 9, 2 excipiam te ut bonam nurum condecet*, portato come parallelo).¹⁰² Per questa ragione preferiamo mantenere il testo trädito (*conducere*),¹⁰³ con la lieve correzione di *ac dicere* in *ac discere*,¹⁰⁴ e la trasposizione di *et* dopo *congruere*.

Non solo, quindi, la filosofia si sarebbe ritenuta degna di un compito così nobile come l'indagine della natura, ma avrebbe persino riunito questi insegnamenti (cioè le *divinae et humanae res* appena menzionate) in forma unitaria (*conducere*):¹⁰⁵ è, in fondo, quanto farà lo stesso Apuleio nei capitoli successivi del trattato, ed è l'opposto della prospettiva parziale adottata dalle altre discipline, che poco oltre saranno criticate proprio per la loro settorialità. Seppure su scala

⁹⁸ Sul rapporto fra retorica e filosofia, vd. e.g. M. Winterbottom, *Declamation and Philosophy*, «Classica», XIX, 2006, 1, pp. 74-82; L. Pasetti, *Filosofia e retorica di scuola nelle «Declamazioni maggiori» pseudoquintiliane*, in F. Gasti, E. Romano (a cura di), *Retorica ed educazione delle élites nell'antica Roma*, Atti della VI Giornata ghisleriana di Filologia classica (Pavia, 4-5 aprile 2006), Pavia, Ibis, pp. 113-147.

⁹⁹ Vd. l'apparato critico di G. Magnaldi in *Apulei opera philosophica...*, cit., p. 89 e G. Magnaldi, M. Stefani, *Antiche correzioni e integrazioni nel testo trädito del «De mundo» di Apuleio*, «Lexis», XXXIV, 2016, pp. 329-346: 344.

¹⁰⁰ Si tratta rispettivamente dei codici Bruxellensis 10054-56 (IX sec.) e del Vaticanus Reginensis Lat. 1572 (XIII sec.).

¹⁰¹ L'ipotesi era stata avanzata da R. Novak, *Quaestiones Apuleianae*, Pragae, Tiskem Narodni Tiskarny a Nakladatestva, 1904, p. 41.

¹⁰² *ThL IV 121, 73-122, 13*. Lo stesso problema pone la soluzione proposta da M. Stefani, che traspone *ac decere* dopo *congruere*, interpretando la coppia verbale come resa endiadica di *πρέπουσαν* (*sed conducere [ac dicere] tam bonas artes et eiusmodi operam cum ingenuitate professionis suae credit et congruere [ac decere] istiusmodi curam talibus studiis et moribus*); in questo caso, la difficoltà riguarda il costruito del verbo *conduco*: cfr. *ThL IV 158, 32-67*; *OLD*, s.v. 1 [b].

¹⁰³ Anche Moreschini mantiene *conducere* (non senza perplessità), ma espunge *ac dicere* (*Apuleius, De philosophia libri edidit C. Moreschini, Stutgardiae-Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1991, p. 146*).

¹⁰⁴ Cfr. *condiscere* correzione che si incontra nell'edizione *princeps* e in quella di Thomas, dove è però associata a ulteriori interventi (cfr. l'apparato di G. Magnaldi in *Apulei opera philosophica...*, cit., p. 89).

¹⁰⁵ Per *conduco* utilizzato a proposito di opere o discorsi unitari, vd. *OLD*, s.v. 1 [b].

diversa, perché qui il discorso è circoscritto alla fisica, Apuleio aveva riconosciuto a Platone l'analogo merito di avere trovato una sintesi fra le dottrine apprese dalle diverse scuole filosofiche e di averle perfezionate ed elaborate grazie al suo stile, prestando attenzione, quindi, sia alle *res* che ai *verba*.¹⁰⁶ Il binomio *conducere ac discere* mantiene un gioco parafonico in linea con il gusto di Apuleio ed è coerente con la tendenza a creare coppie sovrabbondanti tipica della lingua delle traduzioni filosofiche latine.¹⁰⁷ *Discere* rappresenterebbe, inoltre, l'equivalente semantico di μάθησιν, il cui significato, associato in latino alla dimensione scolastica, è allo stesso tempo disseminato nell'intero periodo (cfr. *disceptatio, professio: infra*).¹⁰⁸

Con la trasposizione di *et*², *congruere* avrà per soggetto sia *eiusmodi operam* sia *istius modi curam*, riferiti all'obiettivo della filosofia di riunire le *bonae artes*, azione coerente sia con la nobiltà della pratica filosofica (*cum ingenuitate professionis suae*) sia con gli interessi e le implicazioni etiche associate a questo tipo di ricerca (*talibus studiis et moribus*). *Cum ingenuitate (professionis suae) congruere*, poi variato dalla costruzione al dativo, è resa, per scomposizione, di συγγενεστάτην (ἔαυτῆ), superlativo che qualifica il compito assunto dalla filosofia come il più connaturato e affine: il prefisso è ripreso dalla preposizione (*cum*) e dal preverbio *con-* (*congruere*); l'etimo da *ingenuitas*, che indica la nobiltà d'animo (caratteristica dell'uomo libero);¹⁰⁹ l'intera locuzione *cum ingenuitate congruere* rende l'idea di un'affinità, potremmo dire genetica, tra la filosofia e la materia del suo studio; allo stesso tempo, *congruere* rende πρέπουσαν: il verbo latino presenta l'idea di essere adatti a qualcosa come accordo e corrispondenza fra le parti. Infine, *professionis suae* precisa ἔαυτῆ (riferito alla filosofia); *professio* indica infatti l'impegno, la pratica di ricerca e di studio nell'ambito di una determinata disciplina.¹¹⁰ Insistendo su tale attività (cfr. *operam, professio, curam*), il latino dà concretezza a μάθησις del modello, che risulta ampliato da *istius modi ... moribus*: la pericope sembra ribadire il concetto, concentrando l'attenzione sulle implicazioni etiche associate alla ricerca filosofica.

4. Conclusioni

Gli *incipit* del Περὶ κόσμου e del *De mundo* si contraddistinguono per l'alto tasso di elaborazione formale e stilistica che si addice alla sezione prefatoria, finalizzata a promuovere l'interesse per la filosofia in un destinatario non specialista, rappresentato, nel testo greco, da Alessandro

¹⁰⁶ Plat. I 3, 5 s. (187 s.) *nam quamvis de diversis officinis haec ei essent philosophiae membra suscepta ... unum tamen ex omnibus et quasi proprii partus corpus effecit et, cum principes harum familiarum impolitae sententias et inchoatas auditoribus tradidissent, eas hic cum ratione limando tum ad orationis augustae honestissimam speciem induendo perfectas atque etiam admirabiles fecit.*

¹⁰⁷ E. Montanari, *Considerazioni su una presunta coppia sinonimica nel 'Timeo' ciceroniano*, «Studi Italiani di Filologia Classica», XLVIII, 1976, pp. 244-253; sulla coppia lessicale come caratteristica della lingua filosofica del Madaurense vd. Apuleio, «De Platone et eius dogmate»..., cit., p. 35.

¹⁰⁸ Plausibile è anche l'ipotesi che *dicere* sia corruzione di *docere*, lezione trasmessa da alcuni codici *recentiores* e accolta nell'*editio princeps* (cfr. G. Magnaldi in *Apulei opera philosophica...*, cit., p. 89). Mi pare che, pur presentando il verbo *doceo* in associazione a *bonae artes*, il parallelo di Socr. 23, 7 (*bonis artibus doctus et adprime est eruditus et ... sapiens et boni consultus*) non contenga l'idea dell'insegnare, e che dal punto di vista semantico sia più vicino all'idea dell'apprendere, come anche *flor. 17 semper ab ineunte aetate bonas artes sedulo colui*.

¹⁰⁹ Cfr. e.g. Cic. ac. I 33 *Theophrastus ... vir et oratione suavis et ita moratus, ut prae se probitatem quandam et ingenuitatem ferat*. In Tac. *dial.* 32, 4 ricorre in relazione a una disciplina: *ut ... nunc ... sine apparatu, sine honore, paene dixerim sine ingenuitate, ... discatur [scil. eloquentia]*; ulteriori esempi di questi usi in *ThlL VII/1, 1542, 76-1543, 23*.

¹¹⁰ Esempi in *ThlL X/2, 1691, 25-47*.

Magno e, in quello latino, da Faustino. Tuttavia, nel *De mundo*, l'equilibrio fra i due protagonisti del processo di apprendimento, l'io dell'autore-docente e il tu del discente, è sbilanciato, rispetto al greco, a favore del primo. Nel *Περὶ κόσμου*, la proposizione di apertura è modellata su quella incipitaria di Senofonte, *Lac.* 1, 1 e Isocrate, *orat.* 4, 1; Apuleio individua nel Cicerone del *De oratore* (contaminato con quello delle *Tusculanae*) l'adeguato equivalente letterario. Cicerone è ampiamente presente nei periodi iniziali: la virata verso la sfera morale della filosofia avviene proprio attraverso la ripresa di una sua formula (cfr. *virtutis indagatrix expultrixque vitiorum*, ma anche il successivo *philosophiam ducem in mund. pr.* 1, 4 [287]).

Abbiamo ipotizzato che tale richiamo all'etica vada messo in relazione con il percorso intellettuale di Apuleio (ne sarebbe prova il secondo libro del *De Platone*); in ogni caso, questa apertura a un ambito assente nel modello sarebbe giustificata dall'interpretazione in chiave medio-platonica della formula *θεῖόν τι καὶ δαιμόνιον*, ricondotta al contesto di utilizzo originario, l'etica (con tale accezione è attestata in Platone e Plutarco), mentre nel *Περὶ κόσμου* è trasferita al campo gnoseologico (§ 3.1).

Il testo latino è improntato a una maggiore concretezza rispetto al modello greco, che risulta invece più astratto: anche questo scarto avviene in maniera coerente con il retroterra culturale di Apuleio. La filosofia, che nel *Περὶ κόσμου* si slancia verso il cielo, nel *De mundo* rimane ancorata a terra, svolgendo un compito che è al contempo speculativo ed espressivo: le scelte lessicali di Apuleio lasciano affiorare la memoria di una prassi scolastica a lui familiare (cfr. § 3.2). Allo stesso tempo, Apuleio tende a ricercare l'equilibrio tra fisica e metafisica, fra terra e cielo, a differenza dell'ipotesto greco, che, almeno nella parte iniziale del prologo, propende per il secondo aspetto: come osservava Marchetta, la continua ricerca di un bilanciamento in questo senso è coerente con la sensibilità di Apuleio, ma dietro all'ambiguità delle locuzioni latine che indicano il mistero della natura (*naturae ... et remotarum ab oculis rerum*; cfr. 1,4 [287] [*mundi penetrabilia*]), senza riferirsi probabilmente in modo esclusivo alle realtà celesti, si cela forse anche una precisa tradizione filosofica (§ 3.1).

Fra le strategie traduttive sfruttate da Apuleio in questo passo, spicca senz'altro la traduzione etimologica, ovvero la resa del valore etimologico della radice piuttosto che del significato acquisito dal lessema stesso; questo meccanismo giunge all'estremo della scomposizione semantica, mediante la quale, accanto alla resa della radice sono trasferite in latino tutte le componenti semantiche di una parola, espresse, ad esempio, da prefissi o suffissi: lo abbiamo visto analizzando *remotarum ab oculis (rerum) investigatio*, nesso a prima vista lontano dal greco, ma risultante dalla scomposizione di *ἀλήθεια* (§ 3.1). Questa locuzione è paradigmatica anche di un'ulteriore peculiarità della prassi traduttiva di Apuleio, ovvero la tendenza a conferire risalto al processo piuttosto che al risultato, come avviene invece nello Pseudo-Aristotele. Anche questo aspetto è in relazione con il retroterra filosofico di Apuleio: questo è evidente nella resa di *Mu.* 391 a, 3-4, dove è richiamato Pl. *Phd.* 99 e, 5-6, allusione che Apuleio avrà sicuramente colto; mentre lo Pseudo-Aristotele sostituisce *γῶναι* a *σκοπεῖν* di Platone, cioè il processo con il risultato, la resa apuleiana *investigationem* riporta l'attenzione sul primo aspetto e può pertanto essere interpretata anche come una correzione platonizzante del modello greco (§ 3.1).

«Lo cunto de li cunte» di Pompeo Sarnelli: dalla cornice della «Posilecheata» ad un caso narrativo

Aldo Stabile

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

The contribution analyses Pompeo Sarnelli's *Posilecheata* (1684), in the first instance situating the collection of fairy-tales in the Neapolitan dialect narrative tradition of the 17th century. Attention then focuses on the third cunto of the collection, defined by the author as the 'true' *cunto de li cunti*, and thus presenting itself as an attempt to rewrite the Basilian masterpiece. Through the analysis of the narrative procedures of the *cunto*, it is possible to observe how the *Posilecheata* occupies a middle ground somewhere between imitation of the model and another objective, also advanced by the author in his *Guida de' forestieri* (1685), which is that of promoting the monumental and landscape heritage of Naples. Indeed, to the plot of the *cunto*, the author interweaves etiological tales about the city's monuments and places, which, having in turn become fairy-tale characters, act in the threads of the tale.

Il contributo analizza la *Posilecheata* (1684) di Pompeo Sarnelli, in prima istanza inquadrando la raccolta di fiabe nella tradizione narrativa dialettale napoletana del Seicento. L'attenzione si concentra poi sul terzo *cunto* della raccolta, definito dall'autore come il 'vero' *cunto de li cunti*, e presentandosi quindi come un tentativo di riscrittura del capolavoro basiliano. Attraverso l'analisi dei procedimenti narrativi del *cunto*, è possibile osservare come la *Posilecheata* si collochi a metà strada tra l'imitazione del modello e un altro obiettivo, avanzato dall'autore anche nella sua *Guida de' forestieri* (1685), che è quello della promozione del patrimonio monumentale e paesaggistico di Napoli. Infatti, alla trama del *cunto*, l'autore intreccia i racconti eziologici sui monumenti e sui luoghi della città, che, divenuti a loro volta personaggi fiabeschi, agiscono tra le fila del racconto.

Parole chiave: cornice narrativa; fiaba; monumenti napoletani; «Posilecheata»; Sarnelli.

Aldo Stabile: Studioso indipendente
✉ stabilealdo@gmail.com

Copyright © 2024 Aldo Stabile
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Prima ancora di pubblicare la *Posilecheata*, Pompeo Sarnelli (1649-1724), erudito e poligrafo pugliese, è noto per aver curato la riedizione del *Cunto de li cunti* di Giambattista Basile, apparsa a Napoli nel 1674 a spese di Antonio Bulifon, con il titolo *Pentamerone*.¹ Il capolavoro seicentesco, uscito «ghiornata per giornata» tra il 1634 e il 1636 e in volume unico nel 1654, appariva agli occhi del Sarnelli estremamente corrotto tanto da necessitarne una ripulitura «da tante porcarie» che vi erano state introdotte.² Com'è noto, se l'operazione editoriale fu una scommessa vincente diffondendo di fatto il *Cunto* in tutta Europa, gli interventi sul testo di Basile sono tanto vistosi da esser costati al Sarnelli il titolo di editore infedele (e arrogante). Il segno più vistoso di questa arroganza, il titolo, lascia intuire anche l'elemento forse più saliente – per quel che qui ci interessa – di quel progetto editoriale: di fatto, con una strategica sovrapposizione onomastica il curatore presentava il *Pentamerone*, al pari del *Decameron*[e], come un modello per la narrativa in dialetto napoletano.³

Tale aspetto si fa più evidente allorché, come si accennava, Sarnelli pubblica una propria raccolta di *cunti*, la *Posilecheata*, stampata ancora a Napoli dal libraio francese Bulifon nel 1684. Infatti, nella lettera a «li vertoluse lejeture», dopo le consuete difese della materia trattata e della lingua napoletana, Sarnelli, o meglio Masillo Reppone (come già si presentava nel *Pentamerone*), indica nel *Cunto* di Basile il modello da imitare: perché «se bè millanta valentuommene hanno scritto dapo' lo Cortese vierze [versi] napoletane, nesciuno dapo' Giannalesio Abbattuto ha scritto cunte».⁴ Come ha spiegato Malato, da queste parole si può evincere una sorta di 'classicismo' napoletano dove le «corone» sono individuabili negli autori che avevano 'standardizzato' il dialetto napoletano in campo letterario: Cortese e i suoi imitatori per la poesia (come pare di capire) e Basile per la prosa. Sarnelli, quasi novello Bembo, dopo averne fornito il testo ripulito e corretto puntava dunque ad inserirsi in tale filone letterario oramai autorizzato (per sua iniziativa) da quel modello illustre che era il *Pentamerone*.⁵

¹ È il caso di citare il frontespizio per esteso: IL PENTAMERONE | *del Cavalier* | GIOVAN BATTISTA BASILE | *overo* | LO CUNTO DE LI CUNTE | *Trattenimento de li Peccerille* | di Gian Alesio Abattutis | *Nuovamente restampato, e co' tutte le zeremonie corrietto*, in Napoli, ad istanza di Antonio Bulifon libraro all'insegna della Sirena, MDCLXXIV.

² Si cita dalla lettera *A li vertoluse leieture Napolitane*. MASILLO REPPONE, cc. n.n.

³ Un punto di riferimento per quanto detto è l'*Introduzione* all'edizione moderna (da cui ci cita) P. Sarnelli, *Posilecheata*, a cura di E. Malato, Roma, Benincasa, 1986, pp. IX-XXIII; per le manipolazioni sul testo di Basile si legga ivi, pp. IX-X. L'epiteto di editore arrogante è di Penzer: G. Basile, *The Pentamerone, Translated from Italian of B. Croce. Now Edited with a Preface, Notes and Appendices by N. M. Penzer*, vol. II, London, Bodley Head, 1932, p. 187. Per un profilo bio-bibliografico dell'autore cfr. M. Leone, [Sarnelli, Pompeo](#), in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XC, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, s.v.

⁴ P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 7. Tra parentesi quadre la traduzione di Malato.

⁵ Si veda ivi, pp. XIII-XVI. Sulla letteratura napoletana seicentesca è indispensabile G. Fulco, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese e Giovan Battista Basile, Pompeo Sarnelli*, in E. Malato (dir. da) *Storia della letteratura italiana*, vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 813-867. Sull'argomento si veda anche M. Picone, *La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone*, in A. Masserli, M. Picone (a cura di), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Longo, 2004, pp. 105-122.

Invero la *Posilecheata* è una raccolta di gran lunga più modesta, costituita da appena cinque fiabe incastonate in una cornice narrativa. Per ammissione di Sarnelli, si tratta più che altro di un esperimento di mercato giacché la continuazione dell'opera è condizionata all'interesse del pubblico («e se pe sciorta sti cuntecielle mieje, che dongo al e stampe pe mosta, piacerranno, voglio fare io porzine [pure] *lo libro gruosso*»).⁶ Come suggerisce il titolo, la cornice racconta di un diporto avvenuto il «26 de luglio de st'anno 1684»⁷ a Posillipo dove l'autore è ospite dell'amico Petruccio. Qui, dopo aver apparecchiato la tavola, i due subiscono l'incursione del pantagruelico Marchionno, personaggio famelico e insaziabile ma allo stesso tempo eruditissimo dottore, specializzato in cure termali. Terminato il pranzo, si aggiungono alla compagnia «quattro figliole» di nome Cecca, Tolla, Popa e Ciulletella e dopo il frastuono dei canti e dei balli «su una terrazza a picco sul mare»,⁸ il padrone di casa chiede alla vecchia Cianna di raccontare una o più storie di quel genere apparso in un libro recente («uscitone un libro da' torchi»). «Perciò vorrei – continua Pietruccio – che non avendo quel libro, se ne conosci qualcuno non ti rincesca di raccontarcelo». Disposta ad assecondare il volere del vicino («Chesta è arte nosta!» esclama Cianna), la vecchia e le giovani raccontano a turno le cinque fiabe.⁹

Non è necessario dire che «chillo libro» è il *Pentamerone* di Basile cui si allude, quasi per via autopromozionale, nella versione curata dal Sarnelli dieci anni prima. Anche se, in verità, subito dopo Cinna dirà che i racconti non saranno come «chille de lo libro, che songo cose studiate» e piuttosto converrà raccontarle «a la foretana [maniera campagnola]» così come sono state ascoltate «da l'antecestune [antenati] nuoste».¹⁰ Ulteriore abbassamento demotico o semplice atto di modestia (rispetto alle ben più sofisticate *cose studiate*), poco importa, i punti di contatto con il modello sono espliciti e accuratamente segnalati dagli studi recenti.¹¹ Dal *Cunto* basiliano la *Posilecheata* eredita l'estrazione popolana delle narratrici e la funzione dei proverbi (posti però come pretesto di ogni racconto); molti dei personaggi di Sarnelli paiono ricalcati sulle figure già costruite da Basile, come la Rosica-chiodi del *cunto quinto*, rievocazione ancor più grottesca della *Vecchia scortecata* di Basile;¹² se come dichiara Cianna nessuna delle trame è diretta riscrittura del modello, è identica invece la funzione del racconto sugli ascoltatori con l'elemento dell'*admiratio* che pietrifica e lascia a bocca aperta chi ascolta il meraviglioso fiabesco.¹³ La rievocazione del modello è poi esplicita nella *Scompetura* della *Posilecheata* dove viene di fatto citato

⁶ P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 8.

⁷ Ivi, p. II.

⁸ Ivi, p. 27.

⁹ Ivi, pp. 31-32.

¹⁰ Ivi, p. 33.

¹¹ A. Albanese, *Metamorfosi del «Cunto» di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Ravenna, Longo, 2012 e C. Alassia, *La Posilecheata, una 'still life' fiabesca*, in G. Carrascón, C. Simblotti (a cura di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 255-267.

¹² C. Alassia, *La Posilecheata*, cit., p. 260.

¹³ Per un'archeologia dell'*admiratio* e sulle sue implicazioni nel campo della fiaba basiliana cfr. G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006, in particolare pp. 167-222.

il capolavoro basiliano: «me retiraje» dice Masillo Reppone «alla casa a pede a pede co na cocchiarella de mèle», facendo il calco sulla nota apparizione del narratore nella *Scompertura del Cunto*.¹⁴

In base a questi e ad altri possibili raffronti la *Posilecheata* è un'opera che si inserisce, esibitamente, nel solco della tradizione narrativa dialettale inaugurata da Basile. Come non c'è dubbio, e pure è stato segnalato, che nella *Posilicheata* si trovino elementi estranei se non addirittura contrastivi rispetto a quel modello. Tanto più se ciò avviene a livello macrostrutturale, nella cornice, dove Sarnelli restaura un cronotopo 'realista', con data e luogo dell'intrattenimento e con la presenza dell'autore/recorder tra i narratori, laddove invece nel *Cunto* la cornice stessa era stata assorbita tra le maglie del fiabesco. In questo senso, se storicizzato, l'espedito narrativo messo in atto nella *Posilecheata* rimanda più alla tradizione che lo precede che non al modello stesso. Infatti, com'è noto, a partire da metà Cinquecento si assiste a diversi tentativi, più o meno fedeli, di recupero e 'ristrutturazione' dell'artificio boccacciano: da Straparola (primo in ordine di tempo) a Bandello (anche se nella forma 'esplosa' delle lettere),¹⁵ dagli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio (1565) fino al senese Scipione Bargagli (con la rappresentazione di una veglia senese).¹⁶ È altrettanto noto che nella maggior parte dei casi i novellieri rinascimentali sostituiscono alla cornice sigillata e impenetrabile del *Decameron* il modello della conversazione cinquecentesca, fatta di spazi, luoghi, personaggi o eventi storicamente determinabili.¹⁷ A ciò non era rimasto estraneo il racconto napoletano: basti l'esempio del *Fuggilozio* di Tommaso Costo (1596) con le otto giornate trascorse a Posillipo nel palazzo del genovese Giovan Francesco Ravaschiero.¹⁸

Il *Cunto de li cunti* di Basile chiudeva i conti con questa tradizione e cancellava anche «gli ultimi residui di matrice realistica». Ciò a livello del racconto, sostituendo ai personaggi socialmente determinati «orchi, fate, lucertoloni, gatti parlanti, cerve fatate»;¹⁹ ma soprattutto nella cornice che fatalmente «termina all'interno del quadro stesso» e «si richiude dentro quello spazio

¹⁴ P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 214. Per le tracce del 'miele' da Boccaccio a Cortese e a Basile si veda quanto detto da M. Picone, *La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone*, cit., p. 120 (ripreso da C. Alassia, *La Posilecheata*, cit., pp. 256-257). Sull'ideale della *mellificatio* in Basile cfr. G. Alfano, *Nelle maglie della voce*, cit., pp. 219-222.

¹⁵ Cfr. E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005, in particolare pp. 123-154.

¹⁶ Questi esempi si limitano alle raccolte andate a stampa, senza contare gli altri novellieri incorniciati mai approdati ai torchi: è il caso dei *Ragionamenti* di Firenzuola, pubblicati postumi nel 1548; de *Le Giornate delle novelle de' novizi* e *Le Piacevoli ed amoroze notti de' novizi* di Fortini, rimaste manoscritte per oltre due secoli; e altrettanto si può dire per le *Dodici Giornate* di Silvan Cattaneo e delle *Cene* del Lasca, pubblicate solo nel XVIII secolo. Sul percorso della novella dal *Decameron* a Basile è imprescindibile G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996 oltre a R. Bragantini, *Vie del racconto. Dal Decameron al Brancaleone*, Napoli, Liguori, 2000. Sulla funzione-cornice nella narrativa italiana del Cinquecento cfr. G. Alfano, *Nelle maglie della voce*, cit., pp. 59-119.

¹⁷ Si veda, tra gli altri, M. Guglielminetti, *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in S. Prandi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), vol. I, Roma, Salerno, 1989, pp. 83-103.

¹⁸ Sul percorso della novella in ambiente napoletano cfr. A. Mauriello, «Novella, fiaba, e 'cunto' nella tradizione letteraria napoletana tra Cinquecento e Seicento», in C. De Caprio (a cura di), *La tradizione del 'cunto' da Giovanna Battista Basile a Domenico Rea*, Giornate di studio (Napoli, 19-20 gennaio 2006), Napoli, Dante & Descartes, 2007, pp. 25-41 ed Ead., «Le trasformazioni di un genere: fiaba e novella a Napoli tra Cinquecento e Seicento», in D. Cofano, S. Valerio (a cura di), *La letteratura degli italiani. Centri e periferie*, Atti del XIII congresso dell'Adi (Pugnochiuso, 16-19 settembre 2009), Foggia, Edizione del Rosone, 2011, pp. 193-219.

¹⁹ A. Mauriello, «Novella, fiaba, e 'cunto'...», cit., p. 33.

che dovrebbe invece circoscrivere» e separare da ciò che le è esterno.²⁰ Insomma, rispetto alle dinamiche cinquecentesche, con Basile la cornice tornava ad essere sigillata, per via 'fiabesca', dal mondo che stava fuori dalla finzione.

Seppur modesta per volume (solo cinque racconti) e per meccanismo di trasmissione dei *cunti*, l'opzione della *Posilecheata* è dunque quella di convergere verso una tipologia testuale che si situa al di qua dell'esperienza basiliana. Come detto il cronotopo della cornice rimanda alla festa del 26 luglio 1684 a Posillipo (o più in generale a Mergellina) dove in occasione delle celebrazioni di Sant'Anna, tra le altre manifestazioni, era atteso lo spettacolo pirotecnico descritto nella *Scompetura* del libro. Anche oltre il cronotopo realista della cornice, gli elementi dell'opera che rinviano alla tradizione narrativa cinquecentesca sono molti ed è sufficiente elencare i più significativi. Le donne della brigata – Cecca, Tolla, Popa e Ciulletella – non sono nomi simbolici (come sono invece quelli del *Decameron* e del *Cunto*)²¹ ma si tratta di diminutivi, come è consuetudine chiamare le persone nei contesti quotidiani; Cianna, la più anziana della brigata e colei che, per un altro *topos*, gestisce e sorveglia il diletto, aiuta Pietruccio nelle faccende di casa per semplici regole di buon vicinato. Come già nel *Cunto* ma con una presenza più marcata, il rituale della *relaxatio* avviene solo dopo il banchetto quando a seguito dei canti e dei balli (tutti di marca popolare) può finalmente distendersi la narrazione. Infine il narratore (che coincide con l'autore, anche se sotto pseudonimo) prende direttamente parte ai lavori della brigata registrando e trascrivendo – nella finzione della cornice, beninteso – il diporto.²²

Di contro all'atmosfera realista e 'quotidiana' della cornice, i *cunti* che Sarnelli raccoglie nella *Posilecheata* sono tutti *racconti fiabeschi*, proprio sul modello di Basile.²³ Eppure se c'è un elemento capace di fare da *trait d'union* tra l'ambientazione realista della cornice e quella fiabesca dei *cunti*, questo è sicuramente il tratto mitico-eziologico che lega i personaggi della finzione narrativa alla città che le fa da sfondo. Infatti, nella *Posilecheata* capita spesso che nella trama dei *cunti* non solo vengano inserite storie e miti su monumenti o luoghi della città ma che anche questi stessi, divenuti personaggi, collaborino direttamente alla trama del racconto.

In tal senso un precedente può essere individuato nel *Cerriglio incantato* di Giulio Cesare Cortese (pubblicato postumo nel 1628), un poema in ottava rima dove pure si descrivono i luoghi partenopei individuandone la matrice mitica e metamorfica. Tuttavia nella *Posilecheata* l'elemento mitico-urbanistico assume una posizione centrale, sia perché i luoghi di Napoli vengono direttamente coinvolti nella narrazione, sia perché i *cunti* stessi si dimostrano essere, alla fine, una favola eziologica su statue e fontane napoletane. Ad esempio ne *La piatà remmonerata* (cunto I) il Mastro Cocchiarone, trasformato in statua dagli escrementi della «palommella»,²⁴ corrisponde alla statua del Nettuno in Largo di Castello (oggi piazza Municipio); come nella *Vajassa fedele* (cunto II) dove alla serva Petruccia in segno di gratitudine si fa edificare un mezzo

²⁰ G. Alfano, *Nelle maglie della voce*, cit., p. 214. Ma sul punto di veda anche M. Picone, *La cornice novellistica*, cit., quando afferma che il *cunto*-cornice di Basile «solo cronologicamente è sovraordinato ai restanti *cunti* (in quanto li precede, li accompagna e li conclude), mentre gerarchicamente non è superiore, ma si pone al loro stesso livello» (p. 108).

²¹ M. Picone, *La cornice novellistica*, cit., pp. 113-114.

²² Sulla presenza di tali elementi nei dibattiti e nelle pratiche letterarie rinascimentali si veda quanto spiega G. Alfano, *Nelle maglie della voce*, cit., pp. 60-119.

²³ Per la categoria cfr. M. Rak, *Il sistema dei racconti nel 'Cunto de li cunti' di Basile*, in A. Masserli, M. Picone (a cura di), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, cit., pp. 13-40, in particolare pp. 13-14.

²⁴ P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 59.

busto noto come «Capo de Napole», posto nelle vicinanze del Mercato;²⁵ e così anche per gli altri tre *cunti* della *Posilecheata*. Insomma ogni racconto, oltre alla trama che gli è propria, si trasforma anche nella leggenda d'origine di un monumento in cui un visitatore della città può imbattersi.²⁶

A questo proposito è utile ricordare che negli stessi anni Sarnelli lavorava alla *Guida de' Forestieri* pubblicata appena un anno dopo, nel 1685, e ristampata diverse volte fino agli inizi del Settecento. Sebbene lontana dalle affabulazioni della *Posilecheata*, anche la *Guida* testimonia l'impegno di Sarnelli e di Bulifon nel promuovere, evidentemente in forme diverse, la storia paesaggistica e monumentale napoletana.²⁷

Sugli intrecci tra la *Guida* e i *cunti* della *Posilecheata* si tornerà a breve. Per ora, seguendo questa traccia è interessante rileggere il *cunto* de *La 'ngannatrice 'ngannata* (*cunto* III), il più complesso della raccolta sia per la qualità della trama che per la presenza costante dell'elemento mitico-eziologico. Di fatti, il *cunto* di Tolla può essere suddiviso in tre sezioni narrative cui corrispondono altrettanti passaggi sui miti napoletani legati a luoghi o monumenti cittadini.

La storia principale è quella di Jannuzzo e Ninnella, eredi del regno di Monterotondo e sottratti alla nascita da Pascaddozia, la matrigna del Re; incollerito, il Re aveva fatto rinchiudere la moglie Cicia condannandola a morire di stenti. Raggiunta l'età adulta, i due giovani – che fino ad allora erano stati allevati da una mugnaia – decidono di cercare i loro veri genitori. Giunti «a no puorto de maro» – il porto di Napoli – fanno il loro primo incontro incantato con «no vecchjo c'avea na varva [barba] che le copreva tutto lo pietto, e steva stiso 'n terra tutto a la nnuda [nudo], ed era de statura cchiù dell'ordenario».²⁸ Si scoprirà subito essere un vecchio marinaio che divenuto di marmo per il dispetto di una fata era stato alloggiato da «uno de l'antecestune» [antenati] dei due giovani «a lo pontone de la Tàrcena», «sotto a no vardacchino [baldacchino] da dove veo tutto la passaggio de le sdamme e de li cavaliere de Napole».²⁹

Si tratta evidentemente della statua del Sebeto che ancora oggi sormonta l'omonima fontana del lungomare di Mergellina. La statua era stata edificata nel 1635 per volere del viceré Manuel de Acevedo y Zúñiga e disegnata dall'architetto Cosimo Fanzago.³⁰ Al di là dei dettagli storico-artistici, questa prima apparizione di una statua napoletana mostra bene come funzioni il sistema dei personaggi nel racconto sicché il vecchio-statua, già umano a suo tempo e ora re-umanizzato dal racconto fiabesco, veste i panni dell'aiutante per i due giovani protagonisti. Attraverso questo meccanismo, ripetuto lungo tutto il racconto, la favola sul monumento entra a far parte della *fabula* del *cunto*. Tra l'altro, in questo primo caso come nei successivi, il testo lascia trasparire riferimenti a fatti di cronaca o avvenimenti che probabilmente riguardano la storia di quei monumenti in quegli anni. Infatti, in cambio dell'aiuto prestato, la statua «mostrannole na gamma [gamba] tutta rotta, decette che screvessero a Napole e nce la facessero acconciare a spese lloro,

²⁵ Ivi, p. 93. Il busto cui si farebbe riferimento è custodito ancora oggi nel Municipio partenopeo.

²⁶ In questa direzione la *Posilecheata* è stata studiata da R. Giglio, *Il cunto 'dotto' di Pompeo Sarnelli*, in C. De Caprio (a cura di), *La tradizione del 'cunto' da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, cit., pp. 141-156.

²⁷ P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, in Napoli, presso Giuseppe Boselli a spese di Antonio Bulifon, 1685 (poi ristampata nel 1688, 1697, 1713).

²⁸ P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 105.

²⁹ Ivi, p. 106.

³⁰ Cfr. P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli, Paparo, 2011.

pocca [perché] non nc'era nesciuno che se nne pegliasse fastidio». ³¹ In assenza di altri documenti non è dato sapere se si faccia qui riferimento ad eventuali danneggiamenti subiti dalla statua o all'esigenza di un restauro; tuttavia, e ciò sarà evidente nei casi successivi, il riferimento ad un possibile fatto di attualità accentua il coinvolgimento della storia monumentale nelle trame del *cunto*.

Dopo averne ascoltato la storia e incuriosito dalla questione, il giovane Jannuzzo («perché era stato sempe a lo molino e non sapea le cose de lo munno») chiede allora alla statua di spiegare meglio «comm'era sta cosa che l'uommene diventano statue». ³² Da qui prende le mosse una descrizione distesa di alcuni luoghi naturali della città di Napoli (e dintorni) cui ad ogni dettaglio orografico si fa corrispondere una storia sui personaggi da cui quei luoghi prenderebbero il nome. Il Monte Somma (o Vesuvio, secondo una denominazione che è tipica del Seicento) e l'isola di Capri, il fiume Sebeto e lo scoglio di Megara (Castel dell'Ovo), Ischia e Procida; «e accossì d'Ategnano, Amarfa [Amalfi], Sorriento, Pezzulo [Pozzuoli] e Baja»: giacché «mprimma erano uommene e femmene, e chi pe na cosa e chi 'e n'auta [altra] diventajeno chello che lo juorno d'oje [oggi] se vede», la posizione geografica di tutti questi luoghi viene spiegata con la vicenda che li riguardò quand'erano ancora di sembianza umana. ³³

Il passo, ingiustificato ai fini della trama se non per la curiosità del giovane Jannuzzo, segna questa volta una forma di ibridazione tra il *cunto* e l'importante tradizione colta sui miti legati ai luoghi di Napoli, le cui tracce, dopo il *Ninfale fiesolano* di Boccaccio possono essere rinvenute per il Cinquecento in Pontano e Sannazzaro e per il Seicento in Capaccio e Cortese. ³⁴

Ciò che però è interessante segnalare, anche qui, è l'interazione che queste *favole seconde* intrattengono non tanto con la trama del *cunto* quanto piuttosto con la sua cornice. Infatti, quando si va a leggere la storia di Posilippo e Nisida, separati a causa della ritrosia di quest'ultima, il promontorio viene descritto come un luogo di intrattenimento e svago per la nobiltà napoletana: «'ncoppa d'isso non c'è auto che ciardine e palazze, e tutta la ripa è semmenata de dove abetano lo spasso e la contentezza» e «non c'è pontone [angolo] né recoucolo [insenatura] addove non bide [vedi] la gente darese spasso e mettere sott'a lo naso [mangiare]». ³⁵ Più in basso, dinanzi allo scoglio di Mergellina, la sirena Partenope volle che «tutte li Segnure de Napole co le carrozze lo corteggiassero pe terra e li Cavaliere co le falluche per mmaro, la quale cosa s'asserva ogn'anno pe tutta la 'state» ³⁶ La casa di Petruccio, dove si sta svolgendo il diporto, è uno di quei palazzi cui fa riferimento il *cunto*; nella *Scompetura*, come si ricordava prima, viene descritto uno di quei festeggiamenti estivi cui partecipavano, sempre secondo il *cunto*, i nobili e i cavalieri napoletani. Insomma, il racconto punta a far coincidere la caratterizzazione amena dei luoghi con la vicenda fiabesca che li ha generati, ciò sia a livello dell'azione narrativa che della cornice: oltre a produrre storie, il promontorio su cui si intrattiene la brigata e il mare che la congederà nella *Scompetura* sono essi stessi il risultato di altrettali leggende e affabulazioni.

³¹ P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 107.

³² Ivi.

³³ Ivi, p. 113.

³⁴ E infatti, come ha evidenziato Malato, questo passo della *Posilecheata* è palese riscrittura del canto VI del *Micco Passaro* di Cortese (ivi, pp. 108-113 e note).

³⁵ P. Sarnelli, *Posilecheata*, cit., p. 109.

³⁶ Ivi, p. 112.

Con la digressione sui promontori napoletani si chiude la prima sezione narrativa del *cunto*. La seconda parte del racconto vede i due giovani far rientro a Monterotondo e prendere casa, come aveva raccomandato la statua, dinanzi al palazzo del Re. Qui attirano presto l'attenzione di una serva di Pascaddozia che tentando la giovane con alcuni oggetti incantati, costringe Jannuzzo ad assecondare le voglie della sorella procurandole ciò che desidera: «lo milo [mela] che canta», l'«acqua ch'abballa» e «l'auciello che parla».³⁷

Nelle prime due imprese Jannuzzo riesce a recuperare gli oggetti solo grazie all'intervento del vecchio-statua e di alcuni suoi aiutanti, anch'essi rappresentativi di un monumento napoletano. Per il recupero della mela soccorrono il giovane «li Quatto de lo Muolo», quattro marinai pietrificati dal dio Nettuno affinché sfuggissero ad un assalto dei turchi. Si fa qui riferimento al gruppo scultoreo realizzato da Giovanni Merliano da Nola raffigurante quattro fiumi (Danubio, Gange, Nilo e Rio de la Plata) e installato in una fontana del Molo Grande oggi perduta.³⁸ Se oramai non stupisce il coinvolgimento diretto delle statue incantate nel racconto, in questo caso è interessante che persino l'abilità degli aiutanti sia l'analogo della loro funzione 'civica': di fatti, così come nel paesaggio napoletano dalle statue sgorga l'acqua per il «defrisco de li cetadine», allo stesso modo, nel racconto, le statue incantate attirano alla propria fonte le belve feroci che custodiscono la mela canterina. Qualcosa di analogo avviene nel secondo episodio (il recupero dell'acqua incantata) dove l'uomo-statua è accompagnato dalla Venere della fontana degli Specchi, in piazza del Castello (Maschio Angioino).³⁹ Anche in questo frangente, la funzione cittadina della statua («ch'è pratteca a stare dintò a li balle de l'acqua», cioè che è già abituata ai giochi d'acqua della fontana)⁴⁰ si trasforma in abilità in soccorso del protagonista riuscendo così a recuperare l'oggetto desiderato.

Nell'ultima peripezia Jannuzzo decide di fare a meno dell'aiuto della statua e di provare a catturare l'uccello parlante con le proprie forze finendo però pietrificato dal canto del volatile, in quel nido che somigliava a «na poteca de sculture [...] che se nne potevano arrecchire tutte le gallerie de li Principe».⁴¹ È solo grazie all'intervento della sorella Ninnella – accompagnata questa volta dal vecchio-statua – che Jannuzzo può riacquisire fattezze umane. Infatti l'uccello in questione (come aveva preannunciato il vecchio-statua all'inizio del racconto) conosce la

³⁷ Ivi, p. 114; p. 118; p. 122.

³⁸ Ivi, p. 117. Più nel dettaglio il testo pare riferirsi nuovamente ad una notizia di attualità: «hanno avutono mannato che sfrattano, comme a femmene marvase o comme a stodiante fastediuse, e che vagano a chillo sciummo addove la sera s'annasconne lo sole». Cioè verso occidente, e quindi in Spagna dove furono trasferite nella seconda metà del Seicento da don Pedro d'Aragona (si veda la nota ivi).

³⁹ Com'è noto dalle cronache, anche questa scultura fu portata in Spagna dal Viceré e al suo posto fu messo un facsimile, di pessima qualità: vi si allude nel testo quando si parla di «chillo signore per no' nne fare addonare la gente nce ha puosto a chella fontana lo scagno [rimpiazzo], ma tanto deverzo quanto è na coccovaja [civetta] da na fenice» (ivi, p. 121 e nota).

⁴⁰ Ivi.

⁴¹ Ivi, pp. 122-123. Secondo il racconto, l'antro incantato è più che altro un deposito di statue pronte per essere spedite a Napoli, ad abbellire una piazza o una fontana cittadina. Vi si trova «chillo vastaso che stace co no fardiello 'ncuollo che pare na palla» divenuto statua per aver rubato il bucato di una lavandaia e pronto per essere «portato a Napole e posto 'ncoppa la Fontana della Sellaria» (ivi, pp. 126-127); si possono poi vedere i due vecchi avari «de Chiaja», pietrificati per aver fatto vivere i propri figli di stenti, devono essere portati «a la fontana de Chiaja, prima d'arrevare a lo Scitamone», cioè la fontana di Santa Lucia (ivi, pp. 127-128); e infine vi è rinchiusa una donna con una civetta, una strega di Benevento pietrificata con il suo volatile e ora pronta per essere installata sulla «fontana de mezzo Puorto», cioè la cosiddetta Coccovaja de Puorto, oggi perduta (ivi, pp. 128-129; si veda la nota per informazioni sulla scultura).

madre dei due giovani di cui era rimasto fedele servitore per averlo una volta sottratto alle reti di un cacciatore; in più, durante la reclusione si era assicurato anche che la donna sopravvivesse alla fame. Sicché, riconosciuta Ninnella come figlia di Cicia, il volatile corre a bagnarsi «le penne a na certa fontana» e spruzzando l'acqua su Jannuzzo ingessato questo «sùbeto aprette l'ucchie, movette le gamme e le braccia, e diventaje ommo comm'era prima»; e insieme a lui, anche molti coloro che erano stati pietrificati in precedenza, fornendo così un esercito che permettesse ai due giovani di riconquistare il trono di Monterotondo.⁴²

Qui, sarà proprio l'uccello a svelare al Re la verità sulla storia dei due bambini e sul torto subito dalla moglie Cicia. Finalmente consapevole dell'inganno, il Re libera la moglie ingiustamente reclusa e ordina che Pascaddozia e tutti coloro che l'avevano aiutata venissero «tagliate a piezze».⁴³ Tuttavia la storia non può concludersi in altro che modo che con una nuova – e questa volta definitiva – metamorfosi. «Parlanno a l'aurecchie di Pascaddozia de le dammecelle crodele e dell'uommene senza pietate» è ancora l'uccello a trasformare tutti coloro «c'avevano maletrattata Cicia» in statue: le statue che «lo Rre de Napole fece mettere a li Studie prubbeche [pubblici], dove lo juorno d'oje [dove al giorno d'oggi] se vedono».⁴⁴ Gli *Studi nuovi*, o Palazzo degli Studi era all'epoca sede dell'università di Napoli (oggi del Museo Archeologico Nazionale). Come spiegherà nella *Guida* lo stesso Sarnelli, l'edificio, un tempo adibito a scuderia, era stato eretto dal conte di Lemos (Fernando Ruiz de Castro, viceré di Napoli tra il 1599 e il 1601) e successivamente adornato «di molte statue trovate a Cuma nel tempo del Duca d'Ossuna» (Pedro Téllez-Girón, viceré tra il 1616 e il 1620).⁴⁵

Dopo questo breve attraversamento del *cunto* non è più necessario insistere sulla metafora statuaria come elemento centrale della trama. Con il suo racconto Tolla ha fornito un repertorio di miti e leggende napoletane incastonandole, di fatto, nella trama principale del *cunto*. In più, se con le storie d'origine sui promontori partenopei la narratrice aveva 'incantato' lo sfondo della vicenda, *le storie seconde*, che riguardano i monumenti della città vengono direttamente mobilitate a servizio dell'azione principale. Nel mezzo c'è stata la pietrificazione 'temporanea' di Jannuzzo, il protagonista che ha rischiato di sperimentare il proverbio d'apertura («nce lo bole», cioè: se l'è cercata)⁴⁶ e morto e risorto («l'avevano leberato da chella sebetura»)⁴⁷ solo grazie al nuovo intervento dell'uccello. Infine, il *cunto* stesso, con la pietrificazione finale degli antagonisti, si rivela essere a sua volta una favola eziologica su un monumento di forte rilevanza qual era l'università pubblica di Napoli.

Un sistema di racconti nel racconto che del resto ricorda, per molti aspetti, la cornice del *Cunto* di Basile: il tema del trono usurpato e del destino infelice dell'ingannatrice (qui Pascaddozia, lì la Schiava), costituisce, insieme agli altri motivi fiabeschi (come ad esempio il desiderio dei tre oggetti incantati), un richiamo palese al capolavoro seicentesco. E infatti, dopo aver ascoltato il racconto di Tolla, il narratore della cornice può effettivamente osservare che:

⁴² Ivi, pp. 130-131.

⁴³ Ivi, p. 137.

⁴⁴ Ivi, p. 138.

⁴⁵ P. Sarnelli, *Guida de' forestieri*, cit., p. 42. Il testo è citato in Id., *Posilicheata*, cit., p. 138 n.

⁴⁶ Ivi, p. 94.

⁴⁷ Ivi, p. 131.

Fu accossì saporito, coriuso e galante lo cunto de Tolla, *che chisto cunto sulo se potea chiammare lo cunto de li cunte*, avvenoche conchiuse tutte le storie de Napole; pe la quale cosa né Petruccio né lo Dottore, né io no' nne potévamo chiudere vocca, laudannone la sia Tolla che l'avea ditto: pocca pe tant'anne ch'eramo state a Napole non sapévamo niente de tante belle antechetate.⁴⁸

Posto al centro dell'opera, il *cunto terzo* fornisce insomma una chiave di lettura dell'intera raccolta. Citando esplicitamente il titolo originale del modello, il *cunto* meglio riuscito è, per Sarnelli, quello capace di racchiudere le storie di Napoli in una sola storia. Come ha spiegato Giglio, l'intenzione dell'autore è quella di fornire una sorta «mini-guida artistica», scritta «divertendosi, per addottrinare i suoi lettori»;⁴⁹ anzi, più precisamente, per informare i 'forestieri' sulle bellezze monumentali della città. Dunque, se nell'introduzione al *Pentamerone* si faceva riferimento alla necessità di affermare la lingua napoletana al di fuori dei confini cittadini, con la *Posilecheata* (oltre alla riaffermazione della lingua, beninteso) si tratta soprattutto di incuriosire i lettori sul repertorio monumentale della città: una città resa incantata e allo stesso tempo 'meravigliosa' proprio per via di racconto.

Ed è anche per questo, probabilmente, che i cinque racconti della *Posilecheata* non avranno seguito. Lo *livro gruosso* di racconti che l'autore prometteva ai suoi lettori nella dedica lascerà il passo alla fortunatissima *Guida de forestieri*, pubblicata appena un anno dopo la *Posilecheata* e ristampata svariate volte fino al Settecento: sarà attraverso questo testo che Sarnelli accompagnerà gli stranieri tra le piazze e le fontane di Napoli, alle soglie del *Gran tour* europeo.

Dal canto suo la *Posilecheata* verrà riscoperta (editorialmente) solo due secoli più tardi, quando un attento studioso di cose napoletane come Vittorio Imbriani ne esalterà la lingua e i contenuti.⁵⁰ Nel frattempo il volume continuava ad essere letto e sfogliato in qualche palazzo baronale del Regno: lì una Clotilde come quella del *Ferdinando* di Annibale Ruccello poteva rileggerne il dialetto e crogiolarsi negli antichi splendori della città di Napoli, anche all'indomani dell'Italia Unita.⁵¹

⁴⁸ Ivi, pp. 138-139.

⁴⁹ R. Giglio, *Il cunto 'dotto' di Pompeo Sarnelli*, cit., p. 145.

⁵⁰ Si rilegga per questo la lettera *A' lettori di questa sesta impressione della «Posilecheata»*, preposta all'edizione P. Sarnelli, *Posilecheata* (1684), a cura di V. Imbriani, Napoli, Morano, 1885. Si veda ancora l'introduzione alla *Posilecheata*, pp. xi-xii.

⁵¹ A. Ruccello, *Ferdinando*, quadro i, Napoli, Guida, 1998, p. 26.

«Emblemi, icone, carte d'identità, | Travestimenti,
connotazioni, metamorfosi...»:
«Il principe costante» di Alberto Arbasino

Andrea Gialloredo

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

The paper traces, from the perspective of Genette's trans-textuality and postmodern theories on Camp and Kitsch, Alberto Arbasino's project to rewrite Calderón de la Barca's *The Constant Prince* (1629). Following the failure to produce a theatrical reduction and a film proposed to Carmelo Bene, the novelist reinterpreted the play on the basis of the 1965 production, directed by Jerzy Grotowski, at the Spoleto Festival. In 1972, Arbasino published a hybrid novel, halfway between screenplay, opera libretto, cabaret plot and cartoon strip. In line with similar experiments in the rewriting of classics operated by exponents of the Gruppo 63 (Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Giuliano Gramigna, Roberto Di Marco), Arbasino deconstructs the hypotext by highlighting its diegetic mechanisms and ideological superstructures. The remake demystifies the ideological framework in relation to the historical constants of colonialism, religious fundamentalism and sexual mores, proposing a literate and shrewd *divertissement*.

L'articolo ricostruisce, nell'ottica della trans-testualità di Genette e delle teorie postmoderne sul *Camp* e sul *Kitsch*, il progetto di riscrittura del *Principe costante* (1629) di Calderón de la Barca da parte di Alberto Arbasino. A seguito della mancata realizzazione di una riduzione teatrale e di un film proposto a Carmelo Bene, lo scrittore rilegge il dramma sulla scorta dell'allestimento del 1965, per la regia di Jerzy Grotowski, al Festival di Spoleto. Nel 1972 Arbasino pubblica un romanzo ibrido, a metà tra la sceneggiatura, il libretto d'opera, il canovaccio di cabaret e la striscia di cartoons. In linea con analoghi esperimenti di riscrittura dei classici operati da esponenti del Gruppo 63 (Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Giuliano Gramigna, Roberto Di Marco), Arbasino decostruisce l'ipotesto mettendone in luce i meccanismi diegetici e le sovrastrutture ideologiche. Il rifacimento demistifica l'assetto ideologico in relazione alle costanti storiche del colonialismo, dell'integralismo religioso e dei costumi sessuali proponendo un colto e sagace *divertissement*.

Parole chiave: Arbasino; Calderón de la Barca; Neoavanguardia; parodia; travestimento.

Andrea Gialloredo: Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara
✉ andrea.gialloredo@unich.it

Copyright © 2024 Andrea Gialloredo

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

In un'epoca come il Novecento si costruisce comunque con materiali sintetici, inautentici; e il solo corridoio di salvataggio passa per il pastiche, in quanto atto creativo-critico originale di invenzione 'sopra' e 'meta'.¹

I. *I travestimenti 'novissimi'*

In un articolo del 1975, di spicco all'interno della bibliografia critica su Arbasino per la proposta della categoria del «meta-Kitsch» come istanza regolatrice dei transiti testuali e iconici tra le componenti alte e basse attive nella scrittura dell'autore lombardo (citazioni colte e *idée reçues*, interpolazioni saggistiche e deviazioni pop, aneddoti memorabili e detriti della banalità quotidiana), Edoardo Sanguineti ha individuato in due radicate convinzioni a priori – «il Mondo come Cliché, la Letteratura del déjà écrit...»² – le stelle fisse della poetica professata dal cosmopolita di Voghera all'altezza degli anni Settanta. Prima di Sanguineti, nel 1973, un altro mandarino della neoavanguardia, Renato Barilli, aveva riassunto in un intervento sul «Caffè», la rivista di Giambattista Vicari, gli intenti dell'operare di Arbasino nella pratica estensiva e dissacrante della riscrittura, strategia condivisa dal Calvino della fase semiotico-combinatoria.³ Il capofila dell'ala fenomenologica del Gruppo 63 faceva riferimento alle due prove maggiori della giostra ipertestuale arbasiniana, *Super-Eliogabalo*, pubblicato nel 1969 da Feltrinelli (numero 159 della collezione «I narratori») e riproposto in nuova edizione ampliata da Einaudi nel 1978, e *Il principe costante* del 1972 (numero 282 dei «coralli» Einaudi), cui seguirà nel 1974, dunque al di fuori del raggio della discussione del saggio di Barilli, *Specchio delle mie brame*, edito ancora da Einaudi (n. 301 de «I coralli»); va precisato che l'impegno più intenso dell'Arbasino ri-scrittore era volto alla continua revisione e al rifacimento dei propri romanzi (casi esemplari *L'anonimo lombardo* e *Fratelli d'Italia*) per aggiornarne gli statuti e la forza d'urto sulla base dei mutamenti nella sfera della società e del costume: una scrittura come quella di Arbasino, votata all'attualità e alla generosa *dépense*, risulta estremamente volatile per la mole sterminata di riferimenti contingenti che ospita e per la grazia nevrotica della sua – a volte compunta, a volte fatua – stenografia dell'accadere come *happening*.⁴ Un principio non troppo dissimile da questo della perpetua variazione del già scritto, in spregio all'idea di compiutezza dell'opera, pare informare anche questi libri con cui lo scrittore si cimenta direttamente nel dialogo con illustri predecessori: Artaud

¹ A. Arbasino, *Marescialle e libertini*, Milano, Adelphi, 2004, p. 16.

² E. Sanguineti, *Il super-Kitsch costante*, in *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976, p. 133 [già in «Paese Sera», 2 gennaio 1975].

³ Vd. R. Barilli, *La poetica della riscrittura*, «Il Caffè», luglio-agosto 1973, 2-3 [poi con il titolo *Calvino, Arbasino e la poetica della riscrittura*, in *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano, Bompiani, 1981, pp. 252-261].

⁴ Efficacissima la messa a punto di questo concetto di perenne auto-riscrittura da parte di Raffaele Manica: «Riscrivere vuol dire portare un libro a un diverso punto linguistico e a diversi segni del tempo: ed è una lotta contro il tempo al quale, tuttavia, prima o poi sarà consegnato. Per Arbasino ciò significa aggiornare il proprio "diario", scorrente di libro in libro e libro dopo libro, ai contesti che mutano: e la sua opera narrativa diventa così una memoria culturale del secondo Novecento, una particolare forma di storia e di critica dei fatti» (R. Manica, *Se il romanziere non racconta storie*, in A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 2009, p. XIV).

con *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (tradotto in Italia per Adelphi da Albino Galvano proprio in quel 1969 della riscrittura arbasiniana) arricchito da spunti ricavati dal *Super maschio* e dalla *Messalina* di Jarry e non privo di ammicchi al movimento del '68, Pedro Calderón de la Barca e il suo *Il principe costante*, barocca agiografia 'in technicolor' delle imprese guerresche e ascetiche dell'infante don Fernando del Portogallo, infine un irresistibile *pout-pourri* parodico che rilegge l'intera tradizione del romanzo siciliano otto-novecentesco (da Verga e De Roberto a Tomasi di Lampedusa) nell'ottica delle perversioni erotiche borghesi.

Arbasino si mostra consapevole che, al di là dell'evoluzione degli stili e della storia delle forme (che, pure, ciclicamente riappaiono, come avviene per il barocco), la mera rotazione sull'asse diacronico muta la semantica dell'opera, tanto più se essa si configura come romanzo (il genere più spurio e contaminato con l'epoca nella quale è prodotto). Non pago della stupefacente riproposizione alla lettera del Pierre Menard di Borges, lo scrittore italiano calca la mano sulla diversificazione facendo subire all'ipotesto una rivoluzione completa fino a demistificarne i valori e i significati espliciti, le connotazioni della congiuntura storico-culturale d'origine; egli è pienamente persuaso, con Tynjanov, che l'*orientamento* (ossia la specifica relazione funzionale tra il sistema letterario e il linguaggio nei vari contesti storici) condiziona immancabilmente la fruizione/rilettura/riscrittura di un'opera, così come farebbe una cornice che ne deformi i profili, intervenendo tanto sulla prassi della tecnica compositiva quanto sui vettori di senso. Per virtù di paradosso, proprio l'infedeltà che mina il quadro valoriale del prototipo, nel momento in cui non si limita ad attuare una parodia a carattere satirico ma dispiega le strategie di quello che Genette definisce «travestimento» (una definizione su cui tornerò) facendo leva sulla degradazione ironica dei comportamenti e delle conversazioni dei personaggi, che conservano il linguaggio di cui godevano nel testo-matrice, proprio questa distanza – si diceva – consente di preservare, seppur di riflesso e in guise sbieche, il nucleo artistico e gnoseologico 'permanente' dell'opera, capace di irradiare i suoi significati in ambienti ed epoche diverse grazie alla ri-adattabilità su cui giocano gli epigoni e i dissacratori.⁵ Nell'età dell'effimero e della comunicazione massificata, la disponibilità dell'opera alla 'violazione', allo 'scoronamento' e allo sberleffo ne sancisce la diversità dalla produzione meramente di consumo – usa e getta –, inservibile al di là delle coordinate della sua labile apparizione sulla scena del contemporaneo. Per Arbasino, scrostare la patina d'antico che riveste i classici è l'unico gesto, non di *pietas* ma di rianimazione delle spoglie, valido per definire e preservare il canone dei testi imperituri. Il ri-scrittore si palesa, dunque, in una duplice veste: da un lato quella di custode dei tesori non sempre adeguatamente apprezzati (come ha osservato Nicola D'Antuono, «solo l'aggiornamento e il restauro sono possibili e risultano una poetica della rendita e della tesaurizzazione»)⁶ per cui si potrà interpretare tale atteggiamento come filiazione dell'enciclopedismo babelico caro ad Arbasino. Dall'altro, egli si fa garante della vita potenziale del testo classico 'adottato' riconoscendogli quella libertà

⁵ Secondo Geno Pampaloni, Arbasino ha fatto del testo di Calderón «presso a poco un'operina da *cabaret*. Ma ha avuto questa straordinaria accortezza: che quanto più con la scanzonata, leggiadra crudeltà che gli è propria, egli "smontava" quel capolavoro barocco, quanto più infieriva sui suoi personaggi con le "macchine del diletto", tanto più i grandi temi di quel dramma egli li faceva sentire intramontabili, minacciosamente reali. In tal modo al *divertissement*, alla dissacrazione e al "diletto" resiste una sorta di oscuro rispetto, una sia pure stravolta dimensione di grandezza», G. Pampaloni, *Il principe costante*, in M. Belpoliti, E. Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, «Riga», 2002, 18, p. 180 [già in «Corriere della Sera», 31 dicembre 1972].

⁶ N. D'Antuono, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, Bologna, Millennium, 2007, p. 52.

di gemmazione, anche eretica, che potrà sortire libri paralleli, diramazioni impreviste, allontanamenti e ritorni all'alveo dell'ipotesto. Converrà lasciare in proposito la parola all'autore:

C'è però una grossa differenza fra le riscritture del passato e le nostre, mi sembra; e deriva da una diversa concezione dell'opera letteraria; dunque da un diverso approccio. Fino a non molto tempo fa, ogni revisione di un testo già compiuto tendeva non soltanto a migliorarlo, variandolo, ma soprattutto a raggiungere una stesura definitiva, ne varietur. Attualmente, invece, non molti si sentirebbero di credere davvero in un'opera del nostro tempo chiusa e definitiva e immobile. Cioè, classica. Per ogni opera, piuttosto, si possono immaginare o progettare parecchie, diverse, strutture probabili: e queste vanno bene, oppure vanno male (che è la stessa cosa), per una certa fase nostra, in una certa epoca culturale. E dunque possono benissimo trasformarsi, anche profondamente, in una fase successiva. Cioè, diverse operazioni possono corrispondere in momenti diversi a un medesimo progetto; o magari a un progetto che va trasformandosi a sua volta...⁷

La vena arbasiniana da provocatorio e dottissimo trasformista esplosa negli anni Settanta discende anche dall'ottima, seppur tardiva, permeabilità della cultura italiana del momento rispetto agli esperimenti da gran tempo in auge negli Usa e nelle capitali europee frequentate assiduamente dal giovane Alberto (Parigi, Londra, Berlino, Vienna...). Nello specifico, i fattori congiunturali in cui si è tradotto concretamente nell'Italia del boom quell'*orientamento* che sancisce la convergenza tra innovazioni artistiche e modificazioni del linguaggio, del costume e degli stili di vita, possono essere ricondotti a due ordini di esperienze, una d'importazione e l'altra frutto della rottura interna dell'assetto culturale causata dalle intemperanze e dalla curiosità degli scrittori 'novissimi'. Per quanto attiene il primo punto, la preconditione che ha dissodato il terreno fornendo all'autore una duttile strumentazione teorica è data dal diffondersi anche in Italia dell'estetica del postmodernismo, propizia ai simulacri, alle falsificazioni, ai doppi, alle creazioni gemellari e alle scritture in cartacarbono o in facsimile: non va dimenticato che le tecniche del travestimento, della variazione in serie e del pastiche (nei modi della contaminazione acronica degli stili) avevano da tempo conquistato il campo delle arti e della musica e che Arbasino è stato uno degli intellettuali più aperti al travaso di modalità espressive e trucchi del mestiere da una forma di espressione artistica all'altra. Proprio tramite il *divertissement* di derivazione teatrale, pluriprospectico e strutturalmente disarticolato, rappresentato dal *Principe costante*, il nostro rinnova la compagine del romanzo dischiudendola agli apporti più diversi, dal teatro della crudeltà in chiave Artaud-Grotowski alla gestualità del comico, dall'enfasi del *Trauerspiel* barocco alla grossolanità facilonia dell'esotismo da spaghetti-western,⁸ il tutto, però, abilmente dosato in modo da tutelare un bene supremo, ossia la natura scritta, sacrificale dell'opera (ben più che l'esibizionistico sacrificio al Dio cristiano dell'untuoso ipocrita Don Fernando,⁹ conta il sacrificio della plausibilità del testo in nome della ricollocazione che il lettore ne può fare nel suo presente, nel secondo dopoguerra delle lotte per la decolonizzazione, dei

⁷ A. Arbasino, *La riscrittura*, «L'Approdo», XXII, 3 gennaio 1977, 1373, p. 221.

⁸ «La riscrittura di Calderón si trasforma in una sceneggiatura di melodramma western-pop, ma è anche uno spettacolo da leggere, un modo di fare romanzo come se fosse qualcos'altro: tauromachia teatro mito balletto gioco degli scacchi» (R. Barbolini, *Arbasino, il fratello italiano*, in *Passeggiando con Alberto Arbasino*, Voghera, Libreria Ticinum, 2020, p. 22).

⁹ Il petulante olocausto di sé di don Fernando, stando alle parole di autocommento di Arbasino, «risulterà piuttosto affine all'ascesi di un "guru" per hippies consumatori di *Siddharta* in paperback» (A. Arbasino, *Matinée. Un concerto di poesia*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di R. Manica, Milano, Mondadori, 2009, p. 1370).

nuovi misticismi giovanili, delle linee divisorie di ceto e di censo ancor più marcate di quelle frontaliere).

L'influsso positivo della poetica del postmodernismo – oltre a quanto si poteva ricavare dalla sua propensione per gli assemblaggi, l'ibridazione stilistica e la letteratura derivata, di secondo grado – agisce a livello della codificazione stessa del progetto di riscrittura. Il prezioso censimento delle tipologie di trans-testualità attuato da Genette nel fondamentale volume *Palimpsestes. La littérature au second degré* culmina nella categoria ipertestuale del «travestimento» che si manifesta per lo più, almeno in età premoderna, nei toni del «burlesco». Per lo studioso francese, infatti, «nel travestimento il contenuto viene svilito da un sistema di trasposizioni stilistiche e tematiche degradanti»;¹⁰ il tratto burlesco, cioè di degradazione satirica, consisteva nello svilire lo status eroico dei protagonisti ingenerando uno iato tra il rango nobile e il ridicolo delle loro azioni e delle loro parole in circostanze analoghe a quelle dell'ipotesto: «La “disconvenienza” o discordanza stilistica veniva così a instaurarsi fra l'immutata nobiltà delle condizioni sociali (re, principi, eroi, ecc.) e la volgarità del racconto, dei discorsi tenuti e dei particolari tematici utilizzati nell'uno e negli altri».¹¹ Orbene, l'obiettivo di Arbasino non è quello di indurre al risma di destabilizzare ordinamenti sociali sclerotizzati, recite di virtù fasulle che mascherano l'eterna guerra per gli interessi più sporchi; ne consegue che alla modalità satirica venga sostituita quella ironica, che ha il merito di stabilire una salutare distanza critica dall'opera facendo prevalere la scaltrezza ermeneutica di chi vuol leggere nelle pieghe del discorso sull'impeto distruttivo e, in ultima analisi, implicitamente reazionario, della stigmatizzazione comico-satirica.¹² La riflessione sul ruolo dell'ironia nella fiction postmoderna, anche italiana, costituisce uno dei più utili tra i numerosi contributi di Linda Hutcheon alla rilegittimazione delle potenzialità critiche e di contestazione del postmodernismo, ridotto nell'immagine datane dai detrattori a vacuo spazio dell'evasione e della riproposizione meccanica degli stilemi del moderno, mutati di segno e sottoposti a una sorta di bricolage ludico e deresponsabilizzato. Secondo la teorica canadese, l'ironia costituisce l'indizio del vacillare dei significati statuiti e insieme la traccia segnaletica del salto di livello tra il testo riscritto e quello che lo incorpora.

Parody, then, in its ironic “trans-contextualization” and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive.¹³

¹⁰ G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 29 [ed. or. *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982].

¹¹ Ivi, p. 163.

¹² «Ogni forma di parodia segnala in generale una presa di distanza tra il testo parodiato e quello parodiante. Nel caso della parodia comico-satirica il testo parodiante si limita alla beffa e all'irrisione sarcastica dei *codici* letterari e culturali del testo parodiato. La satira e il burlesco procedono quindi in una sola direzione, muovono dal testo parodiante ai danni del testo parodiato. Nella parodia *ironica* invece si tende ad innescare una sorta di confronto dialettico tra i distinti codici dei testi coinvolti» (A. Bernardelli, *Intertestualità*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 2000, p. 8). Per una disamina sui procedimenti intertestuali cfr. anche M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

¹³ L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen, 1985, p. 33.

L'ironia fornisce così il collante alla nuova articolazione dell'ipertesto, che non si limita a esercitare una vocazione parassitaria nei riguardi del suo palinsesto. A partire da questo ribaltamento di prospettiva che investe di un'alea di incertezza i processi di veridizione che sottostanno agli assunti dell'ipotesto, i narratori ascrivibili al Gruppo 63 muovono in direzione della sconfessione del romanzo inteso quale erede borghese dell'epopea. Con i salti mortali, i depistaggi, le cancellature, i *loop* temporali, le vertigini meta-testuali e i giochi dell'oca tipici degli antromanzi italiani degli anni Sessanta e Settanta si apre la stagione della riformulazione dei codici narrativi ereditati dalla modernità. È su questo terreno che si spalanca per Arbasino l'opportunità di procedere all'aggiornamento che ambisce a supplire alle mancate gite a Chiasso degli attardati intellettuali italiani, ancora alle prese con le zuffe tra cattolici e gramsciani. La chiamata alle armi per l'indagine sulla letterarietà e le sue trappole accolta con entusiasmo da scrittori consentanei quali Manganelli, Malerba, Gramigna, Sanguineti, Lombardi ha offerto ad Arbasino un ulteriore incentivo – il secondo fattore cui si faceva cenno – a sviluppare la propria ricerca utilizzando la riscrittura come un potente arnese di lavoro per lo smontaggio del congegno narrativo.

Individuato il comune bersaglio, la schiera degli scrittori sperimentali si è mossa all'unisono esplorando tutte le potenzialità del modello creativo offerto dalla riscrittura e dosando le sue tangenze con le attigue tipologie trans-testuali. Luigi Malerba ha messo su pagina la più precoce e irriverente tra le riscritture parodiche nate nei laboratori del Gruppo 63 quando, nel ventiduesimo capitolo di *Salto mortale* (1968), il bagnino del Lido di Lavinio, per eludere l'interrogatorio dell'io narrante Giuseppe detto Giuseppe, gli propina surrettiziamente il racconto in parodia degli amori di Enea e Didone, adombrati dal velo picaresco che cela le peripezie di «quel Tale arrivato in Africa attraverso il mare su una nave». ¹⁴ La produzione di Malerba è punteggiata di simili 'incontri' con i classici – da *Pinocchio con gli stivali*¹⁵ nel 1977 a *Itaca per sempre*¹⁶ del 1997 –, ma in questa sede sarà proficuo anzitutto ricordare, con le parole dello stesso Arbasino, che il suo esordio nei panni di ri-scrittore con il *Super-Eliogabalo* deve molto al collega emiliano in quanto questo «thriller-pochade imperiale e guitto in costume da bagno e con scatti piuttosto moderni viene da un'idea di Luigi Malerba». ¹⁷ Giorgio Manganelli licenzia nel 1977 ben due prove di riscrittura, il celebre *Pinocchio: un libro parallelo*¹⁸ e il loico rifacimento dell'*Otello* shakespeariano, *Cassio governa a Cipro*.¹⁹ A latere dei maggiori figurano altri sagaci esploratori dei territori della metatestualità come Giuliano Gramigna e Roberto Di Marco, autori rispettivamente de *L'empio Enea*²⁰ e di *Telemachia*.²¹ Ciascuna di queste prove reca i segni della poetica autoriale preesistente, anche a scapito della dialettica con l'ipotesto, e abbraccia più di una modalità di rapporto trans-testuale senza per questo violare le regole del gioco della riscrittura. Difatti, ha precisato Genette, «non bisogna considerare i cinque tipi di transtestualità come classi ermeticamente divise, senza comunicazione né intersezione reciproca: le loro relazioni sono al contrario numerose, e spesso determinanti». ²² La fecondità degli intrecci trans-testuali

¹⁴ L. Malerba, *Salto mortale*, in *Romanzi e racconti*, a cura di G. Ronchini, Milano, Mondadori, 2016, p. 416.

¹⁵ Id., *Pinocchio con gli stivali*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977.

¹⁶ Id., *Itaca per sempre*, Milano, Mondadori, 1997.

¹⁷ A. Arbasino, *Nota 1978 per Super-Eliogabalo*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 1607.

¹⁸ G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977.

¹⁹ Id., *Cassio governa a Cipro*, Milano, Rizzoli, 1977.

²⁰ G. Gramigna, *L'empio Enea*, Milano, Rizzoli, 1972.

²¹ R. Di Marco, *Telemachia*, Torino, Einaudi 1968.

²² G. Genette, *Palinsesti*, cit., p. II.

rappresenta una carta di fondamentale importanza per il delinearci di percorsi di riattualizzazione dei testi canonici nei circuiti della nuova avanguardia e gli esponenti del Gruppo 63 non si sono lasciati sfuggire l'occasione per far sgranchire le giunture anchilosate dell'organismo romanzesco: in Manganelli, ad esempio, predominano la forma metatestuale del commento e quella intertestuale della citazione, in Gramigna invece il traliccio del conflitto psicoanalitico con il 'doppio' paterno si accampa in primo piano sullo sfondo di molteplici fantasmi virgiliani e omerici. In tutti questi casi, è il testo secondario, derivato, ad essere variamente sollecitato a far emergere i propri doppiopondi, le gallerie e i cunicoli che lo collegano ai prototipi.

2. *Deserti di cartone e «uno chic da grand hotel»*

Si può dire che un'operina singolare quanto affascinante come *Il principe costante* abbia ricavato il proprio corredo genetico romanzesco dal naufragio di più ambiziose intraprese di natura teatrale e cinematografica. L'ipotesto, ricalcato con impressionante fedeltà quanto all'ordinata trasposizione delle scene in sequenze narrative e in fulminei dialoghetti, è un dramma barocco del Siglo de oro, *Il principe costante* di Calderón de la Barca (1629), ma a mediare tra la lettura del magniloquente ipotesto e la resa in forma narrativa del travestimento arbasiniano è stato il fortunato allestimento dell'originale spagnolo ad opera del geniale Jerzy Grotowski durante l'edizione del 1965 del Festival di Spoleto. Lo scrittore lombardo fu colpito dal prosciugamento sadico-gestuale della retorica calderoniana in un'implacabile primo piano dei tormenti dell'aspirante martire Don Fernando. Da quello choc ermeneutico, causato dalla decisione del regista polacco di dissolvere la cappa ingombrante delle metafore barocche per lasciare spazio ai linguaggi non cerimoniali del corpo, lo spettatore Arbasino ha ricavato l'impressione (e l'esempio) di una decostruzione delle sovrastrutture retoriche al di sotto delle quali il dramma lasciava emergere un coacervo di pulsioni e intenti nascosti di scottante attualità: «Dunque, un irresistibile intrigo di ambiguità modernissime: nazionalismo, colonialismo, fondamentalismo, masochismo fra i cocktails, smania di elevazione agli altari vaticani, ma anche imbarazzi da 'guru' presenzialista fra orchestre swing e ladies radical-pop». ²³ Sulla scorta della rilettura grotowskiana, Arbasino progetta per il Teatro del Porcospino una propria versione 'alleggerita' e stilizzatissima del dramma di Calderón, ricondotto a misure bonsai, più consone all'affioramento delle tensioni latenti: «Appunto perché è piena d'eserciti e di battaglie, è doveroso 'ridurla' in un teatrino minuscolo dove si possa 'rappresentare' tutto con pochi profili architettonici eseguiti con materiali solidi e poveri (legno grezzo, sabbia, gesso, stagnola dorata) che suggeriscano il Marocco anche per mezzo del loro colore. Probabilmente funzionerebbero bene delle sculture lignee di Mario Ceroli». ²⁴ A dispetto dell'adoperarsi dello scrittore, che immagina un organigramma teatrale di tutto rispetto, da Ronconi per la regia alle scenografie d'artista («Mario Ceroli sarebbe stato felice di creare un piccolo deserto di legni e cartoni»), ²⁵ gli interlocutori si

²³ A. Arbasino, *Jerzy Grotowski*, in *Ritratti e immagini*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 176-177.

²⁴ Id., *Prima lettura del Principe costante*, in *La maleducazione teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 114.

²⁵ Id., *Matinée*, cit., p. 1371.

mostrano freddi, né va meglio – in mancanza di un produttore disposto all’esborso pecuniario – il tentativo di realizzare un adattamento per il cinema da offrire a Carmelo Bene.²⁶

Scartata in quanto impraticabile l’opzione dell’adattamento, Arbasino sborza dal sontuoso apparato in tre atti di Calderón un agile e brioso compendio romanzesco che ostenta il proprio andamento d’ispirazione teatrale (nonostante l’evidente *décalage* lungo la gerarchia dei generi e degli stili che lo apparenta al varietà, all’operetta e alla farsa). A detta dell’autore si tratterebbe di «uno psicodramma da cantina sperimentale»²⁷ e Pasolini, in *Descrizioni di descrizioni*, gli fa eco discettando di «romanzetto-sceneggiatura».²⁸ Le nervature esili dell’impianto ricalcano la mobilità dei sipari scenici e la scrittura scattante e icastica alterna descrizioni concentrate come didascalie, dialoghi al limite del *nonsensical*, con l’interlocutore distratto (addirittura alle prese con un orgasmo estemporaneo provocato in Don Fernando dalla vezzose doglianze sentimentali di Muley), *ensemble* bellici farraginosi e per nulla spettacolari,²⁹ cori da avanspettacolo o da teatro d’opera di provincia, situazioni narrative ritagliate a luci nette in guisa di «sketchettini che ricordano i romanzi futuristi di Palazzeschi».³⁰ Nella *Nota 1978* Arbasino svela la *ratio* costruttiva delle proprie riscritture, impalcate secondo unità minime che si prestano bene all’inseguimento da presso dell’articolazione scenica del *Principe* calderoniano:

I romanzetti sono tutti egualmente strutturati non in capitoli di tipo narrativo, legati in qualche modo dalla ‘continuity’ di un racconto, bensì in ‘frammenti mobili’ isolati e compiuti in sé, come piccole rappresentazioni (sketches, cartoons, cataloghi) prevalentemente visive, e magari disponibili secondo un diverso ordine di successione.³¹

Gli ‘intermezzi’ in versi, invero zoppicanti e stucchevolmente cantabili, non inficiano il carattere modulare dei brevi frammenti, anzi ne esaltano la funzione di ripermitezza dell’organismo testuale. Giusta l’osservazione di Pasolini, infatti, le parti in versi «si limitano a fare da “dissolvenza”. Cioè a dare un passaggio di tempo commentato tra una scena e l’altra».³² Inoltre, i couplets e le strofette di melodramma, cui è assegnato il compito di sfumare il tono epico, si accompagnano a sguaiate filastrocche che non possono non rammentarci le canzonette del

²⁶ «Almeno per *Il principe costante* c’è stata sicuramente l’intenzione di farne un film. Quando Moravia e la Maraini idearono il Teatro del Porcospino, mi chiesero di scrivere qualcosa. Io avevo proposto che fosse Luca Ronconi (che non era più attore e non era ancora regista) a mettere in scena Calderón. Immaginavo uno splendido spettacolo da cantina, con tanta sabbia (che non costa nulla) a rappresentare il deserto del Marocco... Ma l’idea non piacque a nessuno. Visto che però io restavo della mia opinione, ho scritto lo stesso un trattamento per il cinema. Siccome poi in quel periodo Carmelo Bene era in grande attività (all’epoca faceva uno spettacolo al mese) e ci vedevamo molto, mi capitò di parlargliene. Tra l’altro Carmelo era reduce da un viaggio a Fez, dove si era innamorato del quartiere dei tintori che tingono (o forse tingevano, chissà) la lana delle pecore in delle immense vasche piene di coloranti vegetali. Mi ricordo che mi diceva: «Non cerco altro che un pretesto per andare a Fez e passare da una vasca colorata all’altra cambiando colore. Col *Principe costante* mi pare che ci siamo...». E si è messo a caccia di un produttore disponibile a finanziarci. Purtroppo non se ne è fatto nulla» (Id., *Conversazione con Gabriele Pedullà*, in *Alberto Arbasino*, «Riga», 2002, 18, pp. 137-138).

²⁷ Id., *Specchio delle mie trame. Conversazione con Furio Colombo*, ivi, p. 100.

²⁸ P.P. Pasolini, *Alberto Arbasino, Il principe costante* da *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, t. II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1706.

²⁹ «Scampoli concitati e confusi di battaglie di repertorio, addirittura incomprensibili» (A. Arbasino, *Il principe costante*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 677).

³⁰ Id., *Specchio delle mie trame. Conversazione con Furio Colombo*, cit., p. 99.

³¹ Id., *Nota 1978*, cit., p. 1608.

³² P.P. Pasolini, *Alberto Arbasino, Il principe costante*, cit., p. 1706.

colonialismo fascista in Africa. Un campione di queste testimonianze di antropologia da regime è la cantilenante litania intonata dalla truppa portoghese dopo il primo sbarco, a Tangeri: «Moreschina Marabù | Moreschina Marabù | Sveglia pur la tua tribù | Siam venuti fin quaggiù | Con la nostra gioventù». ³³ A onore del vero, il registro comico non era assente dal dramma di Calderón, anche se limitato alle battute del buffone Brito. Come nei drammi elisabettiani, questo *fool* (dotato di una marcata verve picaresca) fa l'antifona alle riflessioni sulla morte, sulle relazioni familiari e dinastiche, sul codice di condotta cavalleresco. La sua lettura 'ludico-spettacolare' della battaglia prelude alla descrizione di sguincio offertaci da Arbasino: «Oh, che fiera scaramuccia! | C'è chi cozza e chi si scaglia. | È proprio una bella giostra!» (atto I). ³⁴ L'abbassamento del gradiente espressivo rispetto all'originale non si limita alla messa in parodia (intento tutto sommato estraneo agli obiettivi dello scrittore italiano) ³⁵ ma apre faglie e botole al di sotto del discorso ufficiale e 'ornato' del modello per farne rifulgere le potenzialità sottese all'interpretazione canonica. In questa mescolanza di immagini e stereotipi, di detti e gesta esemplari, tutto viene riorientato verso il contemporaneo e sottoposto alla verifica della costanza dell'inattuale: 'costante', di epoca in epoca, è il groviglio di ragioni celate dietro le posture pubbliche e le ostentazioni di devozione, coraggio, santità. La vernice pop del *Principe* arbasiniano non è una aggiunta allotria, agisce invece 'per sottrazione' rispetto al dramma barocco scoprendo l'azione del marchingegno testuale per meglio far risaltare le dinamiche storico-culturali in esso insite:

Una scomposizione di quel sublime manufatto barocco tirava dunque a spostarne in evidenza le astute trappole, come materiali pronti per un'operazione strutturale "pop": la messa a punto di un organismo narrativo autonomo, dotato di congegni specifici, a partire dalle macchine della demistificazione e dello smascheramento – naturalmente credendoci (E credendo abbastanza ai grafismi che spalancavano pieni e vuoti sulla pagina, assemblando, isolando, alternando, unificando prosa e versi nel design figurale di una scrittura ancora sperimentale...). ³⁶

I grafismi di cui discorre Arbasino non arrivano, nello scompaginare l'ordine tipografico, all'oltranza dell'area incipitaria di *Super-Eliogabalo*, che squaderna parole disposte a mo' di slogan cubitali, calligrammi, esplosioni sillabiche, ma rivestono un rilievo non minore perché avvicinano il testo ai protocolli di altre forme di comunicazione, contrassegnate dalle logiche iconico-gestuali e performative, quali la sceneggiatura, il libretto d'opera e la striscia di cartoons. Quanto al fumetto, si noti che uno dei momenti di massima dissociazione tra la serietà tragica e l'immaginario pop nel *Principe costante* si ha quando un topo inizia a mangiare il pane rafferma lasciato da Don Fernando, deciso a lasciarsi morire d'inedia in cella. Sorpreso dall'apatia dell'illustre prigioniero, il topo richiama la sua attenzione con questo inequivocabile e spiazzante ammicco: «Dopo un po', il topolino impaziente gli fa: – Hey, you, my name is Mickey

³³ A. Arbasino, *Il principe costante*, cit., p. 692.

³⁴ P. Calderón de la Barca, *Il principe costante*, in *Il teatro dei secoli d'oro*, vol. II, coordinamento di M.G. Profeti, Milano, Bompiani, 2015, p. 531.

³⁵ Arbasino distingue nettamente la propria operazione da quelle votate alla parodia e al pastiche: «La riscrittura di altri testi è un qualcosa che si è sempre fatto nel '900 e in musica si fa anche abbastanza da qualche tempo – è un'operazione completamente diversa perché tu ti confronti con un testo non con intenzioni di parodia o di *pastiche*, sarebbe una goliardata, ma con un testo che tu apprezzi molto» (A. Arbasino, *Specchio delle mie trame*, cit., p. 99).

³⁶ Id., *Matinée*, cit., pp. 1370-1371.

Mouse!».³⁷ Più pervasiva la presenza di un vivace sostrato operistico, come spesso in Arbasino a partire almeno da *L'anonimo lombardo*. Se la lirica, per il coltissimo melomane viaggiatore, è una passione che gli permette di stabilire forme di aggregazione di natura elitaria o persino clandestina (le serate all'opera diventano spesso nei suoi romanzi occasioni di corteggiamento e conquista), nondimeno egli è ben consapevole che essa può essere terreno d'incontro con le masse purché la si prenda per il suo lato nazional-popolare e Kitsch. Le convenzioni, il carattere basilico della logica delle passioni (triangoli, vendette, amore e morte), la propensione al travestimento (dai ruoli *en travesti* agli improbabili costumi di scena) fanno del melodramma ottocentesco il collettore di pulsioni primarie della società borghese europea, di cui quella italiana – salvo sporadiche congiunture d'eccezione – è la goffa controfigura. I prigionieri portoghesi, addetti al giardinaggio e alla manovalanza presso la corte del Re di Fez, intonano cori malinconici «facendo del Verdi involontario»,³⁸ ma subito il canto prende il timbro grave e lagnoso di «un lento fado molto tipico delle trattorie di Lisbona». ³⁹ I personaggi, privati di ogni appannaggio psicologico, si appiattiscono nei ruoli convenzionali: se il re di Fez appare «mondano come un banchiere elegante»,⁴⁰ il condottiero Muley, innamorato della capricciosa principessa Fenice, «è un giovane Radames quasi aitante ma tutt'altro che sicuro di sé». ⁴¹ Al di là delle cripto-citazioni sparse, in alcuni casi smembrate,⁴² il melodramma s'insinua nelle pieghe della trama fornendo il carburante emotivo – tra melò e Kitsch – ai monologhi dei protagonisti, capaci di esprimersi solo per frasi fatte o tramite espressioni prese a prestito (come appunto le 'hit' operistiche). A titolo di esempio, si veda la confessione di Muley a Fernando sulle ragioni della sua tristezza (riporto in corsivo le tarsie verdiane e donizettiane):

Non saprei nasconderti nulla!
 Nulla! Nulla!
Ritorni vincitor...
...I miei sospiri ardenti?
 Piango su un grande amore!
...L'eco dei miei lamenti?
 M'assale il sovvenir!
...I palpiti sentir?...
Pietà del mio penar!
 [...]
 Però (*fu vana impresa!*
M'educava il deserto!)
 Per mia astrattezza
 Più che per sua vaghezza
 Non ho mai saputo trovare il momento!⁴³

³⁷ Id., *Il principe costante*, cit., p. 742.

³⁸ Ivi, p. 679.

³⁹ Ivi.

⁴⁰ Ivi, p. 683.

⁴¹ Ivi, p. 685.

⁴² «Al tempio! Al tempio! | Tutte le feste!» (ivi, pp. 722-723) che allude a *Tutte le feste al tempio*, aria di Gilda nel *Rigoletto* di Verdi.

⁴³ Ivi, pp. 706-707.

La lirica fa da pietra di paragone per i momenti di acme drammatica della vicenda, rituffandoli immediatamente in un'aria equivoca e fasulla. Così, quando Don Fernando dismette i propri titoli nobiliari facendosi semplice schiavo, in modo da non rappresentare più un ostaggio degno dello scambio con la città africana di Ceuta in possesso dei suoi connazionali, la sorpresa degli astanti è resa con il ricorso a un paragone musicale: «Tutti rimangono sbigottiti, come all'Opera davanti alle Scene della Pazzia, o addirittura esterrefatti, come nei momenti di massima sconvenienza: «Questa donna pagata il l'ho!», ecc.».⁴⁴

3. «Teneo te Africa». Spaesamenti e dislocazioni

In linea con la poetica del postmodernismo, la temporalità è appiattita e compressa al punto da ingenerare ciclicamente effetti di ripetizione – le invasioni delle coste marocchine, le battaglie in fotocopia («nuova battaglia, stilisticamente simile a tutte le altre») ⁴⁵ – mentre lo spazio risulta sottoposto a filtri stranianti. L'Africa tanto bramata dai conquistatori europei (in fila, prego, sembra dire Arbasino: c'è posto per tutti, dai re iberici 'filosofi', 'navigatori' e 'savi' al merchandising dannunziano fino all'imperialismo straccione crispino e fascista), questo altrove a portata di mano vede decomporsi i miti dell'avventura d'oltremare in un esotismo da figurine Liebig che riduce a maniera gli scenari epici di Calderón, qui derealizzati oppure sottoposti a un trattamento astrattizzante a furia di paragoni anacronistici con le opere d'arte moderne o contemporanee («In un'immensa pianura assolata, giallo-risotto come un Van Gogh», ⁴⁶ «contro un muro desolato e scrostato, di un delicatissimo Dubuffet»). ⁴⁷ I luoghi di un Marocco favoleggiato – familiari per molti, ancor prima dell'impatto del turismo di massa, grazie ai romanzi di Paul Bowles – vengono descritti immersi nel degrado indotto dalla circolazione globale, come accade per Marrakesh dove «nell'immenso brulichio etnologico e folkloristico della gran piazza del mercato», ⁴⁸ accanto ai tipici «venditori, banditori, mercanti, mendicanti, tintori, jongleurs», ⁴⁹ stazionano «i torpedoni dei turisti charter» ⁵⁰ e si aggirano hippies occidentali in cerca di manufatti ed esperienze a buon mercato. La corte del re di Fez è invece dipinta come una Montecarlo dedita alla dolce vita poiché vi abbondano giardini, «musiche, fontane, sorbetti, cacce. Come Tangeri e Marrakech ai tempi degli Agnelli, dei Kennedy, di Grace Kelly col marito Ranieri, dei tennisti e cantanti di grido». ⁵¹ Questa attenzione ai fasti e all'etichetta da parte dei cortigiani marocchini brilla a contrasto con la rozzezza dell'imperialismo economico-religioso dei portoghesi e viene giocata da Arbasino ai fini della contestazione dell'eurocentrismo.

Non meno sfacciata della resa convenzionale delle ambientazioni risulta l'interferenza tra i segnali delle due temperie storiche, gli anni Settanta dei lettori e un Quattrocento ricostruito

⁴⁴ Ivi, p. 737.

⁴⁵ Ivi, p. 714.

⁴⁶ Ivi, p. 761.

⁴⁷ Ivi, p. 763.

⁴⁸ Ivi, p. 774.

⁴⁹ Ivi.

⁵⁰ Ivi.

⁵¹ Id., *Jerzy Grotowski*, cit., p. 176.

per via culturale, tramite l'allusione ad Huizinga e al suo *L'autunno del medioevo* e mediante la scelta di allestire quadretti in costumi d'epoca che suonano più falsi che se fossero 'riadattati' alla moda coloniale novecentesca: «Tutti sono vestiti d'abiti chiari, o bianchi: gotico internazionale, miniatura, vetrata, libro d'ore, Gentile da Fabriano». ⁵² I portoghesi – esploratori e conquistatori per antonomasia – simboleggiano tutti gli avidi colonialismi occidentali successivi; infatti, da un lato la loro caratterizzazione è pienamente pertinente, tanto che si potrebbero estrapolare per un raffronto alcuni sprezzanti giudizi che Arbasino ha consegnato a un articolo dedicato a una mostra sulle grandi scoperte. Il lusitano tipo – vi si legge – «né lieto, né spensierato, inventa volentieri missioni anche per evadere dalla propria cupaggine». ⁵³ Il seguito suona ancor più sarcastico: «si incomincia a intuire che una molla importante in quelle avventurose evasioni dovesse essere una gran noia in patria. Quel tedio che spinge i volontari anche in guerre e in sconsideratezze, pur di non trascinare le giornate fra tinello e biliardo». ⁵⁴ Lo scrittore insiste sulla cieca ripetitività delle ondate espansionistiche dell'Occidente e nell'atto di darne una qualche spiegazione si compiace significativamente di ammonticchiare le parole d'ordine del colonialismo d'ogni ceppo:

Queste continue spedizioni e conquiste portoghesi nell'Africa settentrionale musulmana sono cominciate ai primi del Quattrocento, e sono sempre andate avanti da allora con tutto un loro bla-bla prepotente e immutabile sull'ordine, il predominio, l'oltremare, la missione, l'espansione, la pacificazione, i Valori, e il perché no. ⁵⁵

I principi Don Fernando (il maggiore) e Don Enrico appaiono obnubilati dalla brama di potere, compresi nella propria arroganza aristocratica e inclini al nazionalismo cieco, al fanatismo religioso e all'inganno ipocrita. Investito della missione di conquista, di sfruttamento economico e, secondariamente nonostante i proclami, di conversione degli infedeli, Fernando incita le truppe prima della disfatta che lo consegnerà alla prigionia facendo leva sull'unica ricompensa che i disgraziati subalterni – soldati carne da cannone – devono aspettarsi: «Pensate, con fierezza: domani, al più tardi dopodomani, chiunque di voi potrebbe essere il nostro prosimo Milite Ignoto!». ⁵⁶

Il repertorio inesauribile della letteratura mette a disposizione canovacci celebri che, nei modi della citazione o più spesso dell'allusione, assolvono al compito di produrre l'effetto sorpresa legato all'anacronismo e agli scarti di registro in forza dei quali Arbasino agisce sull'orizzonte d'attesa del lettore spiazzandolo con le sue invenzioni paradossali. Basta poco – un abbassamento tonale, uno scambio di funzioni attanziali, la sostituzione del lessico comune o informale ai brani in stile sostenuto della tradizione – per minare con impertinenza e fin rovesciare l'intero codice culturale sotteso all'antecedente letterario preso in prestito. Anche quando la sfasatura cronologica è minima rispetto ai fatti narrati, un sovrappiù di disinvoltura nell'accennare a passi e situazioni note apre la strada per un'interpretazione sovvertitrice o semplicemente maliziosa. È il caso del prelievo dai depositi del genere del poema cavalleresco attuato per descrivere lo scontro, quasi un duello, tra il principe cristiano Don Fernando e il nobile moro

⁵² Id., *Il principe costante*, cit., p. 689.

⁵³ Id., *Le mostre lusitane*, in *Il meraviglioso, anzi*, Milano, Garzanti, 1985, p. 167.

⁵⁴ Ivi.

⁵⁵ Id., *Il principe costante*, cit., p. 677.

⁵⁶ Ivi, p. 713.

Muley: «E parlano, parlano, come in un duetto fra l'Ariosto e il Tasso, o meglio ancora fra il Tasso e il Tasso. (Non per nulla, in un'oasi prossima, un complessino madrigalistico esegue del Monteverdi galeotto e bussotto)». ⁵⁷ La distanza della tessera ariostesco-tassiana dal dramma calderoniano è di appena un secolo, ma qualcosa di 'stonato' devia la lettura di questo passo in direzione di tensioni tutte moderne e post-psicoanalitiche; difatti, chiosava Arbasino a margine della lettura del *Principe costante* con ancora sott'occhio la *mise en scène* di Grotowski, «il rapporto intensamente emotivo che s'intreccia subito ondeggia fra le *Liaisons Dangereuses* e il “prego prima lei” davanti agli ascensori delle ditte». ⁵⁸ Lo scrittore ama esibire i suoi riferimenti da intenditore del peregrino e del raro, ⁵⁹ ma quando adotta le strategie dell'ironia preferisce utilizzare materiali ben presenti alla memoria comune, meglio se autentici 'pezzi' da antologia scolastica. Qui egli sfrutta la conoscenza dei lettori che sanno quali e quanti sottintesi erotici si celino dietro i combattimenti dei Tancredi e delle Clorinde (per giunta con il pimento della lotta *en travesti*, giacché le forme femminili sono celate dall'armatura, specimen della bellicosità maschile). Resta, del modello, la trasgressione di una passione interconfessionale tra pagani e cristiani e vi si aggiunge l'aggiornamento in ottica Camp dell'attrazione omoerotica, per nulla mascherata, tra il lezioso Muley (non a caso assai irresoluto nel dichiararsi alla principessa Fenice salvandola dalle nozze indesiderate con Tarudante) e un Don Fernando che, all'udire i tormenti sentimentali del prode nemico, «palpita, galante e sollecito» ⁶⁰ fino ad eccitarsi.

Seppure in misura meno eclatante dell'abuso di attrezzeria Kitsch, fetish e sadomaso del *Super-Eliogabalo*, anche nel romanzetto del 1972 non mancano gli ingredienti di quel fenomeno di tracimazione del pop che, già dal 1964 del saggio *Notes on Camp* di Susan Sontag, ⁶¹ aveva acquisito dignità di considerazione. Facendo un rapido riepilogo dei tratti dell'estetica Camp rinvenibili nel *Principe*, ci imbattemmo in narcisismi più o meno patologici, rodomontate da baraccone, sproloqui torrenziali, esibizionismo sgargiante e pop, indebiti commerci tra il serio

⁵⁷ Ivi, p. 704.

⁵⁸ Id., *Prima lettura del Principe costante*, cit., p. 110.

⁵⁹ La sovradeterminazione letteraria ed erudita dello 'scherzo' di Arbasino ha indotto alcuni critici a cogliere nel *Principe costante* i segnali dell'involuzione dell'autore verso il divertimento gratuito, se non l'autoreferenzialità. Particolarmente severa si è mostrata Emma Giammattei: «Attraverso un edonismo e un protagonismo intellettuale di sapore, per così dire, dannunziano, Arbasino sembra volerci convincere che non si può uscire giammai dalla Letteratura, sia essa dramma barocco o fotoromanzo “popolare”: la falsificazione agisce a tutti i livelli. [...] Arbasino ha capito tutto, ha già varcato una volta per sempre la *moenia flammantia* di una civiltà decaduta che però ancora ci racchiude; Arbasino, avendo appreso prima e meglio degli altri il gioco disturbante della decodificazione, può indicarci, con disinvoltura di *viveur*, su quali mistificazioni si fondi quella paraocchiata costruzione che è la Letteratura» (E. Giammattei, *La costanza di Arbasino*, «Nord e Sud», XX, febbraio 1973, 158, p. 125). In anni più recenti, la critica ha sottolineato anche in questa produzione metaletteraria il tratto di irritazione civile e di lucida osservazione del passato connaturato ad Arbasino, anche se in maniera meno esplicita rispetto ai pamphlet e a libri polemici *Fantasma italiani*, *In questo stato*, *Un paese senza* e *La caduta dei tiranni*. Sono proprio l'angolazione parodica con cui maneggia la tradizione letteraria e l'autoironia che riserva ai propri vezzi stilistici a salvaguardare la sua produzione dai rischi sopra evidenziati, al di là di qualche compiacimento e di civetterie riscontrabili soprattutto nelle cronache culturali: «La parodia (e Arbasino ne è un esempio lampante, se non altro in questa fase) si è dimostrata sia un mezzo per demistificare la natura “eterna” della letteratura e sia un mezzo per salvarla, rendendola attiva e storicamente viva e vitale. Perché questo accadesse, essa però doveva esercitarsi sul già fatto, sul già prodotto, sugli effetti di senso riconosciuti e resi naturali dall'uso e, nello stesso tempo, aprirsi all'esperienza continuo, all'avventura programmatica, all'esplorazione di mondi sconosciuti e imprevedibili, agli orizzonti presenti e alle dimensioni latenti del linguaggio che ogni Ideale Assoluto puntava a riempire della propria imposizione di senso» (G. Panella, *Alberto Arbasino*, Fiesole (FI), Cadmo, 2004, p. 47).

⁶⁰ Id., *Il principe costante*, cit., p. 110.

⁶¹ Cfr. S. Sontag, *Notes on Camp*, New York, Penguin Random House, 2018.

e il faceto, citazionismo onnivoro, travestimenti e trasformismo, perversioni e feticismi a volontà, il tutto assecondando un mood di aggraziata o golosa omosessualità. Sostituito il barocco manuelino (lo «spasmodico gotico-barocco vegetale e visionario» che a Lisbona «trionfa con sontuosi vortici di profiteroles»)⁶² ai marmi della decadenza latina, l'amore per l'eccessivo e l'artificio si sposa in Arbasino con la costante pratica del far convivere sulla pagina raffinatezze estreme e prodotti della cultura popolare meno sorvegliata. Del resto, non deve passare inosservata la contiguità di questo libro con la lussuosa antologia di orientamenti letterari *I turchi: Codex Vindobonensis 8626*, curata da Arbasino nel 1971 e ospitata dalla collana «I segni dell'uomo» delle edizioni Franco Maria Ricci. In sede prefatoria, Arbasino esplicita i criteri della selezione delle testimonianze con l'intento di «privilegiare curiosità sconosciute, o quasi, dalla ghiottoneria non più ristampata all'eccentricità mai finora tradotta, con qualche imperiosa eccezione di notorietà, e talune ovvie scivolate nel Kitsch, nel Camp, o addirittura nella stronzaggine, senza lasciar troppo scoperta nessuna fase rappresentativa».⁶³ Le meraviglie e le stravaganze della voga turchesca diffusasi in Europa tra Settecento e Ottocento sarebbero in sostanza un equivalente del Camp e del Kitsch novecenteschi.

Particolarmente congeniale all'*habitus* stilistico arbasiniano, il Camp si innesta nel processo trans-testuale destituendo l'originale spagnolo di ogni significazione tragica, semplicemente ostentando i suoi innati portati di fatuità. La profondità scorre in superficie ma, come ha scritto Marco Belpoliti, la frivolezza in Arbasino racchiude una nota di «dolor» (così era definita l'angoscia in *Fratelli d'Italia* ed è chiaro che non basta un troncamento di maniera per lenire la sofferenza):

Il Camp è l'antitesi della tragedia, seppure contenga una parte di serietà e anche di pathos, e persino straziante. Dolorosissimo Arbasino? Qualche passaggio c'è, tuttavia niente nella sua opera mira allo strazio: al tristissimo. C'è nella sua prosa un elevato tasso di 'frivolezza', parola chiave per comprendere i suoi articoli e libri. La sensibilità presente in lui s'esprime come rovescio della brillantezza. C'è la fragilità: il frivolo è colui che evidenzia l'andare in pezzi di tutto, a partire da se stesso.⁶⁴

In un capitoletto destinato a mettere in rilievo la confusione – di cose, stili, mode – ingenerata dalla colonizzazione dell'immaginario (insidiosa non meno di quella armata) le icone pop dell'Occidente 'brandizzato', capace di trattare come attività redditizie e promozionali anche le opere pie di missionari e benefattori (Don Bosco, Madre Teresa, Schweitzer), sono convocate nelle forme della congerie non gerarchizzata e dell'accumulazione caotica così che si produce un esorbitante eccesso di comunicazione ideologicamente orientata:

Presto, tutto s'incasina: Don Bosco, Don Orione, Don Perosi, il Dottor Schweitzer, Oscar Wilde, Zarah Leander, il ponte di Waterloo, quello Mirabeau, quello di San Luis Rey, Pio XII, i bambini di *The Turn of the Screw*, Aulide, Tauride, Golgotha, *Let's misbe-have*, la Santa Goretti, la beata Cabrini, la mancanza di elettricità a Manhattan, una processione di Rolls Royce, i piazzisti dell'Encyclopaedia Britannica, i biscottini di Novara, l'amaretto di Saronno, la moda dei jeans stinti...⁶⁵

⁶² Id., *Il principe costante*, cit., p. 678.

⁶³ Id., *I turchi: Codex Vindobonensis 8626*, Parma, Ricci, 1971, p. 60.

⁶⁴ M. Belpoliti, *Camp*, in A. Cortellessa (a cura di), *Arbasino AZ*, Milano, Electa, 2023, p. 29.

⁶⁵ Id., *Il principe costante*, cit., pp. 777-778.

Gli 'altrove' vengono uniformati alle esigenze dei colonizzatori, così che l'India equivale al Marocco come a qualsiasi Tauride. L'omologazione postmoderna delle diversità ammantata di messaggi tripudianti una realtà di sfruttamento in cui le risorse dei paesi esotici sono saccheggiate e le culture autoctone depauperate o trasformate in bizzarrie da parco dei divertimenti. Nel finale, l'apparizione dello spettro di Fernando che guida i compatrioti nuovamente sbarcati e pronti all'assedio viene dimidiata nel suo valore epifanico attraverso il moltiplicarsi dei fenomeni sovranaturali, salvo che ad apparire sono i loghi commerciali di famosi marchi occidentali: «appaiono la stella della Mercedes, la conchiglia della Shell, il Bibendum della Michelin».⁶⁶ La deriva Camp contribuisce a demistificare gli alibi (spinta civilizzatrice, evangelizzazione...) addotti per giustificare la violenza imperialista. Arbasino deve pertanto raggiungere un compromesso con la dotazione semantica dell'ipotesto: per poter farsi carico di una lettura sotterranea e antifrastica rispetto al messaggio palese, la riscrittura deve correre il rischio del travisamento anche quando non si pone quale aperta contestazione e rovesciamento del narrato. È necessario accettare che qualcosa dello spirito del modello vada persa per poterne rigenerare le valenze ancora attuali.⁶⁷ Il tema portante del dramma di Calderón, il sacrificio e il martirio del principe in nome delle virtù del regnante cristiano («Morire da eroi | con animo costante»),⁶⁸ è messo alla berlina. Della rinuncia al titolo e alla condizione privilegiata di ospite/ostaggio vengono evidenziati i risvolti sordidi: il compiacimento del sudiciume e delle umiliazioni, la gitteria macabra dell'aspirante santo, mai pago di essere un uomo tra i tanti. Le similitudini mutuata dal mondo dell'arte contemporanea aumentato il distacco dalle pene del prigioniero, assimilandone il corpo a immagini ricavate dalle opere più acclamate nel circuito culturale italiano: «due grossi piedi nudi e sporchi, immobili, o appena mossi, con una suola durissima e grigia, quasi un Burri».⁶⁹ La cupa solennità dell'abnegazione con cui Fernando si umilia e si lascia morire per non venir meno alla fede è qui ridotta allo spettacolino di cattivo gusto delle catene e dell'abbruttimento e Arbasino demolisce in appena due mosse la vocazione alla santità del principe: in prima battuta, egli appare 'costante' in riferimento alla sua appartenenza di classe, dimostrandosi disposto ai convenevoli con i suoi pari del fronte avverso e invece insofferente verso gli umili compagni di prigionia portoghesi, che con il suo rifiuto delle trattative priva di ogni speranza di libertà (egli appare ad Arbasino «solidale con l'Internazionale dei Ricchi, sempre dalla parte di qualunque padrone»);⁷⁰ inoltre, il diniego alla richiesta di cedere la città occupata di Ceuta viene motivato, di sfuggita, con il timore che, al ritorno dei vessilli moreschi, i commercianti portoghesi insediatisi colà abiurino alla fede cristiana per tutelare i propri traffici: le preoccupazioni religiose sono dunque meramente strumentali.

⁶⁶ Ivi, p. 788. Si legga quanto ha scritto in proposito Elisabetta Bolla: «Gli spettri, presenze quasi obbligatorie nel *Trauerspiel* barocco, vengono strumentalizzati, invece del solo Fernando appaiono svariati santi e persino la stella della Mercedes e altri emblemi. Chiaramente, fra tanta ressa assurda, la credibilità della "santa" presenza dello spirito di Fernando viene annullata» (E. Bolla, *Invito alla lettura di Arbasino*, Milano, Mursia, 1979, p. 93).

⁶⁷ Spinazzola ha colto bene il procedimento di spoliatura dai temi intrinsecamente barocchi attivo nell'operazione arbasiniana: «Quanto più il risultato appare spregiudicatamente riuscito, tanto maggiore è il prezzo pagato rispetto all'opera originaria. In questo caso, ad essere perduta è la sublimità dell'apologo sulla spregevolezza dei beni di fortuna, dei privilegi mondani, della vita stessa di fronte al compenso che la coscienza trova nel mantenersi eroicamente fedele ai propri ideali. Ma si capisce che allo scetticismo smagato di Arbasino valori simili abbiano poco da dire. In realtà, la sua attenzione è puntata prevalentemente sul godimento masochistico provato dal personaggio nel subire ogni sorta di violenze fisiche e morali, fino all'autoannientamento. Come tutti i suoi libri, al fondo c'è sempre una ossessione di morte, che l'ironia serve a contenere, con ostentata frivolezza» (V. Spinazzola, *Il principe demistificato*, «L'Unità», 18 novembre 1972).

⁶⁸ P. Calderón de la Barca, *Il principe costante*, cit., p. 547.

⁶⁹ A. Arbasino, *Il principe costante*, cit., p. 765.

⁷⁰ Id., *Prima lettura del Principe costante*, cit., p. III.

In seconda istanza, i patimenti della segregazione non sembrano sgraditi a Don Fernando, che si iscrive nel novero dei penitenti neri, ambigualmente libidinosi, sospesi tra Sade e il coté del romanzo gotico: «Creature esemplari! | Per fumetti neri! | Fra torture del corpo | E tormenti dell'anima | Afflitti da iniquità | Da inutili volgarità | Da feroci brutalità | Da teatri della crudeltà».⁷¹ D'altro canto, l'accenno al Teatro della crudeltà artaudiano dà l'abbrivio a singolari diramazioni genealogiche (Bataille, Klossowski, Pieyre de Mandiargues). Grazie alla complicità involontaria degli altri personaggi – il Re di Fez peccato per la mancata cessione di Ceuta, i fratelli di Fernando troppo facilmente impressionabili dal teatrino del recluso, Muley che si fa maldestramente scoprire a complottare per propiziargli la fuga – Fernando può assurgere alla venerazione da carismatico guru hippie⁷² mentre persegue scopi personali e meschini interessi politici secondo un «programma chiarissimo di spasimo masochistico e di copertura del colonialismo».⁷³

In conclusione, con *Il principe costante* Arbasino approfondisce la propria ricerca sui limiti dei modelli narrativi ereditati dai classici indagando sull'interazione fra le acquisizioni teoriche aleggianti sullo scenario internazionale (strutturalismo, principi dell'intertestualità e della transtestualità, dinamiche dell'adattamento, critica socioculturale – la *Kulturkritik* di cui sarà maestro indiscusso –, narratologia) e le convenzioni del romanzo o del teatro tradizionali. Certamente possiamo scorgere in tale intervento radicale sul testo (e contro il testo) le tracce dell'impenitente mancanza di timori reverenziali verso le opere-monumento manifestata dai fautori delle avanguardie; tuttavia, lo scrittore lombardo mette in campo anche l'umiltà di chi vuole 'riparare' oggetti non più funzionali, un artigiano in possesso delle competenze tecniche per smontare e ricomporre il congegno romanzesco, ma soprattutto un lettore pronto a sollevare gli strati di ruggine ideologica che sottraevano il conclamato capolavoro alla nostra sensibilità di contemporanei:

Ho fatto un'opera di manutenzione. Come sostituire una maniglia, appendere un quadro in più. Non è che intervengo con il senno del poi. Su questo Gramigna ha detto una cosa decisiva: nella revisione non si tratta di sostituire un aggettivo con un sinonimo più azzeccato, ma di necessità psicoanalitica per tirare fuori significati che erano latenti.⁷⁴

⁷¹ Id., *Il principe costante*, cit., p. 722.

⁷² Si assiste al completo ribaltamento dei significati esemplari veicolati dall'*itinerarium in sanctitate* dell'eroe calderoniano, un percorso che della 'costanza' ha fatto la ragione di una coerenza e di una lealtà più alte di quelle riservate alla corona e ai propri sudditi. Enrica Cancelliere ha richiamato a buon titolo a questo riguardo il genere popolare della commedia di santi: «Il martire Fernando assume la posizione doppia e l'attitudine visionaria di chi vive la lacerazione tra questo illusorio reale e l'utopia cui si è votato, ma che nella storia e nel mondo non è in atto: dimensione esistenziale agostiniana che lo vota alla rinuncia di ogni attrattiva mondana e all'erranza inesausta dello spirito. [...] Questa commistione conferisce al tema della santità una modernità inusitata che attinge alla *rêverie* lirica e metafisica dei grandi mistici e innova radicalmente la codificata agiografia del popolare genere drammatico della "commedia di santi", inscenando la titanica figura di un martire che continua ad emozionare gli spettatori e i teatranti del nostro tempo» (E. Cancelliere, *Nota introduttiva* a P. Calderón de la Barca, *Il principe costante*, cit., pp. 477-478).

⁷³ A. Arbasino, *Prima lettura del Principe costante*, cit., p. 113.

⁷⁴ Id., *Super-Eliogabalo, come un rap*, intervista a cura di L. Paolozzi, «L'Unità», 6 giugno 2001.

Vincenzo Consolo riscrittore di Lucio Piccolo Tre riflessioni su «Lunaria»

Paolo Pizzimento

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

This essay aims to analyse a central work in Vincenzo Consolo's production, the 'theatrical fable' *Lunaria* (1985), through its points of similarity and dissimilarity with *L'esequie della luna* (1967) by Lucio Piccolo, of which it constitutes the rewriting. This case study appears interesting not only for the antiquity and pervasiveness of the literary *topos* of the moon falling to the earth but also for the 'palimpsestic' or even 'palinestuous' nature of Consolo's writing itself. In these pages, therefore, an attempt will be done to analyse *Lunaria* from three specific aspects: as a *mise en abyme* of rewritings, as an almost-theatrical work and, finally, as a *cunto* (tale) of melancholy. These aspects appear variously connected to an idea of a dialogic, if not dialectical, relationship between the source and the target text.

Il presente saggio si propone di analizzare un'opera centrale nella produzione di Vincenzo Consolo, la 'favola teatrale' *Lunaria* (1985), attraverso i suoi punti di somiglianza e difformità con *L'esequie della luna* (1967) di Lucio Piccolo, di cui costituisce la riscrittura. Questo caso di studio appare interessante non solo per l'antichità e la pervasività del *topos* letterario della luna caduta in terra ma anche per la natura 'palinestica' o addirittura 'palinestuous' della stessa scrittura di Consolo. In queste pagine, pertanto, si tenterà di analizzare *Lunaria* sotto tre aspetti specifici: in quanto *mise en abyme* di riscritture, in quanto opera *quasi* teatrale e, infine, in quanto *cunto* della melancolia. Tali aspetti appaiono variamente connessi a un'idea di relazione dialogica, se non proprio dialettica, tra il testo di partenza e quello di arrivo.

Parole chiave: «L'esequie della luna»; Lucio Piccolo; «Lunaria»; riscrittura; Vincenzo Consolo.

Paolo Pizzimento: Università degli Studi di Messina
✉ paolo.pizzimento@unime.it

Introduzione

Nell'opera tutt'altro che esigua di Vincenzo Consolo, un posto d'eccezione spetta a un testo straordinariamente eslege persino in una produzione policroma come quella dello scrittore santagatese, un testo riferibile «a “un genere che non esiste”, a un conato di teatralità divertita fra *entremés* alla spagnola e teatrino delle marionette»: ¹ si tratta di *Lunaria*, una 'favola teatrale' di ambientazione settecentesca pubblicata per i tipi di Einaudi nel 1985. L'opera nasce dopo i tentativi dell'autore di confrontarsi con la forma-romanzo – la precedono, infatti, *La ferita dell'aprile* del 1963 e *Il sorriso dell'ignoto marinaio* del 1976 – ma si pone sfrontatamente al di fuori dei generi codificati; ciò costituisce senz'altro un tagliente *j'accuse* di Consolo alle leggi sclerotizzate dell'industria editoriale; ² d'altro canto, anche l'adozione di una lingua stratificata, per certi versi persino più 'plurivoca' di quella del *Sorriso*, si manifesta come un'aperta polemica nei confronti dell'impoverito e triviale codice linguistico imposto dai *media* contemporanei.

Lunaria costituisce la riscrittura consoliana de *L'esequie della luna*, una raffinata prosa poetica composta dal maestro Lucio Piccolo nel 1967. Due precisazioni si rendono immediatamente necessarie: anzitutto, l'immagine della luna caduta in terra messa a tema ne *L'esequie* e in *Lunaria* costituisce un antichissimo *topos* letterario ³ e proprio perciò rappresenta un argomento ideale attraverso cui indagare le dinamiche ed i rapporti tra scrittura e riscrittura; inoltre, il caso di Consolo assume un valore emblematico per l'indagine di tali dinamiche e rapporti poiché gran parte della sua elaborazione si presenta come un mirabile gioco di «letteratura sulla letteratura». ⁴ L'autore, infatti, addita problematicamente a una dicotomia tra il *narrare*, troppo compromesso con la memoria e con la ricreazione del mondo reale nel *fictional world* letterario, ⁵ e lo *scrivere* che, invece, mantiene una «tensione rigorosa, persino feroce, verso quell'assoluto senza trascendenza che è la realtà». ⁶ Ne consegue, secondo Consolo: «Con lo scrivere si può forse cambiare il mondo, con il narrare non si può, perché il narrare è rappresentare il mondo, cioè ricrearne un altro sulla carta. Grande peccato, che merita una pena, come quella dantesca degli indovini, dei maghi, degli stregoni». ⁷

Dunque, nonostante le diverse incursioni nel romanzo storico (volte perlopiù ad additarne le aporie), Consolo sancisce l'impossibilità stessa del *narrare*. Per converso, se lo *scrivere* è attività

¹ C. Segre, *Un profilo di Vincenzo Consolo*, in V. Consolo, *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta, Milano, Mondadori, 2015, pp. XI–XXII: XIV.

² G. Traina, *Vincenzo Consolo*, Fiesole, Cadmo, 2001, p. 24.

³ Mi limito qui a citare G. Macchia, *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1995 e P. Greco, *L'astro narrante. La luna nella scienza e nella letteratura italiana*, Berlin, Springer, 2009.

⁴ C. Segre, *Un profilo di Vincenzo Consolo*, cit., p. XIV ss.

⁵ Sui mondi di finzione in letteratura si vedano almeno T.G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, a cura di A. Carosso, Torino, Einaudi, 1992, L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, a cura di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999 e P. Dal Zoppo, *Other Possible Worlds (Theory, Narration, Thought)*, «Between», XXVII, 2024, pp. I–XV.

⁶ G. Turchetta, *Da un luogo bellissimo e tremendo*, in V. Consolo, *L'opera completa*, cit., pp. XXIII–LXXIV: XXVI.

⁷ V. Consolo, *Un giorno come gli altri*, «Le Monde diplomatique», dicembre 1981, p. 40.

privilegiata che mantiene teso il filo che lega opera e mondo, a maggior ragione lo sarà il *riscrivere*, che ne getta un altro verso la tradizione letteraria. Ed è proprio il *riscrivere* che libera l'autore persino dalla tediosa illusione dell'originalità e dalle viete pastoie dell'*inventio* ad ogni costo.

In queste pagine, pertanto, si tenterà di analizzare *Lunaria* sotto tre aspetti specifici: in quanto *mise en abyme* di riscritture, in quanto opera *quasi* teatrale e, infine, in quanto *cunto* della melancolia. Tali aspetti appaiono sin d'ora variamente connessi a un'idea di riscrittura in quanto relazione dialogica, se non proprio dialettica, tra il testo di partenza e quello di arrivo.

1. Una 'mise en abyme' di riscritture

Lunaria nasce essenzialmente come riscrittura de *L'esequie della luna*,⁸ «una specie di narrazione fantastica» – così la definiva Piccolo – «volutamente barocca e ingenuamente romantica».⁹ Sulla genesi dell'operetta del maestro, Consolo offre un'interessante notizia:

Credette un giorno il ricchissimo barone Lucio Piccolo di Calanovella d'esser poverissimo – indossò vecchi abiti di squisita ma scaduta eleganza, non si allontanò più dalla villa – e pensò allora, per togliersi da quell'ambascia, di fare qualcosa che gli procurasse un utile, un guadagno. Ma egli non sapeva far altro che scrivere poesie – poesie barocche ma di pietra dura, difficili da penetrare – e alla Poesia quindi si rivolse credendo ingenuamente che quella potesse, almeno per una volta, piegarsi a uno scopo. I Scrisse così *L'esequie della luna*, una prosa, un canovaccio da far trasformare poi in musica, balletto, opera da rappresentare su qualche palcoscenico. Ma nulla accadde, rimase sempre, quella, prosa, parola, poeticissima, luminosa, ma sempre di pasta dura e, come la luna, con zone d'ombre, macchie oscure.¹⁰

Consolo, dunque, consegna la cronaca di un'opera che *avrebbe voluto* essere teatro ma non poté essere – a tutto dispetto della forma prosastica – che poesia. Lo scacco del maestro si rivela certamente fondamentale per il Consolo riscrittore ma merita di essere approfondito. In effetti, *L'esequie*, l'unico testo interamente in prosa nella produzione piccoliana, sembra discostarsi dalle pur dichiarate intenzioni dell'autore per articolare, più che un testo teatrale, un raffinato *divertissement* metaletterario che dialoga con la grande tradizione poetica. Esso, infatti, elabora uno spunto proveniente dal frammento leopardiano *Odi, Melisso* (1819), nel quale si legge:

Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno
di questa notte, che mi torna a mente
in riveder la luna. Io me ne stava

⁸ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, «Nuovi Argomenti», VII-VIII, 1967, pp. 15-64, poi in *L'esequie della luna e altre prose inedite*, a cura di G. Musolino, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1996 (cito il testo da questa edizione). Sull'opera si vedano M. Barbaro, *La luna di Lucio Piccolo e i suoi funerali*, «Rivista di Letteratura italiana», XXX, 2012, 1, pp. 109-125 e A. Castello, *L'esequie della luna: i nomi del «balletto verbale» di Lucio Piccolo*, «il Nome del testo», XIX, 2017, pp. 61-69. Sulla poesia di Lucio Piccolo si vedano inoltre G. Amoroso, *Lucio Piccolo. Figura d'enigma*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1988; N. Tedesco (a cura di), *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, Atti del Convegno di Studi (Capo d'Orlando, 9-11 ottobre 1987), Marina di Patti (ME), Pungitopo, 1990; N. Tedesco (a cura di), *Lucio Piccolo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Le ragioni della poesia, le ragioni della prosa*, Atti del Convegno di Studi (Capo d'Orlando, 4-6 ottobre 1996), Palermo, Flaccovio, 1999; G. Anepeta, *Lucio Piccolo: un profilo*, «Sincronie», XII, 2002, pp. 163-171; N. Tedesco, *Lucio Piccolo. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2003.

⁹ L. Piccolo, *Due lettere inedite di Piccolo a Corrado Stajano*, «Galleria», XXIX, 1979, 3-4, pp. 99-100: 99.

¹⁰ V. Consolo, *Lunaria*, in *L'opera completa*, cit., pp. 261-364: 363.

alla finestra che risponde al prato,
 guardando in alto: ed ecco all'improvviso
 distaccasi la luna; e mi pareva
 che quanto nel cader s'approssimava,
 tanto crescesse al guardo; infin che venne
 a dar di colpo in mezzo al prato;
 [...]
 Allor mirando in ciel, vidi rimaso
 Come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
 Ond'ella fosse svelta; in cotal guisa,
 Ch'io n'agghiacciava; e ancor non m'assicuro.¹¹

Il frammento leopardiano trae certamente origine, come affermato dal poeta recanatese, da un'intensa suggestione onirica; tuttavia, costella la pura ispirazione di numerose reminiscenze letterarie, relative in particolare all'*Idillio XXI* di Teocrito, alla *Pharsalia* di Lucano e all'*Aminta* di Tasso.¹² Riprendendo il frammento, dunque, Piccolo sembra ricapitolare l'intera trafila letteraria con cui esso dialoga per assumerla nel proprio lavoro di riscrittura. Nondimeno, i riferimenti e le allusioni contenuti ne *L'esequie* non costituiscono un meccanico accostamento di sole fonti colte. Come già notato da Marta Barbaro, infatti, il poeta «fa un uso non convenzionale di tutti questi elementi e li mescola, insieme ad altri di più schietta derivazione popolare e contadina, come citazioni criptate, in un'architettura composita e discontinua che procede per sequenze giustapposte senza evidente coerenza logica e temporale».¹³

A questo quadro occorre aggiungere che *Odi, Melisso* «riporta al genere e all'atmosfera delle *Operette morali*, e dunque a una dimensione filosofica, ma anche a un'attitudine in senso lato teatralizzante»;¹⁴ nelle intenzioni di Lucio Piccolo, per l'appunto, *L'esequie della luna* dovrebbe sviluppare proprio quest'ultima attitudine e costituire, come si è detto, «un canovaccio da trasformare poi in musica, balletto, opera da rappresentare su qualche palcoscenico». Le corrispondenze del poeta con Gioacchino Lanza Tomasi e Vanni Scheiwiller, in effetti, testimoniano di un progetto di messinscena con musiche da affidare a Gianfranco Malipiero e di un esordio alla Piccola Scala di Milano.¹⁵ L'idea, tuttavia, non vedrà mai la luce, vuoi a causa della «pasta dura»

¹¹ G. Leopardi, *Frammenti*, XXXVII, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici, E. Trevi, Roma, Newton & Compton, 1997, p. 211. Il componimento leopardiano è dapprima pubblicato nel «Nuovo Ricoglitore» di Milano (n. XII del gennaio 1826) con il titolo *Il sogno*, dunque nell'edizione bolognese dei *Versi* (1826) come *Lo spavento notturno/Idillio V*; espunto dall'edizione fiorentina dei *Canti* (1831), ricompare infine, con il titolo definitivo, nella sezione dei *Frammenti* di quella napoletana (1835).

¹² Cfr. G. Leopardi, *Argomenti di Idilli*, I, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 459: «Ombra delle tettoie. Pioggia mattutina del disegno di mio padre. Iride alla levata del sole. Luna caduta secondo il mio sogno. Luna che secondo i villani fa nere le carni, onde io sentii una donna che consigliava per riso alla compagna sedente alla luna di porsi le braccia sotto lo zendale». Il tema della caduta della luna, del resto, è già presente nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) ove, al capo IV, Leopardi si sofferma sulle antiche dicerie sui magi che avevano «il potere di trar giù dal cielo la luna con incantesimi» (*Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., pp. 872-933: 879). Sul frammento leopardiano si veda S. Presti, *La caduta della luna in Giacomo Leopardi*, «Diacritica», III, 2017, 2 (14), pp. 55-70.

¹³ M. Barbaro, *La luna di Lucio Piccolo e i suoi funerali*, cit., p. 115.

¹⁴ G. Turchetta, *Note e notizie sui testi*, in V. Consolo, *L'opera completa*, cit., pp. 1251-1456: 1332.

¹⁵ Cfr. V. Scheiwiller, *Nota dell'Editore*, in L. Piccolo, *La seta e altre poesie inedite e sparse*, a cura di G. Musolino, G. Gaglio, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1984, p. 87; N. Tedesco, *Lucio Piccolo. Cultura della crisi e dormiveglia mediterranea*, cit., p. 62; G. Musolino, *Nell'officina del poeta. Le 'carte' inedite*, in N. Tedesco, *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, cit., pp. 143-166: 166.

di cui è fatta la poesia di Piccolo, pervicacemente tetragona a una resa performativa, vuoi per l'improvvisa morte dello stesso autore nel 1969, a pochi mesi dallo storico allunaggio dell'Apollo II, di cui *L'esequie* pare serbare il vago presagio.

Donde l'idea di *Lunaria*, che prende avvio a poco più di quindici anni di distanza su richiesta del regista teatrale palermitano Roberto Andò, il quale «s'era innamorato» de *L'esequie* e, desiderando realizzarne quella messinscena che non era mai potuta avvenire, «si rivolse a me» – racconta Consolo – «per lavorare a quel progetto».¹⁶ A confrontare i due testi, però, appare chiaro che lo sforzo dello scrittore santagatese non proceda nella direzione di un semplice adattamento teatrale del testo di partenza. *Lunaria* è, semmai, una vera e propria riscrittura dell'opera di Piccolo, nella quale si manifesta al massimo grado la natura – efficacemente definita 'palinsestica' o addirittura 'palinsestuosa' – della scrittura consoliana. Ora, tale natura

suggerisce una sorta di tecnica di trapianto, per mezzo della quale elementi del testo precedente vengono innestati sul nuovo, nel quale sono presenti sotto veste sia di aperta citazione, sia di dissimulata figurazione. [...] Da un lato, ci sono testi all'interno dei testi, prestiti allusivi o citazioni dirette; dall'altro, viene utilizzata una tecnica del rinvio che non usa procedure narrative formali o stratagemmi d'intreccio, bensì opta per un sovraccarico semantico ed uno stile di prosa poeticizzata che gode nel nominare le cose stesse.¹⁷

Come rileva persuasivamente Turchetta, sono numerose le suggestioni letterarie, ora evidenti ora celate, riferibili alla tecnica palinsestica all'interno di *Lunaria*: a parte, ovviamente, *L'esequie della luna*, sul testo insistono modelli classici come la *Pharsalia* di Lucano e *L'interpretazione dei sogni* di Artemidoro di Daldis – giunti a Consolo per il tramite certo di Leopardi –, oltretutto capolavori del *Siglo de Oro* come *La vida es sueño* ed *El Gran teatro del mundo*. L'autore stesso, in un bilancio a vent'anni di distanza dalla pubblicazione dell'opera, chiama in causa ancora una volta il Leopardi dello *Zibaldone* e dei *Canti* e, in particolare, del già citato *Frammento XXXVII* ma anche García Lorca, Montale, Caproni, Luzi, Zanzotto e, naturalmente, il maestro Lucio Piccolo che, con *L'esequie*, «aveva sì voluto rappresentare il tramonto di una cultura, che egli chiama "romantico-barocca", ma aveva come presagito ciò che sarebbe successo da lì a qualche anno, la caduta del mito della luna appunto, della profanazione dell'astro dei poeti».¹⁸ Sul rapporto e l'atteggiamento di Consolo con le sue numerose fonti riesce assai interessante una testimonianza di Cesare Segre:

Quando Consolo mi mise tra le mani il meraviglioso libretto, e io mostrai di riconoscerne alcune fonti, invece di chiudersi nell'enigma mi procurò la fotocopia dei testi cui più si era ispirato, lieto che io ripercorressi i suoi

¹⁶ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 364.

¹⁷ D. O'Connell, *Consolo narratore e scrittore palinsestuoso*, «Quaderns d'Italià», XIII, 2008, pp. 161-84: 165 ss.

¹⁸ V. Consolo, *Ma la luna, la luna...*, in I. Romera Pintor (a cura di), *Lunaria vent'anni dopo*, Atti del Convegno di studi (Valencia, 24-25 ottobre 2005), Valencia, Universitat de València, 2006, p. 65-73: 65 ss. e 71. Lo stesso Consolo, nella *Nota dell'autore a Lunaria*, definisce il 21 luglio 1969 un «giorno fatale» che sottrae definitivamente la luna ai poeti perché altri uomini «la profanassero danzandovi sopra con i loro scarponi di metallo» (*Lunaria*, cit., p. 362 ss.). Anche Anna Maria Ortese (*Occhi al cielo*, «Il Corriere della Sera», 24 dicembre 1967, testo poi ripreso anche da Calvino nel *Rapporto con la luna*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 1995, p. 220) intravede nella corsa spaziale non un nobile sforzo titanico ma una grigia colonizzazione, quasi una desacralizzazione dell'ignoto, destinato a trasformarsi in uno «spazio edilizio» o in un «nuovo territorio di caccia, di meccanico progresso, di corsa alla supremazia, al terrore». Simile ansia esprime, del resto, Martin Heidegger nella sua tarda riflessione sulla tecnica. Si veda in proposito C. Colangelo, *La verità errante. Viaggi spaziali alla prova del pensiero*, Napoli, Liguori, 2009.

itinerari. Mai come in questo caso la letteratura cresce su se stessa, e se ne vanta. Il lettore deve partecipare, come in un gioco, all'invenzione dello scrittore.¹⁹

Consolo, dunque, gioca a carte scoperte: con un atteggiamento, si direbbe, spiccatamente postmoderno non rilevabile nel suo maestro, egli esibisce e persino ostenta le proprie fonti. Non ci si potrebbe attendere altro da un autore la cui opera richiede di essere letta come un unico *macrotesto* aperto: non soltanto perché vi si palesa una straordinaria tenuta tematica, discorsiva e stilistica che fa del singolo componimento un frammento o capitolo del 'testo globale', quanto per i continui, quasi ossessivi rinvii intra- ed extratestuali che la configurano come un progetto sempre programmaticamente in dialogo con l'intera tradizione letteraria e non solo. Della scrittura 'palinsestica', del resto, parla lo stesso Consolo:

la vera scrittura è per me quella palinsestica, la scrittura vale a dire che scrive su altre scritture, la scrittura che poggia sulla memoria letteraria soprattutto. Il mio *Lunaria* era esplicitamente scritto su Leopardi e su Piccolo, ma anche su tanti altri poeti e scrittori. Partivo dunque da Leopardi e da Piccolo per rovesciarne l'assunto. La mia luna, sì, come dice Lorca «está muerta, muerta; ¡ Pero resucita en la primavera». Risuscita in una contrada senza nome, una contrada che prenderà il nome di Lunaria. Credo sia chiara la metafora: la luna, sì, è caduta nel nostro contesto, nella nostra cultura occidentale, è caduta qui da noi la poesia. In luoghi ignoti, in contrade senza nome, in quelli che noi chiamiamo terzi, quarti o quinti mondi, in quei luoghi, pur afflitti di povertà e malattie, in quelle primavere della storia l'umanità sa creare ancora la poesia.²⁰

Un esempio pratico: certi ritmi, alcune soluzioni tonali rilevabili nella litania degli Accademici o nel falsetto del Viceré nel Secondo scenario («Luna, luore | allume lucente», «Lena lennicula | lemma lavicula»)²¹ recano l'evidente e per nulla dissimulata impronta del componimento di Andrea Zanzotto *13 settembre 1959 (Variante)*, annesso all'*Ecloga I* (in cui, non per caso, si fa cenno all'«altra mano dell'uomo» che non scrive più con la penna ma con un razzo «a dipanare il metallo totale dei cieli»,²² segno di una tecnologia che ha ormai usurpato il dominio della poesia e perciò, ancora, della profanazione dell'astro dei poeti). Come nota Miguel Ángel Cuevas, pressoché tutti i procedimenti retorici, la polifonia, le reminiscenze letterarie del brano di Zanzotto si ripropongono nel testo di Consolo, al punto che quest'ultimo parrebbe costituire la palinodia o l'inversione speculare della sua fonte.²³ Si direbbe, del resto, che egli apprezzi e riprenda *13 settembre 1959* proprio perché vi riconosce un *pastiche* di citazioni in cui riecheggiano, tra l'altro, l'*Animula vagula blandula* dell'imperatore Adriano, la *Blandula, tenulla, vagula* dell'Ezra Pound di *Personae* (1909)²⁴ e l'*Animula* degli *Ariel Poems* di T.S. Eliot (1927-1930).²⁵ Lo scrittore santagatese, perciò, scorre i versi del poeta pievigino e ne ripercorre ed integra i modelli, intuendo un'intera galassia di significazioni e citazioni nella quale traccia invisibili linee, figure e costellazioni.

¹⁹ C. Segre, *Un profilo di Vincenzo Consolo*, cit., p. XV.

²⁰ V. Consolo, *Ma la luna, la luna...*, cit., p. 72.

²¹ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 316.

²² A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2018², p. 171.

²³ M.Á. Cuevas, *Lunaria antes de Lunaria*, in I. Romera Pintor, *Lunaria vent'anni dopo*, cit., pp. 153-166: 164. Su Consolo e Zanzotto si veda L. Toppan, *Vincenzo Consolo e Andrea Zanzotto: un 'archeologo della lingua' e un 'botanico di grammatiche'*, «reCHERches», XXI, 2018, pp. 183-198.

²⁴ E. Pound, *Blandula, tenulla, vagula*, in *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano, Mondadori, 2013¹⁰, p. 54 ss.

²⁵ T.S. Eliot, *Animula*, in *Opere (1904-1939)*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001², p. 876 ss.

Il quadro fin qui delineato richiede un'ultima precisazione. Il tema della luna caduta sulla terra irrompe nell'immaginario di Consolo già al tempo del suo primo romanzo, *La ferita dell'aprile* (1963). Qui, infatti, in un breve inciso si legge: «Il faro di Cefalù guizzava come un lampo, s'incrociava con la luna, la trapassava, lama dentro un pane tondo: potevano cadere sopra il mare molliche di luna e una barca si faceva sotto per raccoglierle».²⁶ Si tratta certamente di un'evocazione retorica, di un'immagine fantasmagorica cui il romanzo del 1963 non concede ulteriori sviluppi; nondimeno, è come se Consolo la fissasse su carta per destinarla a futuri confronti, come se circoscrivesse preventivamente un'idea che troverà pieno compimento solo venti e più anni dopo in *Lunaria*: l'idea, cioè, che a determinare la rovina dell'astro notturno sia la terra stessa che gli fa violenza (in questo caso, attraverso la lama di luce del faro cefaludese).

Sotto questo aspetto è forse possibile, se non proprio ripensare la genesi del racconto, quantomeno collocarla più precisamente nel percorso artistico di Consolo. Anzitutto, l'occasione della riscrittura de *L'esequie* sembrerebbe più *confermare* che *determinare* l'interesse dello scrittore santagatese per il *topos* della luna caduta in terra; inoltre, parrebbe che la scrittura di Piccolo, con le sue fittissime filigrane di intertestualità pervasiva e i suoi processi di ricostruzione e ristrutturazione delle fonti, suscitò in Consolo il desiderio di partecipare a questo gioco di *mise en abyme* di scritte e riscritte.

Queste evidenze, mi sembra, spostano decisamente il discorso in esame verso una considerazione della caratura performativa dell'atto della scrittura. I Performance Studies, formulati nell'ultimo quarantennio dallo statunitense Richard Schechner, prevedono un'applicazione ai più svariati oggetti di studio attraverso una modalità d'osservazione imperniata sul concetto di *as performance*,²⁷ secondo cui i comportamenti, le attività, i prodotti materiali e immateriali dell'uomo si prestano ad essere interrogati in una sorta di 'dimensione amplificata' della performance stessa. L'osservazione performativa, ne consegue, può trovare un oggetto privilegiato proprio nella letteratura: poiché, infatti, «la performance non avviene mai *in* qualcosa, ma *attraverso* qualcosa»,²⁸ un'opera letteraria può essere studiata, anzitutto, come il prodotto nel quale si compie la performance dello scrittore. Così, ad esempio, Dario Tomasello afferma: «di carattere eminentemente performativo sono [...] i due ambiti essenziali della questione poetico-cognitiva: l'ispirazione e la ricezione collaborativa del lettore alla caratura di un testo».²⁹ Ma c'è di più: l'approccio schechneriano, infatti, favorisce una considerazione dell'opera letteraria non tanto

²⁶ V. Consolo, *La ferita dell'aprile*, in *L'opera completa*, cit., pp. 3-122: 29.

²⁷ Cfr. R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018, p. 85 ss.: «Certi eventi sono una performance, mentre altri lo sono meno. Ci sono limiti a ciò che può definirsi performance (*is performance*). Ma praticamente quasi tutto può essere studiato come se fosse una performance (*as performance*)». Dello stesso autore, si vedano anche *La teoria della performance. 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1985 e *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Roma, Bulzoni, 1999. Sull'applicazione dei *Performance Studies* alla letteratura, si veda D. Tomasello, P. Pizzimento, *Una premessa teorica e due casi di studio per l'utilizzo del paradigma dei Performance Studies in ambito letterario*, «Oblio», XI, 2021, 42-43, pp. 15-26.

²⁸ R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., p. 73.

²⁹ D. Tomasello, *Della Performatività. Come il Cognitive Turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, «Testi e linguaggi», IX, 2015, pp. 57-65: 58. Cfr. D. Tomasello, 'Playtelling. Performance narrative' nell'Italia contemporanea, Venezia, Marsilio, 2021 e D. Tomasello, P. Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, Cue, 2021. Sulla performatività dell'opera letteraria si vedano anche A. Casadei, *Poesia e ispirazione*, Roma, Sossella, 2009 e *Poetiche della creatività*, Milano, Mondadori, 2011; sulla performatività della ricezione dell'opera si vedano P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016 e *Lettore*, Roma, Sossella, 2019.

come semplice *medium* – di cui eventualmente appurare la neutralità – in una sorta di interlocazione *in absentia* tra l'autore e il lettore,³⁰ quanto come *agente di una performance*. Con ciò non si intende che essa palesi una qualche «disponibilità alla 'concretizzazione' in una performance»³¹; la sua performatività tende, piuttosto, a coincidere con la sua *agentività*, ovvero con la sua capacità di 'agire' in molteplici sensi.³² Ciò comporta, tra l'altro, che essa sia intesa non tanto come un prodotto finito e conchiuso, consegnato alla rassicurante evidenza dell'oggetto-libro, quanto come processo sempre *in fieri* che, tra le altre cose, si configura come un continuo dialogo con il canone letterario che esso stesso si crea e si procura.

L'approccio performativo, specie se applicato a un caso di studio come quello in esame, consente peraltro di apprezzare le differenze profonde tra la riscrittura e l'intertestualità. Per dir meglio: una riflessione sulla letteratura che parta dalla teorizzazione schecchneriana sull'*as performance* appare certamente concorde con le idee, proposte da Julia Kristeva,³³ secondo cui l'opera letteraria non costituisce un'unità autonoma e l'interazione intertestuale tra le opere stesse si sovrappone almeno in parte ad un rapporto intersoggettivo tra autori; lo è meno, invece, con l'idea, suggerita da Barthes, secondo cui l'intertestualità metterebbe in crisi il ruolo e l'importanza dell'autore e che, semmai, le «scritture molteplici» di cui è fatto un testo letterario si riuniscono nel solo lettore.³⁴ Il riscrivere, per Consolo, non consiste semplicemente nel realizzare una presenza effettiva del testo di partenza (*L'esequie*) nel testo di arrivo (*Lunaria*) ma, da un punto di vista eminentemente performativo, nel ripetere, nel rivivere il 'gesto compositivo' di Piccolo. Per l'autore non si tratta, dunque, di 'adattare' l'oggetto dell'*inventio* del maestro ad una nuova forma quanto di risalire all'*intentio* che lo ha generato allo scopo di ripercorrerne le tappe.

³⁰ La teoria schecchneriana può, in questo senso, trovare un saldo appiglio nella grande ermeneutica novecentesca. Cfr. ad esempio P. Ricœur, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, a cura di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 2016², p. 135: «Non basta dire che la lettura è un dialogo con l'autore attraverso la sua opera; bisogna riconoscere che il rapporto del lettore con il libro è di tutt'altra natura; il dialogo è uno scambio di domande e risposte, e non vi è uno scambio di questo tipo tra scrittore e lettore; lo scrittore non risponde al lettore; piuttosto va detto che il libro separa in due versanti i due atti comunicanti dello scrivere e del leggere; il lettore è assente nella scrittura e lo scrittore è assente nella lettura. Il testo produce così un doppio occultamento del lettore e dello scrittore; ed è in questo modo che esso si sostituisce alla relazione dialogica che lega immediatamente la voce dell'uno all'udito dell'altro».

³¹ F. Vita, *Sul romanzo di per-formazione. Silvio d'Arzo, Penny e Gec*, «Mantichora», XII, 2022, pp. 129-137: 130. Cfr. F. Deriu, *Performativo. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 99: «Con questa espressione si può validamente indicare sia la disponibilità di un qualunque testo scritto di tipo narrativo e/o poetico ad essere trans-materializzata in azioni e comportamenti (dunque una "performatività" per così dire anteriore e progettuale: si pensi al caso particolare dei copioni teatrali, delle partiture delle sceneggiature cinematografiche, ecc.), sia la qualità di certe opere e prodotti di scrittura divenuti "depositi", sebbene incompleti e solo parzialmente fedeli, di performance storicamente avvenute (dunque una "performatività" posteriore e documentale: si pensi ad esempio alle descrizioni di spettacoli, alle registrazioni audio-visive, alla drammaturgia cosiddetta "consuntiva")».

³² Si ricorderà, ancora con Ricœur (*Dal testo all'azione*, cit., p. 138), che il testo è anzitutto «il luogo dell'accadimento dell'autore [où l'auteur advient]». Esso, però, acquista una «distanziamento» (*distanciation*) dall'autore – simile al gadameriano «trascendere» (*übertreffen*), da cui deriva che la comprensione da parte del lettore sia un atto produttivo (*produktives Verhalten*) e non solo riproduttivo (*reproduktives*) (H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 2000, p. 613) – così come dal contesto storico-sociale che l'ha prodotto per trasferirsi nel bachtiniano «tempo grande» della ricezione estetica e dell'interpretazione (Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla 'scienza della letteratura'*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979).

³³ Cfr. J. Kristeva, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, a cura di P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978.

³⁴ R. Barthes, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, a cura di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.

2. Il teatro 'mancato' di Piccolo e il quasi teatro di Consolo

Come si è detto, un certo grado di teatralità (o, per dir meglio, di teatrabilità) è già insito nell'*Esequie*: ne dà almeno una parziale conferma la sua felice rappresentazione che va infine in scena il 23 luglio 1991, nell'ambito delle Orestiadi di Gibellina, con il testo e la regia di Roberto Andò e le musiche di Francesco Pennisi.³⁵ Occorre notare, però, che il regista palermitano non ripropone il testo di Piccolo nella sua forma originale ma lo alterna con letture tratte da san Giovanni della Croce, William Butler Yeats, Miguel Hernández e Andrea Zanzotto. L'operazione di riscrittura di Consolo si muove in tutt'altra direzione e, a differenza di quella di Andò, non può considerarsi un adattamento teatrale, sebbene l'impulso principale alla composizione di *Lunaria* venga proprio da una proposta di rappresentazione da parte del regista palermitano. Consolo sviluppa certamente la teatrabilità del testo di partenza, a suo parere limitata dalla «pasta dura» della poesia di Piccolo. Ed è indubbio anche che *Lunaria* presenti forti elementi di teatro. Procedo in questa direzione, ad esempio, la precisa divisione del racconto in cinque parti o atti (Preludio, Primo scenario, Intermezzo, Secondo scenario, Epilogo), laddove *L'Esequie*, dopo tre capitoli in prosa, offre solo nella «narrazione del Villano» – che l'autore immagina, più come un'opera puramente teatrale, «come la proiezione d'una lanterna magica dell'Ottocento» – una «descrizione [...] fatta in quadri».³⁶ Altrettanto può dirsi per la rievocazione consoliana di un Settecento «colmo di riferimenti storici, ma sostanzialmente estraneo a preoccupazioni documentarie rigorose»;³⁷ un Settecento, si direbbe, a metà tra il passato così idealizzato ma così implicato col contemporaneo della *Trilogia degli antenati* di Calvino ed il presente aoristo del *cunto* siciliano, sensibilmente differente dall'età d'oro della nobiltà siciliana che Piccolo ripescava dalla propria memoria personale. Non mancano del resto, in Consolo, richiami all'Opera dei Pupi: si confronti, a tal proposito, l'*incipit* del testo di Piccolo con quello del racconto di Consolo. Nel primo, il Viceré si occupa con vanità tutta aristocratica della cura della propria persona:

Per il Viceré il primo pensiero era – a parte una rapida prefigurazione di quanto doveva svolgersi nella giornata – mettere a posto quel che gli stava più a cuore di tutto cioè la sua barba triangolare e rigida simile a un bosso tagliato con esattezza, capelli non aveva e il collo ossuto e lungo veniva su dalla ninfea candidissima del colletto.³⁸

Ciò fatto, il Viceré attende alle pratiche burocratiche, poi si reca nella sala dei mappamondi ove «si compiaceva al pensiero dei possedimenti ch'erano suoi di là dalle colonne».³⁹ Nel Primo scenario di Consolo, invece, il Viceré «sepolto nei lenzuoli, imbozzolato nelle sete e nelle trine della notte»⁴⁰ – parrebbe di scorgere, qui, un'eco divertita della prima scena di *Natale in casa Cupiello*, con Eduardo che sorge come un fantasma dalle proprie coperte – si ghermisce dall'apparizione dell'innocuo manichino, portatogli dal valletto di camera Porfirio, su cui sono

³⁵ Cfr. S. Malatesta, *Addio signor barone, la luna è già caduta. A Gibellina ricordano Lucio Piccolo musicando un suo testo*, «La Repubblica», 20 luglio 1991.

³⁶ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., p. 31.

³⁷ G. Turchetta, *Da un luogo bellissimo e tremendo*, cit., p. LII.

³⁸ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., 19.

³⁹ Ivi, p. 21.

⁴⁰ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 273.

poggiati la sua parrucca e l'abito: «Ah no, no! Non farmi vedere quel fantasma, quell'autorità improbabile, quel Carlo Magno senza fili, quel muto commediante di quest'Opra, di questa Vastasata...».⁴¹ Il manichino, dunque, si staglia alla presenza del Viceré come un inquietante *Doppelgänger* che diventa il *medium* della «recitazione»⁴² dello stesso allorché contempla Palermo dal balcone come fosse un grande palcoscenico. Il Viceré, del resto, palesa una continua e pervadente tensione metateatrale: come un *raisonneur* pirandelliano, infatti, egli interroga la luna – «Hai guardato nello squarcio, anche tu hai visto dietro le scene del teatro? È orrore, nausea, afflizione, melanconia, depressione?»⁴³ –, si scopre attore fra gli attori e sveste i suoi panni – «Non sono più il Viceré. Io l'ho rappresentato solamente (*depone lo scettro, si toglie la corona e il mantello*). E anche voi avete recitato una felicità che non avete»⁴⁴ – e, infine, coglie la drammatica irrealtà della realtà – «È finzione la vita, melanconico teatro, eterno mutamento».⁴⁵

Il gioco di *personae* da cui nasce *Lunaria*, insomma, finisce per svelarsi quale fittissimo imbroglio di maschere e rappresentazioni a specchio di gusto spiccatamente barocco, di contaminazioni di generi e poetiche: al *cunto* siciliano è accostato Calderón de la Barca e su quest'ultimo pare stagliarsi l'ombra di Pirandello. *Lunaria* è, perciò, «un *La vida es sueño* che approda a *Sei personaggi* o piuttosto all'apparente delirio di un *Enrico IV*».⁴⁶ Si direbbe che lo sconfinamento nel teatrale, da un lato, permetta a Consolo di sottrarsi alla forma-romanzo – ormai avvertita dallo scrittore come logora e impraticabile – e, dall'altro, gli consenta inopinate aperture liriche. Attraverso l'argomento fiabesco, inoltre, egli può «chiamare in causa modelli insieme colti e popolari: il *cuntu* siciliano, ma anche la favola pastorale e lo stesso *conte philosophique*, felicemente intrecciato con una linea di poesia filosofica».⁴⁷ È un procedimento tutt'altro che inopinato, a ben vedere, rispetto a quello introdotto da Lucio Piccolo, il quale, come si è detto, contamina elementi puramente letterari ed elementi di derivazione popolare e contadina.

Del resto, Consolo sembra intenzionato a perseguire persino lo scacco finale che *L'esequie* patisce nei confronti del teatro. Lo sviluppo della dimensione teatrale in *Lunaria*, infatti, non colma mai del tutto l'abisso tra letteratura e teatro: Consolo «si è arrestato in questa teatralizzazione, e in verità ha scritto una narrazione sceneggiata e in gran parte dialogata, o una *pièce* che lascia spesso il posto a descrizioni e narrazioni».⁴⁸ È come se gli elementi teatrali non valessero a riscattare pienamente la «nostalgia di teatro»⁴⁹ dell'autore, il quale non vuole o non può

⁴¹ Ivi, p. 275.

⁴² Ivi, p. 276.

⁴³ Ivi, p. 315.

⁴⁴ Ivi, p. 334

⁴⁵ Ivi.

⁴⁶ N. Messina, *Lunaria dietro le quinte*, in I. Romera Pintor, *Lunaria vent'anni dopo*, cit., pp. 179-92: 180.

⁴⁷ G. Turchetta, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1336.

⁴⁸ C. Segre, *Teatro e racconto su frammenti di luna*, in *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 87-102: 88. D'altro canto, «il nesso fra l'illusione teatrale e l'illusione della realtà in quanto teatro si ripropone con speciale insistenza nelle opere consoliane degli anni Ottanta» (G. Turchetta, *Notizie sui testi*, cit., p. 1335): ad esempio in *Retablo*, che rievoca *El retablo de las maravillas* di Cervantes, o nella struttura pseudo-teatrale in *Le pietre di Pantalica*. Ma *Lunaria* è, per definizione dello stesso Consolo, una favola teatrale: «Favola come un modo di narrare. E si adattava anche, il genere favolistico, al periodo storico e al fatto narrato. Teatrale come tentativo di uscire dal genere narrativo. Quella teatrale è una forma ellittica, sintetica, dove sono eliminate le parti descrittive, informative proprie della narrazione. E la forma sintetica mi permetteva quindi di sconfinare in quella poetica (forma dico, non sostanza)» (G. C. Ferretti, *Quando la luna cadde sulla terra*, «l'Unità», 7 maggio 1985).

⁴⁹ C. Segre, *Teatro e racconto su frammenti di luna*, cit., p. 88.

affrancarsi mai del tutto da una forma narrativa pur problematicamente avvertita, come indica la forte, fortissima presenza di parti diegetiche tra i dialoghi che non possono considerarsi mere didascalie da copione teatrale e rivaleggiano quanto ad importanza, arditezza formale e poeticità con le parti idealmente destinate alla recitazione. Nello stesso senso vanno intese le note – o, come le chiama l'autore, le *Notizie* – a fine testo, che rappresentano una parte assai cospicua, addirittura un terzo dell'opera. Esse non vanno intese come un apparato peritextuale ma come parte integrante del testo, segno di quella tendenza al frammento e alla contaminazione che è tanto tipica di Consolo sin dal *Sorriso dell'ignoto marinaio*. Lo scrittore stesso, infatti, ammette: «Il risultato è questo *Lunaria* che temo, ahimè, sia lontano dal genere teatrale. Penso che *Lunaria* sia solo un *cuntu*, una storia, un racconto dialogato scritto per essere letto (e contemplato nelle immagini che lo accompagnano)». ⁵⁰

3. *Il canto della nostalgia di Piccolo e il 'cunto' della melancolia di Consolo*

Coerentemente con la propria condizione esistenziale e con la vocazione letteraria alla contaminazione tra fonti colte e popolari, Piccolo tratteggia nel suo protagonista la figura di un Viceré «spagnolo e burattino», simile a un «ritratto d'antenato». ⁵¹ Consolo prosegue in parte nella medesima direzione ma passa il segno e rappresenta il personaggio come un perfetto *raisonneur* attraverso la cui riflessione emerge il senso di *Lunaria*. In ciò emerge la sottile differenza tra il testo scritto da Piccolo e il testo riscritto da Consolo. Il primo, infatti, vuol essere

un canto estremamente nostalgico verso la Palermo di quando ero bambino proiettata sopra un immaginario Seicento dove opera o meglio non opera il burattinesco Viceré. La caduta del satellite significa appunto l'estinguersi dei residui del romanticismo-barocco. Quella Palermo che avevo visto e vissuto di cui non rimangono che riflessi, ombre. Il quale fatto coincide pure con la crisi della nostra epoca. ⁵²

Se Piccolo fa dell'*Esequie* un canto della nostalgia personale, Consolo fa di *Lunaria* una meditazione sulla Storia *sub specie melancholiae*. La melancolia, in effetti, costituisce una chiave privilegiata per accedere al senso della favola consoliana e non è un caso che essa sia anzitutto rappresentata nella complessione psichica del suo protagonista, apprezzabile già nel confronto con la moglie. Se in Piccolo, infatti, Doña Sospiro si limita a imporre un'autorità segreta e non scritta al Viceré, «il quale l'amava e la temeva», ⁵³ in Consolo Doña Sol è una fatua nobildonna che avanza pressanti richieste economiche al marito, suscitando in lui pensieri di disfacimento e di resa di fronte al tempo che avanza inesorabile:

DOÑA SOL. Viceregina de nada, principessa de lo desierto, duchessa de las nubes, marchesa de lo vacío, benefattrice de mezquinidad. Palabras, patrañas, puro son, apariencia de poder, de majestad. Casimiro, no tengo un grano, un baiocco, un tarì. Soy la más miserable virreina de todo lo imperio de Su Mayestad, Dios Le guarde.

VICERÉ (*astratto*). I cavalli spirano, le carrozze sostano, si scrostano gli ori, crepano i cuoi, si scollano gli affreschi, le portantine crocchiano, s'affumicano i topazi, bruniscono gli argenti, muffiscono le sete, fioriscono

⁵⁰ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 364.

⁵¹ L. Piccolo, *Due lettere inedite di Piccolo a Corrado Stajano*, cit., p. 99.

⁵² Ivi.

⁵³ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., p. 20.

d'arsenico i bronzi e gli oricalchi, s'involano fortune a primiera, bisbisso e scassaquindici (*guarda significativamente Doña Sol*), si spengono i lumi, s'interrano le vene, silenzio alle fontane, si spezzano le statue, crollano i palazzi, sfiorisce la bellezza, rodono i topi le mummie, ghignano i teschi nelle nicchie... Signora, quanto volete?⁵⁴

Ora, secondo l'antica teoria umorale, nel melanconico l'eccesso dell'elemento terrestre è causa di pesantezza, quasi una forza meccanica di gravità che rende curva la postura e faticoso il pensiero, generando una tendenza a rimuginare e soffrire l'oggettività della vita e del mondo. Il melanconico patisce il confronto tra l'ideale e il reale e tenta – tenacemente quanto invano – di sottomettere quest'ultimo agli impulsi spirituali del suo essere, chiudendosi al mondo esterno e sviluppando una forte vita di pensiero. Non potendo ripercorrere qui la teoria umorale nella sua interezza, basterà tenere in considerazione un'interessante pagina kantiana:

Nella degenerazione di tale carattere, l'austerità scade nel cipiglio, il raccoglimento nella fantasticheria, il sentimento di libertà nel fanatismo. [...] Per lo stravolgersi del suo sentimento e la mancanza di una ragione rasserenata, egli darà nello *strano*: avrà visioni, sentirà voci... Se l'intelletto è ancora più debole, lo vedrete perdersi dietro le *frottole*: sogni premonitori, vaticini e prodigi. Correrà il rischio di diventare un *allucinato* o un *visionario*.⁵⁵

Tutto ciò appare, per più di un verso, applicabile anche alla figura del Viceré consoliano, tormentato dai sogni e incapace di affrontare un nuovo «giorno imperioso, senza fine».⁵⁶ Su di lui pare stagliarsi l'ombra macilenta del Chisciotte, che «arrivò quasi a trascurare l'esercizio della caccia, nonché l'amministrazione della sua proprietà»⁵⁷ per rifugiarsi nel mondo ideale dei *libros de caballerias* e poi partì cavaliere errante. I due personaggi, Don Chisciotte e il Viceré, appaiono contraddistinti dal medesimo temperamento atrabiliare, avvertono e patiscono il contrasto tra una realtà oggettiva e una realtà ideale, ben rappresentata nella favola consoliana dalla luna, astro dei poeti ma anche *limen* tra il mondo terreno e le sfere celesti, dominio incerto ma inequivocabile dello psichico e dei sogni. Si tratta, in sostanza, del contrasto tra il *medesimo* e l'*altro*, vissuto dai due personaggi in maniera critica. Il paragone tra la melancolia di Don Chisciotte e quella del Viceré Casimiro non vuole apparire arbitrario: attraverso questo filtro, credo si chiarisca come l'opera barocca di Cervantes, che si pone idealmente in apertura della modernità, trovi importanti convergenze in quella novecentesca di Consolo, a sua volta estrema propaggine del moderno. Va da sé che inizio e fine appaiano, sì, simili ma non perfettamente sovrapponibili: se l'*ingenioso hidalgo* cervantino rappresenta una fase critica dell'affezione atrabiliare, che ancora consente al personaggio (e con lui all'autore e al lettore) una pur temporanea ascesa al sublime e all'ideale, nel Viceré consoliano è delineata una fase ormai irrecuperabilmente cronica della medesima affezione, la quale non consente che una nostalgica meditazione sulla decadenza, sulla consumazione del mondo e la sua sostanziale falsità.

La luna instilla nel Viceré un morbo umorale che, a sentire gli interessati e compiacenti responsi dei cerusici di corte, coglie le anime nobili per rango, nascita o esercizio di mente, spirito e arte: «e son essi sovrani, nobili, condottieri, son essi musici, poeti, son essi santi».⁵⁸

⁵⁴ V. Consolo, *Lunaria*, p. 282.

⁵⁵ I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, in *Scritti precritici*, a cura di A. Pupi, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 291-346: 308.

⁵⁶ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 274.

⁵⁷ M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, vol. I, a cura di V. Bodini, Torino, Einaudi, 2005², p. 30.

⁵⁸ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 279.

Un'affermazione che ricorda da vicino quella (pseudo)aristotelica dei *Problemi*, secondo cui «tutti gli uomini eccezionali, nell'attività filosofica o politica, artistica o letteraria, hanno un temperamento melanconico o atrabiliare, alcuni a tal punto da essere persino affetti dagli stati patologici che ne derivano». ⁵⁹

Si noti, peraltro, come tra *L'esequie* e *Lunaria* la caduta stessa della luna sia attribuita a ragioni differenti. In Piccolo, gli abitanti delle campagne intorno a Palermo, che si danno convegno serale presso la Fontana della Nocera, si accorgono di come «la luna nella sua quinta decima, abbia colorazioni insolite, come fosse indizio di perturbamenti mai riscontrati dacché luna è luna». ⁶⁰ Si rivolgono, dunque, al pratico Alfesibeo che ha «già da tempo osservato come le erbe in nesso diretto col satellite, avessero perduto le loro virtù curative» ⁶¹ e al Medico che dal campanile di una chiesa rurale «tasta il polso all'inferma la quale [...] si trova distesa sovra i colli di levante». ⁶² Mentre la luna «si scioglie in innumerevoli falde simili a garze iridescenti di bianco», ⁶³ che i campagnoli raccolgono con cura «in una giara smaltata rozzamente, verde, marrone, la quale fu posta poi in un pagliaio, in attesa», ⁶⁴ l'irrisolto Viceré convoca l'Accademia dei Platoni Redivivi perché illumini gli strani fenomeni che accadono tra cielo e terra. Essa è, però, scossa da un evento prodigioso: i libri della sua biblioteca «andarono – da nessuno smossi – per aria, si sparpagliarono in tutte le direzioni dagli scaffali», ⁶⁵ segno che, insieme alla luna, anche l'antica sapienza va in frantumi. Del resto, le dame di corte, approfittando della confusione, si insinuano nei severi anfratti dell'Accademia e ne saccheggiano gli strumenti di osservazione celeste, arrivando persino a porre «come futili adorni su le capigliature più o meno fittizie i simulacri in metallo prezioso dei crescenti dei soli dei pianeti, gli amuleti delle costellazioni immaginarie». ⁶⁶ Tra tanta confusione, uno degli Accademici offre, infine, il proprio pensiero sulla catastrofe lunare:

Per lui l'ufficio della luna era questo: controllare con i suoi arti invisibili – aggiungeremo che la chiamava coi nomi tolti dal persiano, dall'arabo, ecc. – non solo tutto quanto nel mondo visibile ha effetto da lei come per esempio il tessuto delle maree che tiene a suo arbitrio per un filo, ma pure durante il tempo del suo magistero, governare tutte quelle cose – attimi, ore, giorni, millenni – seguendo la parabola inesorabile già nascosta dietro l'orizzonte in compagnia dei regni trapassati, degli dei caduti in discredito, acquattati in attesa d'un impossibile ritorno. ⁶⁷

Queste parole, che attribuiscono all'astro notturno un sottile influsso sul tempo e presagiscono, nella sua rovina, l'irredimibile fine di un'epoca, rimangono del tutto inascoltate. In Consolo, invece, le relazioni degli Accademici occupano maggior spazio e non mancano di mettere in relazione la caduta della luna all'affezione atrabiliare del Viceré: così, il Protomedico, sostiene perentorio che «se l'uomo è così legato agli astri che lo sovrastano [...] è ancora vero, per legge

⁵⁹ Aristotele, *Problemi* (XXX, 953a), a cura di M.F. Ferrini, Milano, Bompiani 2002, p. 10 ss.

⁶⁰ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., p. 32.

⁶¹ Ivi.

⁶² Ivi, p. 33.

⁶³ Ivi, p. 34.

⁶⁴ Ivi, p. 35.

⁶⁵ Ivi, p. 37.

⁶⁶ Ivi, p. 38.

⁶⁷ Ivi, p. 40.

transitiva, che salute e malattia, vita e morte degli astri dipendono dall'uomo»;⁶⁸ l'Eccentrico concorda, attribuendo la caduta della luna a «vacanza di gnégnero, ignoranza, rovina di memoria, somma di follia»;⁶⁹ come se la melancolia del Viceré, invece che sublimarsi e innalzarlo al regno dell'ideale, sia talmente grave da trascinare l'astro notturno in terra. Ma nella Sicilia senza tempo che Consolo allestisce ad arte, nessun angolo pare immune alla melancolia: anche nell'amena Contrada senza nome – in cui pure Consolo «lascia balenare il sogno di un'umanità innocente, capace di far coincidere spontaneità e solidarietà, libero dispiegamento dei sentimenti e capacità di condividere comunitariamente, senza egoismo»⁷⁰ –, anche lì si esercita il perturbante influsso della luna che, in perfetta consonanza con l'atmosfera rurale, si manifesta attraverso l'ululato di un lupo mannaro sempre fuori scena («Che notte di magari»,⁷¹ geme Vita). Il legame tra la melancolia e la licanropia affonda in una tradizione secolare che non è qui possibile ricapitolare;⁷² occorre altresì notare che il lupo mannaro sembra attraversare l'intera opera narrativa di Consolo: prima che in *Lunaria*, infatti, appare nella *Ferita dell'aprile* (la madre di Caterina si avventa contro la figlia «come un luponario», «schiumosa e paonazza»⁷³) e nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* (frate Nunzio è definito «liconario»⁷⁴). A ben vedere, per lo scrittore santagatese il mannaro, la cui presenza è del resto capillare nel folklore siciliano,⁷⁵ costituisce uno dei contrassegni più lampanti dell'identità arcaica dell'isola, identità che risiede precisamente nella sopravvivenza di forme di bestialità terrificata.⁷⁶ Si è detto che Consolo parte da Leopardi e da Piccolo per rovesciarne l'assunto: ecco, perciò, che la luna è sì l'astro dei poeti che rischia la profanazione da parte dell'uomo ma – particolare inedito – anche l'astro che «porta la melancolia, melancolia che porta però a capire l'essenza della finitezza umana, del dolore dell'esistere».⁷⁷ La stessa luna, d'altronde, tormenterà il luponario di *Nottetempo, casa per casa*, nel

⁶⁸ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 310.

⁶⁹ Ivi, p. 315.

⁷⁰ G. Turchetta, *Da un luogo bellissimo e tremendo*, cit., p. LII.

⁷¹ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 297.

⁷² A tal proposito si veda C. Donà, *La malinconia del mannaro*, «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», III, 2010, pp. 41-64 e la dozzina bibliografia ivi citata.

⁷³ V. Consolo, *La ferita dell'aprile*, cit., p. 57.

⁷⁴ Id., *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, in *L'opera completa*, cit., p. 123-260: 222.

⁷⁵ Occorrerà ricordare come già Cervantes, nel *Persiles*, parlasse della «manía lupina» che affliggeva gli uomini rendendoli simili nei comportamenti ai lupi, aggiungendo che «hoy día sé yo que hay en la isla de Sicilia (que es la mayor del Mediterráneo) gentes deste género, a quienes los sicilianos laman lobos menar» (M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* I, 18, ed. C. Romero, Madrid, Cátedra, 2002; cfr. P. Micozzi, *Tradición literaria y creencia popular: el tema del licántropo en Los trabajos de Persiles y Segismunda de Cervantes*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», III, 1991, 6, pp. 107-152). Assai ampia è, del resto, la documentazione raccolta da Giuseppe Pitré, secondo il quale «la credenza del lupo mannaro è comunissima in Sicilia, e non v'è città o paesello che non parli di quest'essere soprannaturale e quasi misterioso» (G. Pitré, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. IV, Firenze, Barbera, 1939, p. 237). Secondo il celebre folklorista palermitano, a una capillare diffusione di storie e leggende sul mannaro in Sicilia si accompagnavano alcune specificità che questa figura mostruosa assumeva nella tradizione isolana: qui, infatti, la licanropia sembrava essere considerata anzitutto come una condizione patologica estrema – quantunque non priva di risvolti soprannaturali – che affliggeva i nati nel novilunio o nelle notti di Natale e San Giovanni o quanti avessero la ventura di dormire sotto la luna piena in un mercoledì o venerdì d'estate. In tutti questi casi, si diventava *lupunari* dopo essere rimasti *allunati* (ivi, p. 242), cioè stregati dalla luna.

⁷⁶ V. Consolo, *Paesaggio metafisico di una folla pietrificata*, «Il Corriere della Sera», 19 ottobre 1977.

⁷⁷ *Preguntas a Vincenzo Consolo (Después su Conferencia Inaugural)*, in I. Romera Pintor, *Lunaria vent'anni dopo*, cit., pp. 75-85: 79.

quale il rapporto tra melancolia e licanthropia, appena suggerito in *Lunaria*, si sviluppa e radicalizza.⁷⁸

Le due opere volgono così verso la loro conclusione. Piccolo chiude il suo racconto «in modo semplice e breve»,⁷⁹ puntando un dito di caustica ironia sull'immobilismo del ceto nobiliare isolano:

Non essendo venuta, dopo una lunga attesa, alcuna disposizione concernente il seppellimento delle luna, da parte dell'alta Autorità (riflessa) fu deciso in quel piccolo tratto di territorio cui la natura aveva conferito in forma geografica una certa unità-borghi, casali, ville e minuscoli manieri nonché isolate masserie e case rurali di chiedere nuovamente istruzioni al Capitano, questi consigliatosi col solo Notaro ivi dimorante, lasciò libera scelta alle scarse di numero ma colorite comunità locali di provvedere come volessero. I Queste decisero che i frammenti lunari in quel recipiente di cui s'è già detto e che questa volta chiameremo Urna, trovassero sepoltura vicino a quella Fontana di Nocera di cui parlammo, ai margini quasi di essa.⁸⁰

Così, *L'esequie* si chiude sull'immagine di un «funebre corteo lunare»⁸¹ dal quale non è lecito attendersi un ritorno dell'astro notturno alle altezze celesti; quello di Consolo, invece, celebra nella Contrada senza nome una festa, a metà tra il rito pagano e la liturgia della Pasqua o dei santi,⁸² che fa risorgere la luna. Nemmeno in questo caso è possibile pensare a una ricomposizione del mondo nella sua primigenia unità ideale: le parole del cantastorie che interviene alla festa sono ormai «incomprensibili, sono puro suono cadenzato, ritmo scandito dai fendenti in aria della sua spada di legno».⁸³ La Storia è eterna consumazione senza possibilità di risalita e persino nel lieto fine del racconto resta il dubbio che quanto narrato non sia stato altro che «sogno, sortilegio o fumo di vinello».⁸⁴ Realtà o illusione che sia, la caduta della luna ha strappato dalla Storia la maschera, mostrandola come unico, insensato disfacimento. Si spiegano così le parole del Viceré:

Tutto è macèria, sabbia, polvere, erbe e arbusti ch'hanno coperto i loro resti. Malinconica è la storia. Non c'è che l'universo, questo cerchio il cui centro è ovunque e la circonferenza da nessuna parte, questo incessante cataclisma armonico, questa immensa anarchia equilibrata. Ma se malinconia è la storia, l'infinito, l'eterno sono ansia, vertigine, panico, terrore. Contro i quali costruimmo gli scenari, i teatri finiti e familiari, gli inganni, le illusioni, le barriere dell'angoscia. E il primo scenario fu la Luna, questa mite, visibile sembianza, questa vicina apparenza consolante, questo schermo pietoso, questa sommessa allegoria dell'eterno ritorno. A Lei rivolsero parole di luce e miele filosofi e poeti, pastori erranti, preghiere le donzelle, nenie i fanciulli, lamenti uomini chiusi nelle torri. Se ora è caduta per il mondo, se il teatro s'è distrutto, se qui è rinata, nella vostra Contrada senza nome, è segno che voi conservate la memoria, l'antica lingua, i gesti essenziali, il bisogno dell'inganno, del sogno che lenisce e che consola. *Lunaria* da ora in poi si chiamerà questa contrada, *Lunaria*...⁸⁵

⁷⁸ Si veda R. Arqués, *Teriomorfismo e malinconia. Una storia notturna della Sicilia: «Nottetempo, casa per casa» di Consolo*, «Quaderns d'Italia», X, 2005, pp. 79-94.

⁷⁹ L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., 44.

⁸⁰ Ivi.

⁸¹ Ivi, p. 48.

⁸² Cfr. A. Pantaleoni, *Morte e pianto rituale in «Lunaria» di Vincenzo Consolo*, in I. Romera Pintor, *Lunaria vent'anni dopo*, cit., pp. 129-142.

⁸³ V. Consolo, *Lunaria*, cit., p. 327.

⁸⁴ Ivi, p. 328.

⁸⁵ Ivi, p. 329 ss.

Conclusioni

Attraverso il presente caso di studio, ho tentato di inquadrare la questione della riscrittura entro una cornice metodologica che adoperava il metodo performativo schechneriano nella sua più specifica applicazione alla letteratura. Ne sono emersi, ritengo, interessanti conclusioni che, da un lato, chiariscono la differenza tra intertestualità e riscrittura e, dall'altro, qualificano il *locus* specifico di quest'ultima non tanto nell'opera in sé come prodotto finito e conchiuso quanto nel gesto performativo di composizione della stessa, gesto per così dire aperto alla comunicazione intersoggettiva tra autori anche cronologicamente distanti.

Con *L'esequie della luna*, Lucio Piccolo propone una narrazione fantastica nella quale la caduta dell'astro notturno rappresenta «l'estinguersi dei residui del romanticismo-barocco»;⁸⁶ la poesia, allora, si innalza come una consolante evasione dalla realtà nella quale «la nostalgia prevale nettamente sul rimorso, nella dolente consapevolezza, leopardiana prima che piccoliana, che il tempo della poesia è finito, spazzato dalla modernizzazione e dalla tecnologia».⁸⁷ Il barone di Calanovella patisce il dualismo tra antico e moderno e lo colora di memorie e nostalgie personali tali per i quali, ad esempio, il suo Viceré può *davvero* essere un «ritratto d'antenato». Consolo, dal canto suo, tende piuttosto a implicare passato e presente, a contaminarli in una paradossale identità nel segno di una malinconia che diventa il senso stesso della Storia: il suo *Lunaria* vuole conciliare «la poesia pura e la Sicilia orientale, la Sicilia dell'infanzia, della Palermo barocca, ma soprattutto la Sicilia agreste, dell'Arcadia, della poesia dei campi» incarnata da Lucio Piccolo e «la Sicilia della storia, dell'impegno civile» rappresentata da Sciascia.⁸⁸

Si è affermato che la riscrittura consoliana è volta, più che a realizzare una presenza del testo di partenza nel testo di arrivo, a ripetere il 'gesto compositivo' di Piccolo, con un evidente privilegio per le ragioni dell'*intentio* su quelle dell'*inventio*. Si direbbe, questo, un approccio opposto rispetto a quello di Pierre Menard: il celebre personaggio borgesiano, infatti, avverte e contrae «l'obbligo misterioso di ricostruire letteralmente»⁸⁹ la scrittura di Cervantes e finisce per produrre un *facsimile* del *Chisciotte* cui solo la distanza cronologica conferisce un senso proprio, rendendolo «quasi infinitamente più ricco»⁹⁰ dell'originale. Consolo, dal canto suo, opta per quel 'metodo' impossibile («essere Miguel de Cervantes»)⁹¹ che Menard aveva scartato «perché facile»: ⁹² il risultato non è la ricreazione di «alcune pagine che coincidono – parola per parola e riga per riga –»⁹³ col testo di partenza ma la reiterazione della performance di scrittura e riscrittura del maestro con il suo confronto con le fonti, reiterazione volta allo scopo di aggiungere

⁸⁶ L. Piccolo, *Due lettere inedite di Piccolo a Corrado Stajano*, cit., p. 99 ss.

⁸⁷ G. Turchetta, *Da un luogo bellissimo e tremendo*, cit., p. LIII.

⁸⁸ *Preguntas a Vincenzo Consolo*, cit., p. 76 ss.

⁸⁹ J.L. Borges, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 2008², vol. I, pp. 649-658: 655.

⁹⁰ Ivi, p. 656.

⁹¹ Ivi, p. 653.

⁹² Ivi.

⁹³ Ivi.

un altro tassello (mai l'ultimo, il definitivo) a una vertiginosa *mise en abyme* tra testi. Addirittura, Consolo si spinge fino a conseguire il medesimo scacco patito dal maestro della letteratura nei confronti del teatro, licenziando un'opera che vorrebbe essere teatrale ma è – non può che essere – altro.

Methodologica

Il testo dell'altro Logica del rifacimento letterario

Riccardo Stracuzzi

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

Among the various forms of literary rewriting, it is perhaps possible to identify a specific meaning of it, the *remake*, which can be useful to circumscribe in its procedural and textual constitution. To this end, it is necessary to attempt to answer some questions: what is the difference between remake and other types of rewriting? What kind of textual relationship does remake (like other similar derived texts: the *apographs*) maintain with the model text (the *antigraph*)? What different and contextual reasons, related to the literature market, drive some agents of this market to produce *remakes* and other apographic texts?

Tra le diverse forme della riscrittura letteraria è forse possibile individuare un'accezione specifica, il *rifacimento*, che può essere utile circoscrivere nella sua costituzione testuale, e quindi nei suoi principi costruttivi. Allo scopo, occorre tentare di rispondere ad alcune domande: in cosa consiste la differenza tra il rifacimento e alcune altre forme della riscrittura? Quale rapporto testuale intrattiene il rifacimento (come altri tipi di testi derivati a lui prossimi: gli *apografi*) con il suo modello (l'*antigrafo*)? Quali differenti e contestuali ragioni, in ordine al mercato letterario, spingono alcuni attori di questo mercato a produrre i rifacimenti e altri testi apografici?

Parole chiave: 'fabula'; intreccio; 'sequel'/'prequel'; 'spin-off'; testualità.

Riccardo Stracuzzi: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
✉ riccardo.stracuzzi@unibo.it

Assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna, dov'è incaricato di insegnamento (Letteratura italiana contemporanea), fa parte del Comitato scientifico della rivista «Griseldaonline», ed è redattore dell'«Edinburgh Journal of Gadda Studies». Si è occupato principalmente di Carlo Emilio Gadda, di Ugo Foscolo, di scrittura narrativa tra Otto e Novecento, del rapporto tra ideologia e letteratura nella modernità italiana. Ha pubblicato, oltre a numerosi studi in rivista, la monografia *Il «Werther» di Foscolo. Una lettura* (Bologna, Pendragon, 2020).

Copyright © 2024 Riccardo Stracuzzi

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Da qualche parte Goethe afferma a buon diritto: «Ciò che è stato formato diviene sempre di nuovo materia».¹

Che cos'è questa insistenza del soggetto a riprodurre? Riprodurre che cosa?²

Non è infrequente, accostando lo studio di alcuni considerevoli e penetranti lavori critici sulla riscrittura, avvertire come essi muovano da una assunzione di base: la riscrittura è espressione di un universo di pratiche e di significati versatili e poliedrici, in cui domina la varietà dei casi, la pluralità delle figure, la molteplicità delle maniere e delle occorrenze, e dunque la complessità dei moventi, degli sviluppi e dei traguardi. La riscrittura, o *le riscritture* – come talora si preferisce scrivere, moltiplicando anche il numero grammaticale, in omaggio all'assunto di cui sopra – costituirebbe perciò un fenomeno letterario sfaccettato, ibrido, polimorfo, polisemico e perciò sfuggente o fluido, che sarebbe impossibile delimitare entro i confini di una caratteristica modale o di una tipizzazione, e che sfuggirebbe a qualunque sistematizzazione.

Sotto questo aspetto, il tratto reinventivo o, se si vuole, ri-creativo della riscrittura sembra operare a livello delle più diverse componenti della testualità in quanto tale, il che suggerisce ad alcuno che essa eluda qualunque schema rappresentativo o analitico, che in più sfidi le categorie di autorialità e di autorità (dell'autore, per l'appunto),³ e insomma che vada per ciò lasciata al suo stesso proliferare universalizzante.⁴ D'altra parte, c'è chi muove in direzione divergente da Genette (legato ai suoi tempi, e dunque all'«ansia tassonomica di [...] anni ancora improntati dallo strutturalismo»), in ordine – per esempio – alla distinzione tra parodia e pastiche, che in effetti sarebbero sostanzialmente accomunati dall'istanza ludica, e dal fatto di presentarsi in forma di «scrittura ibrida, ricca di salti e di incongruenze, in cui cultura pop, cinema, psicanalisi, pornografia si contaminano di continuo».⁵

¹ G.F.W. Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia* (1825-1826), a cura di R. Bordoli, Roma-Bari, Laterza, 2013², p. 12; come appunta il curatore, qui Hegel attribuisce a Goethe una massima di Schiller.

² J. Lacan, *Il seminario*, libro IV, *L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* (1954-1955), ed. it. a cura di G.B. Contri, Torino, Einaudi, 1991, p. 81 [ed. or. Paris, Seuil, 1978].

³ G. Sofo, *I sensi del testo. Scrittura, riscrittura e traduzione*, Anzio (RM), Novalogos, 2018, pp. 93-124; I. Fantappiè, *Riscrittura*, in F. de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014, pp. 135-166: 143-145; ed. Ead., *Intertestualità e inter-autorialità. Riscritture rinascimentali di figure autoriali classiche*, in A. Juri (a cura di), *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione. Il Rinascimento italiano*, Atti delle Giornate di studio (Losanna, 20-21 maggio, 10 dicembre 2021), Pisa, Ets, 2023, pp. 99-113.

⁴ G. Letissier, *Introduction*, in Id. (ed. by), *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, pp. 1-20: 4: «Rather than considering “rewrites” as offshoots of antecedent sources and analysing the hyper-textual links through categories such as difference, lack or loss, Kristeva's notion of intertextuality underscores the plural, polysemic and multidimensional, and in so doing, precludes any fixed grid of analysis». Vd. anche G. Sofo, *I sensi del testo*, cit., pp. 33-47, dove si discorre del letterario come “sistema fluido”, del quale traduzione e riscrittura concorrono a mettere in luce quell'infinita interpretabilità, in perenne moto, che non trova limite al proprio dispiegarsi.

⁵ Così M. Fusillo, *Estetica del pastiche e intermedialità: «Povera piccina», «Between»*, VI, 2016, 12, doi 10.13125/2039-6597/2521, pp. 1-18: 2, 4 (il secondo passo, in realtà, è riferito alla ‘grafia’ concettuale di Žižek, ma vale qui come caratterizzazione del pastiche come chiave della letteratura successiva al modernismo). Anche I. Fantappiè, *Riscrittura*, cit., pp. 135-139, muove dal

In una qualche relazione con questo punto di partenza, è forse la tendenza – anch'essa non rara – a qualificare la riscrittura come istanza o campo tanto estesi da saturare il letterario in sé stesso. Boitani, per esempio, appunta che tutto «dopo l'*Iliade*, è riscrittura»; oppure che «tutto quanto è venuto dopo [la *Genesi*, la *Teogonia*, l'*Iliade* e l'*Odisea* e i miti dei tragici greci] nella letteratura occidentale si configura come ri-scrittura»,⁶ nella stessa direzione di quanto altri sostiene.⁷ Il che, tuttavia, suscita un problema: se tutto è riscrittura, se tutto è citazione, nulla è o l'una o l'altro. Sul punto, c'è chi cerca di ovviare all'inconveniente – meno teorico che logico – rilevando che: «A critical or descriptive concept may be useful to analyse a component of all literary texts without being a valid criterion for generic classification»; e che

that writing, as transcription of thoughts and speech (scriptural versus oral) is secondary in essence; from this point of view, the act of writing would involve no such thing as an actual beginning or novelty. Everything being pre-written, by destiny, life narrative, inner speech, conversations, or even language properties and generic constraints, all writing would be at best an “afterwit,” and all writers mere scribes.⁸

I due argomenti, però, non intaccano il *punctum dolens*: se tutto il letterario fosse riscrittura, vorrebbe dire che quest'ultima mancherebbe di qualunque determinazione atta a renderla un concetto, e dunque atta a descrivere (uno o più oggetti dotati di una forma e distinguibili da altri) o a criticare (per l'appunto, differenziare) alcunché. Allo stesso modo, se la scrittura si dovesse ridurre a traccia *trascritta* di una istanza che la precede (il pensiero), si vede come – in ogni caso – risulterebbe irrilevante differenziare il letterario da qualunque altra forma di produzione del testo, e anche qui si regredirebbe verso una regione del *logos* tanto astratta quanto indescrivibile.

1. *Pluralitas est ponenda?*

È lecito chiedersi, a questo punto, quale tratto pertinente – in ciò che sembra non possederne di troppo stringenti – appartenga alla riscrittura, nella sua materialità testuale, e per quale ragione essa, ben più di qualunque altro oggetto scrittório, debba risultare tanto sfuggente, ossia refrattaria ai tentativi di delimitarne forme e principi di concreta, operativa, fabbricazione.

Una prima risposta al quesito si può ricavare dall'esame dell'estensione semantica che talora si attribuisce al termine. Negli studi letterari degli ultimi decenni, infatti, 'riscrittura' è adibita a significare:

fatto che la riscrittura ha «definizioni e corollari estremamente disomogenei», sia in prospettiva diacronica, sia sincronica, e propone di investigare la materia attraverso tre «assi» (sui quali si tornerà *infra*).

⁶ P. Boitani, *Rifare la Bibbia. Ri-Scritture letterarie*, Bologna, il Mulino, 2021², pp. 8, 210. Sulla stessa linea, ma in altro ambito, l'asserzione per cui «tutto è citazione, nel senso che tutto è combinazione di codici» (E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione*, in *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 335-347: 347).

⁷ S. Charles, *Rappeler, varier, combiner. La mémoire romanesque de «La Nouvelle Héloïse»*, «Poétique», 2013, 173, pp. 63-86: 64; il che, del resto, è già implicito nell'atto di sovrapporre teoricamente riscrittura e intertestualità (che, nella definizione di Kristeva, in realtà pertiene a quanto Segre preferisce definire 'interdiscorsività': J. Kristeva, *La parola, il dialogo e il romanzo* (1967), in *Sēmeiōtiké. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. di P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143 [ed. or. Paris, Seuil, 1969]; e C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118; ora anche in *Opera critica*, a cura di A. Conte, A. Mirabile, Milano, Mondadori, 2014, pp. 573-591).

⁸ D. Coste, *Rewriting, Literariness, Literary History*, «LISA/LISA», II, 2004, 5, pp. 8-25, doi 10.4000/lisa.2893.

a) la riscrittura intesa quale testo prodotto a mezzo di testo altrui,⁹ come – in parte – il *Dialogo di messer Pietro Aretino nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana* (una sola parte del quale è riconducibile alla riscrittura, nel caso di *Aen.* 2, 494–756 e 4),¹⁰ l'*Ortis* di Foscolo, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio* di Gozzano,¹¹ o *La Divina Mimesis* di Pasolini;¹²

b) il *pastiche*, ossia il testo di uno scrittore che scrive *à la manière de* (da Nodier a Reboux, ma con gli antecedenti del caso tra Sei e Settecento, anche i sede critica, o ai nostri Vita-Finzi o Serra), imitando lo stile di un altro scrittore – con maggiore o minore efficacia mimetica, e intenti satirici o virtuosistici – oppure di un insieme di stilemi irriducibili a una sola autorità ma *à la page* in un determinato giro d'anni;¹³

c) l'adattamento, ossia la trasposizione di un testo in altro testo, fornito di differente codice semiotico. Si tratta di una pratica oggi pervasivamente diffusa,¹⁴ ma non specialmente novecentesca o attuale, come dimostrano gli adattamenti per le scene di *Pamela, or Virtue Rewarded*, di Richardson, operata da Goldoni tra 1750 e 1759 (*Pamela fanciulla* e *Pamela maritata*), e del *Werther* goethiano per mano di Antonio Simeone Sografi (1794);

d) i processi dell'intertestualità, presa in generale (come s'è visto, con implicite che poco hanno a che fare con la proposta di Kristeva) e senza ulteriore specificazione circa la misura degli *excerpta* testuali oggetto di prelievo, della loro posizione in relazione ad altre componenti del testo di partenza come del testo di arrivo; da questo punto di vista, citare, echeggiare o alludere è già immediatamente riscrivere;

e) il lavoro di uno scrittore che ristrutturata, riorganizza, rimaneggia localmente, talora censura coattivamente o rifonde intere parti o lezioni di un *suo* testo, per le più diverse ragioni, personali, storiche o editoriali;¹⁵

⁹ Quella che L. Doležal, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 204–206 [ed. or. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998] chiama 'trasduzione letteraria'.

¹⁰ P. Aretino, *Sei giornate*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1975, pp. 230–243.

¹¹ M. Guglielmi, *Virginia, ti rammenti... Le riscritture di «Paul et Virginie»*, Roma, Armando, 2002, pp. 75–98.

¹² Su cui, R. Campi, *Riscritture dantesche nell'ultimo Pasolini. Note su «La Divina Mimesis»*, in J. Bessière, F. Sinopoli, *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 69–87. Caso limite di questa possibile accezione della riscrittura è il *Rifacimento* boiardo di Berni, il quale – di là dalla sola revisione linguistica e stilistica, a mezzo tra ricezione della riforma di Bembo e competizione con il modello costituito dal *Furioso*, comporta anche un'inevitabile ristrutturazione etico-ideologica: cfr. F. Brancati, *Riscrivere Boiardo. Francesco Berni, il «Rifacimento» dell'«Inamoramento de Orlando» e il proemio del romanzo cavalleresco*, Venezia, Marsilio, 2022, specie pp. 119–214, 238–245.

¹³ P. Aron, *Histoire du pastiche*, Paris, Puf, 2008, pp. 5–6: «On définira le pastiche comme l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits. Ainsi considéré, le pastiche se réalise en deux temps: il consiste à repérer le ton ou le style d'un auteur puis à le transposer dans un texte nouveau. L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, une courante littéraire, mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique». M. Serra, *Visti da lontano*, Milano, Mondadori, 1987 (su Vita-Finzi, vd. *infra*).

¹⁴ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi della storia tra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. di G.V. Distefano, Roma, Armando, 2011, p. 27 [ed. or. New York, Routledge, 2006].

¹⁵ È quello spazio della 'riscrittura' di cui trattano C. Bonsi, P. Italia, *Riscrittura, revisione ed 'editing'*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. VI, *Pratiche di scrittura*, Roma, Carocci, 2021, pp. 255–281; ma vd., per altre indagini, p.es. S. Celani, *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016; o S. Chapman, *The Pragmatics of Revision. George Moore's Acts of Rewriting*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020. La questione investe anche gli studi sulle relazioni tra avatexto e testo, ossia la *critique génétique* francese, per

f) la traduzione, così come essa si dà nel corso della storia, e dunque non solo in termini di mera e perimetrata trasposizione di un testo dalla sua lingua nativa a un'altra, ma anche come trasposizione testuale in senso lato, che dunque comporta tagli (censòri o meno), inserti, dislocazioni di parti, riferimenti antropologici inerenti a una cultura d'arrivo parzialmente irriducibile a quella di partenza ecc.;¹⁶

g) la riproduzione di testi tràditi operata in chiave di appropriazione culturale, e ispirata a una funzione direttamente o indirettamente assimilabile alla gestione di un potere, e in ciò assimilabile da un lato con le buone vecchie funzioni che da sempre hanno fondato la *tradizione dei testi*, dall'altro con l'*Invention of Tradition* (per stare alla felice formula di Ranger e Hobsbawm);¹⁷

h) la scrittura letteraria che, ripercorrendo il passato ed esplorando gli archivi, procede in bilico tra romanzo e rievocazione storica, il più delle volte con un dichiarato programma critico o demistificatorio nei confronti di monumentali icone culturali di ordine nazionale, coloniale, di classe ecc.¹⁸

Ora, una simile serie semantica, sebbene sia composta da lemmi i cui estremi singolari si sfiorano (ma non sempre), riguardata da un capo all'altro si rivela effettivamente costituita da pratiche e prodotti testuali che hanno una sola cosa in comune: il fatto di essere scritture derivate. Il che, in realtà, non è poi molto: produrre un testo derivandone il sistema del racconto da un altro, non ha granché a che fare con l'atto di produrre un testo derivandone lo stile da uno o più altri, e meno ancora con l'atto di produrre un testo incastonando, in esso, uno o più

un primo approccio alla quale, A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Puf, 1994 e P.-M. de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Cnrs, 2011³; un confronto tra filologia d'autore italiana e *critique génétique*, in M.A. Grignani, *Italia e Francia: due approcci al tema della produzione letteraria*, in S. Cudré-Mauroux A. Ganzoni, C. Jäger-Trees (éd. par), *Rapporti con le fonti letterarie*, Atti del Colloquio internazionale (Berna, 17-19 ottobre 2001), Genève-Berne, Slatkine – Archives littéraires suisses, 2002, pp. 37-55.

¹⁶ Su quest'altra dimensione della riscrittura, A. Lefevre, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di M. Ulrych, Torino, Utet, 1998 [ed. or. London-New York, Routledge, 1992], ma anche G. Garzone, *La traduzione come fuzzy set. Percorsi teorici e applicativi*, Milano, Led, 2015; e G. Sofo, *I sensi del testo*, cit., pp. 57-92.

¹⁷ L. Plate, H.G.E. Rose, *Rewriting, a Literary Concept for the Study of Cultural Memory. Towards a Transhistorical Approach to Cultural Remembrance*, «Neophilologus», 2013, 97, pp. 611-625; 613: «In its most basic sense, then, rewriting encompasses a variety of activities, including the copying of a manuscript, the retelling of a story, the re-narration of an event, and the re-editing of a text. As an act of transfer enabling cultural remembrance, rewriting inscribes time and difference. [...] Thus, the early medieval Lives of the Saints, transmitting the memory of illustrious members of the religious community, underwent a process of rewriting in the eighth and ninth centuries. The cult of the saints bloomed in the Carolingian era, deployed explicitly to create a communal (religious) identity. When the Carolingian dynasty dethroned their predecessors, the Merovingians, they took over their heroes and role models, but re-narrated the written accounts on life and death of the saints in order to provide these stories with a more distinct "Carolingian" profile»; e cfr. A. Lefevre, *Traduzione e riscrittura*, cit., pp. 155-164. Ma è vero che l'intero patrimonio letterario occidentale si forma, e progressivamente concesce (anche oggi) passando attraverso processi di selezione ideologicamente determinati, e ciò già dai tempi del Museo di Alessandria e in séguito alla svolta fra III e IV secolo d.C.: R. Antonelli, *Interpretazione e critica del testo*, in A. Asor Rosa (dir. da) *Letteratura italiana. L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 140-243; 142-147; quanto dire che la tradizione, in quanto tale, è anzitutto un filtro.

¹⁸ L.A. Boldt-Irons, C. Federici, E. Virgulti (ed. by), *Rewriting Texts Remaking Images. Interdisciplinary Perspectives*, New York ecc., Lang, 2010, pp. 3-73; e G. Sofo, *I sensi del testo*, cit., pp. 49-57. Si tratta della postura nella quale eccelle, da noi, Leonardo Sciascia, specie con i suoi racconti-inchiesta (ma anche con un romanzo storico propriamente detto, quale il *Consiglio d'Egitto* [1963]); in tema, vd. G. Benvenuti, *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bologna, Bup, 2013, e – in ordine a scrittori delle generazioni successive, che lavorano nella stessa direzione, ma con moventi ed esiti del tutto difforni da Sciascia – Ead., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

sintagmi estratti da un altro. Lo stesso vale quando uno scrittore rimodella una certa redazione del proprio testo, non derivando – nei limiti di questa operazione – alcunché da altri testi; oppure quando egli estrae un certo numero di notizie da una congerie di testi altrui, non tutti narrativi (documenti d'archivio, carteggi, articoli di giornale, scritti storiografici, altri romanzi, luoghi comuni socializzati ecc.), e ne ricava analiticamente/sinteticamente un testo che non assume in nessun modo la forma dei suoi pre-testi.

Sorge il sospetto, a questo punto, che l'utilizzo di una sola etichetta – 'riscrittura',¹⁹ che difficilmente si potrebbe qualificare di concetto, di categoria o anche solo di nozione – non sia sempre e in ogni caso la più logicamente economica, una volta che la si adoperi per sussumere una tale molteplicità di forme di testo, ognuna delle quali meritevole di essere ampiamente e sempre nuovamente esplorata dal punto di vista critico. È possibile, insomma, che sia consigliabile, per orientarsi in uno spazio così configurato, o almeno per lavorare sulle singole occorrenze di alcune riscritture, operare sulla materia una riduzione metodologica;²⁰ ciò che, in prima approssimazione, comporta: 1) selezionare su quale, tra le possibili forme di testo elencate sopra, si voglia lavorare; 2) identificare – a livello ancora empirico – un singolo oggetto testuale, di cui indagare la costituzione materiale e il rapporto con uno o più testi dai quali esso deriva le sue forme; 3) esaminare partitamente tali forme (derivate), e vedere se esse possano contribuire alla definizione di una serie di regole, sia pure flessibili, che trascenda il singolo oggetto; 4) verificare la possibilità di ritagliare, entro la massima estensione dello spettro logico fin qui postulato per la riscrittura, una nozione più stretta, non onnicomprensiva, ma coesa.

2. *Larvatus prodeo*

Nell'ottobre del 1802 – dopo la lunga e intricata vicenda editoriale e politica, che ha condotto l'editore Jacopo Marsigli a dar fuori, tra il 1798 e quello stesso 1802, varie versioni del romanzo manipolate da quest'ultimo e da Angelo Sassoli²¹ – Ugo Foscolo riesce finalmente a veder pubblicata, presso il Genio Tipografico di Milano, un'edizione corretta, completa e da lui vigilata delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

Di questa sua impresa narrativa, Foscolo ha avuto la premura di segnalare già nel titolo – per chi abbia, però, orecchie e sufficienti letture per intendere – la natura derivativa.²² Il che non

¹⁹ Alla quale – forse perché recente, almeno nell'accezione che qui ci interessa – i dizionari italiano e francese sembrano assegnare altri significati, limitandosi a contemplare quello che *supra* si è rubricato alla lettera *d*. Per il Gdli, si può vedere questa [voce](#) e la [correlativa](#); più o meno assimilabili, le accezioni del [Tlf](#) (la cui versione *informatisée* non consente diretto rinvio in pagina: cfr. 'réécriture' e 'récrire'). Lo stesso si ricava consultando l'*Oxford English dictionary* 2nd ed. (1991), *s.v.* 'rewrite' (*v. e sb.*) e 'rewritten'.

²⁰ La domanda che mi pongo, se non la risposta (non ci si occuperà, qui, di 'mondi possibili' del racconto), è sostanzialmente la stessa da cui muove L. Doležel, *Heterocosmica*, cit., pp. 201-228.

²¹ D'obbligo, per la conoscenza di questa intricatissima storia, il rinvio a che per primo l'ha dipanata, ossia A. Sorbelli, *Le prime edizioni dell'«Jacopo Ortis» di Ugo Foscolo*, «La bibliofilia», XX, 1918, pp. 3-5 e 65-118; e a chi – M.A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno, 2004 – da ultimo l'ha analiticamente ripercorsa (qui tutti i necessari lemmi bibliografici intermedi).

²² Da *Die Leiden des jungen Werthers* (cinque lessemi) si arriva presto ai cinque lessemi di *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: cade l'articolo, si sposta in testa la coppia aggettivo-sostantivo (con remissione dell'aspetto generazionale e preannuncio dello scioglimento tragico del racconto), e si aggiunge il prenome al patronimico. Poche mosse, ed ecco convertito in *generico-*

gli vieta, promuovendo pubblicamente una certa interpretazione dell'opera, di presentarla *urbi et orbi* come «il libro del *suo* cuore», o come un autoritratto preso dal vero.²³ Ma non bisogna prendere troppo sul serio queste ultime predicazioni del giovane autore, che mostrerà spesso e volentieri, riguardo alla relazione che lega il suo *Ortis* al *Werther* di Goethe, un'ironia non sempre avvertita dagli studiosi a venire. Ne è un perfetto esempio la lettera, per certi versi impudente, che egli invia per l'appunto a Johann Wolfgang Goethe, mentre gli dona una copia della prima parte del nuovo *Ortis*:

Al Signore Goethe – illustre scrittore tedesco. Il Milano, 16 Gennaio 1802. | Riceverete dal signore Grassi il primo volumetto di una mia operetta a cui forse die' origine il vostro *Werthers*. Duolmi che voi non vediate se non se i primi atti, per così dire, della *tragedia*; gli ultimi sono più veri e più caldi. Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatosi a Padova. Non ho nissun merito nell'invenzione avendo tratto tutto dal *vero*; i miei concittadini pregiano il mio stile in un'opera dove per mancanza di modelli ho dovuto farmi una lingua mia propria; per me, non sono contento di me stesso in questo lavoro se non se perchè ho sdegnato il titolo di autore, né mi sono vergognato di mostrare quello di uomo. [...] Se vi cale di vedere il *manoscritto*, scrivetemi; ve lo invierò col mio secondo volumetto tosto che questo sarà pubblicato. – Vi auguro intanto ciò che invano spesso auguro a me stesso: due cose insociabili; gloria, e tranquillità. Il Ugo Foscolo²⁴

L'impudenza, si vede, sta tutta nel «forse» con il quale l'autore di un rifacimento – l'unico soggetto che abbia titolo legale a dichiarare vera o non vera la derivazione del suo scritto da quello di un altro scrittore – finge di non sapere del tutto.²⁵ Siamo al non senso, come si vede;

tematico il titolo esclusivamente *tematico* di Goethe. Foscolo – che non conosce il tedesco (le traduzioni italiane del *Werther*, in sede epigrafica, divergono dal testo di partenza: 1782, *Werther opera di sentimento del dottor Goethe Celebre Scrittore Tedesco Tradotta da Gaetano Grassi milanese*; 1788, *Verter opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D.M.S. [Dott. Michiel Salom]*) – senz'altro tiene davanti a sé le versioni francesi, due della quali restano aderenti al modello: *Les souffrances du jeune Werther* (1776), e *Les Passions du jeune Werther* (1777): cfr. Ch. Helmreich, *La traduction des «Souffrances du jeune Werther» en France (1776-1850). Contribution à une histoire des transferts franco-allemands*, «Revue germanique internationale», XII, 1999, pp. 179-193: 179-181, 192.

²³ Circa i quali, bastino ora due sole manifestazioni: la prima, nella lettera a Melchiorre Cesarotti, in U. Foscolo, *Epistolario*, vol. I, *Ottobre 1794 – giugno 1804*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1949, p. 147: «Milano 12 Settembre 1802. Il [...] Fra un mese avrai in nitida edizione [...] una mia fatica di due anni, ch'io chiamo *il libro del mio cuore*. Posso dire di averlo scritto col mio sangue; *tu ergo ut mea viscera suscipe*. Da quello conoscerai le mie opinioni, i miei casi, le mie virtù, le mie passioni, i miei vizi, e la mia fisonomia»; la seconda, in un messaggio a Vittorio Alfieri (che come il Goethe di cui si dice tra un momento, non risponde al giovane *fan*), *ivi*, p. 161: « [Milano, ottobre 1802] | Al primo italiano. Il [...] Dipingendo sotto il nome di un mio amico infelice tutto me stesso, doveva a forza parlare di voi, perché la vostra gloria essendomi incitamento perpetuo a nobili imprese ed a liberi scritti, gran parte de' miei pensieri e delle mie passioni fu sempre l'esempio vostro».

²⁴ U. Foscolo, *Epistolario*, vol. I, cit., pp. 129-132; qui però trascrivo dal manoscritto, che si consulta in fotocopione, interrogando il [database](#) del «Goethe- und Schiller-Archiv» di Weimar. Mi pare di vedere che – diversamente da come legge Plinio Carli (nel I vol. dell'epistolario foscoliano dell'ed. nazionale), e al suo séguito Giovanni Gambarin in U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G.G., Firenze, Le Monnier, 1955, p. 542 (con l'eccezione delle ultime due lezioni qui di séguito) – Foscolo usi la grafia «*Werthers*», scriva (al secondo rigo) «die» e non *diè*, sottolinei (ai rigi terzo e quindicesimo) «tragedia» e «manoscritto», e divida con una virgola la dittologia in chiusa («gloria, e tranquillità»; qui, prima di «gloria», Gambarin legge per errore una virgola in luogo del punto e virgola dell'autografo).

²⁵ La divertita sfrontatezza foscoliana ha dato, come si immagina, filo da torcere agli interpreti, tetragoni rispetto alla tutela della sacra parola dell'autore, sempre diritta, immediata e intimamente sentita. Del che sono interessanti dimostrazioni l'opuscolo di F. Zschech, *Ugo Foscolos Brief an Goethe. Mailand, den 15. Januar 1802. (Mitgeteilt im Goethe-Jahrbuch VIII. 1887)*, Hamburg, s.e., 1894, e – al suo séguito – la lunga nota di P. Carli *ad. loc.* (U. Foscolo, *Epistolario*, vol. I, cit., 130 n. 4), che si perdono in una girandola di impliciti riferimenti ad altre opere da cui Foscolo può aver ricavato l'idea dell'*Ortis* o di ancor più fumosi «motivi piscologici» che gli dettano la lettera a Goethe.

quello stesso intorno al quale ruoteranno sempre – fino alla *Notizia bibliografica* (1816) e alla *Notizia* (1817),²⁶ entrambe d'autore e poste rispettivamente in coda e in testa alle ultime due edizioni (zurighese e londinese) del romanzo – le pubbliche dichiarazioni di Foscolo in ordine alle sue *Ultime lettere*.

A partire almeno dal 1808 (con una serie di precedenti che in parte si sono menzionati), infatti, Foscolo fabbrica tutta una pseudo-‘storia e cronistoria’ dell’*Ortis*, nella quale in sostanza si narra del giovane Ugo, delle sue sofferenze politiche e amorose, delle sue personali tendenze suicidarie, delle sue riflessioni filosofiche per l'appunto sul suicidio e – quando ormai ha finito di stendere il romanzo nel quale ha depositato il frutto di tali esperienze interiori e storiche, e sta per avviarlo ai torchi dell'editore – della scoperta sorprendente del *Werther* goethiano, che gli piove «tra le mani», e tanto lo ‘maraviglia’ per la somiglianza vi scorge tra il personaggio goethiano e il suo Jacopo.²⁷

Questa cronistoria da Foscolo, nei vari contesti in cui è divulgata, dà minore o maggior risalto a un evento o a un altro, a un argomento o a un altro. Talora si cita un certo Iacopo Ortis morto a Padova,²⁸ come motivo scatenante della stesura d'un trattatello o dissertazione sulla morte volontaria, poi tramutatasi – anche per via delle *souffrances* amorose *du jeune Ugo* – in raccolta di lettere e ormai quasi-romanzo. Nella *Notizia bibliografica* del 1816, poi, sarà delineata tutta una teoria onto-psico-filologica che, per la metafisica e soprattutto paralogistica oltranza dell'argomentazione, sarebbe certamente piaciuta a uno degli eresiarchi di Uqbar.²⁹

²⁶ Sia la prima – che strappò a C. Dionisotti, *Venezia e il noviziato di Foscolo* (1966), in *Appunti sui moderni*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 33-53: 76, la famosa sentenza: «Testo più bugiardo, dal frontespizio innanzi, non esiste nella storia della letteratura italiana» – sia la seconda, e assai più concisa, si leggono in U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., rispettivamente alle pp. 477-535 (in specie il par. VI, *Werther e Ortis*, pp. 504-528), e 537-541: 539-540.

²⁷ Lettera a Bartholdy, ivi, p. 546: «Io dava già l'ultima occhiata al mio manoscritto, quando mi capitò il *Werther* tra le mani. Maravigliandomi della virtù di quel libro e della conformità del mio carattere e dello scopo, riconobbi dalle lagrime che io versava leggendolo che non avrei più trovate vergini le anime dei lettori conobbi il pericolo del confronto e il sospetto di plagio».

²⁸ Così sempre a Bartholdy (e siamo già nel campo dell'invenzione): lo studente – suicidatosi nella sua stanza del collegio Pratense di Padova, a ventitré anni e per motivi rimasti ignoti, nella notte tra il 28 e il 29 marzo 1796 – si chiamava in realtà Girolamo e (non Iacopo) Ortis. Sulla sua vicenda, per quel che le fonti consentono di ricostruire, l'unico lavoro utile rimane A. Medin, *La vera storia di Jacopo Ortis*, «Nuova antologia», 5^a s., LVI, 1895, 5, 26-39.

²⁹ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 505: «la più forte questione verte: se il libro italiano sia imitazione; e in questo caso, se ceda o sovrasti al modello. Fu chi non potendo fondare le sue congetture sopra fatto veruno, si studiò di cavarne delle probabili da una ipotesi ed è: = che alle volte si trovano due figure umane sì fattamente simili l'una all'altra, da non poterle a prima vista discernere. E non ostante la diversità delle loro patrie, e della loro educazione, e degli accidenti che hanno in quegli individui differenti passioni e modo differentissimo di sentire, ed hanno quindi variamente alterato la tensione e il moto de' muscoli ne' loro volti, s'è pur costretti ad ammirar la volontà della natura, la quale serba sempre patenti in que' volti le somiglianze: e non solamente nelle parti, nella forma e nel permanente carattere, ma non di rado anche nelle variazioni accidentali della loro fisionomia. Non si può dunque trattar come assurda l'ipotesi che la natura abbia voluto creare degli individui dotati d'organi intellettuali della stessa temprà e dello stesso vigore e con la stessa tendenza, i quali osservino le cose umane a uno stesso modo, e ne ricavano le medesime conseguenze, e quindi le esprimano con le sole diversità degl'idiomi che scrivono. In questo caso è probabile che due autori, senza che l'uno abbia mai conosciuto l'altro, né lette le opere sue, compongano due libri dove si ammiri in tutte le sue parti e in tutti i suoi moti la stessa fisionomia di anima. La probabilità si convalida allorché tutti e due non narrano se non cose le quali accadono quotidianamente e in molte famiglie d'ogni paese. E la probabilità acquista de' gradi di certezza se questi autori esprimono affetti che hanno provato, o

Queste manovre auto-critiche, e insieme auto-promozionali, non sono il frutto di un gratuito gusto per il divertimento. Manifestamente ironiche, nella loro spudoratezza, esse mirano anche a più serio e doppio obiettivo: da un lato, anticipare e demistificare le possibili benché insensate accuse di plagio, e insomma prevenire il turbamento dei lettori e dei critici, posti innanzi a un testo paradossale che duplica un altro testo, oltretutto assai noto e assai letto; dall'altro, quello di far risaltare retoricamente, indossando la maschera che raffigura il volto di Jacopo (*larvatus prode*, potrebbe sostenere, plagiando ai suoi fini il detto di Descartes), e dunque insistendo ostinatamente e contro ogni dato anche positivamente accertabile,³⁰ il messaggio che intende diffondere attraverso il suo racconto finzionale.

A Foscolo, infatti, non sfugge una cosa: il romanzo che sta immettendo nel circolo della letteratura 'alta' (alternativa, cioè, alla massa della produzione romanzesca che, per lui, ha il tratto del mero consumo), e tuttavia progettato e realizzato anche per un pubblico di non letterati, rischia di generare nel suo lettore più colto un forte effetto di spaesamento. E ciò, anzitutto, perché esso duplica e insieme sposta la pratica sulla quale si regge tutto un codice letterario: quello classicistico dell'imitazione. Nel caso, imitazione di cosa? Non certo di un qualche testo-archè, fissato dalla tradizione nel ruolo inaugurante dell'antico, e dunque dell'eccellenza, del canone e/o dell'autorità.³¹

Le *Ultime lettere*, al contrario e con una spregiudicatezza che ai nostri occhi di posteri è spesso celata dalla successiva monumentalizzazione dell'icona-Foscolo, sono l'imitazione di un testo contemporaneo, di un romanzo dell'oggi, tra l'altro di largo e scabroso successo, specie per gli argomenti trattati (il disagio e ancor più lo scontento sociale del borghese Werther, l'amore ambivalente e in parte predatorio che egli nutre per Lotte, mentre fa amicizia con il suo fidanzato, il suicidio freddamente messo in scena ecc.) e destinato a suscitare – si diceva – un vero e proprio incantamento di massa, o una febbre.³²

Ma c'è di più: se l'*Ortis* rischia di risultare spaesante, è anche perché Foscolo – prima di Manzoni, e in sostanza come lui – sa benissimo di andare a cercare il suo modello di romanzo, per rifarlo e introdurlo nel mercato nazionale, dopo un'ideale *gita a Chiasso e oltre*: ossia, in terra

attentamente esplorato negli altri. Finalmente, ove i due libri, simili in tutto il resto, siano dissimili in alcune parti più essenziali, e che portino il marchio di certi distintivi d'ingegno e d'animo originali e assolutamente individuali, la certezza delle congetture diverrà tale che bisognerà de' fatti a distruggerla. = Quindi il critico ammette che lo scrittore dell'*Ortis* non abbia mai letto il *Werther*.

³⁰ Ossia, ragionevolmente sperando che ai suoi contemporanei sfugga un passaggio della lettera XLV contenuta nella prima metà (quella certamente di mano foscoliana) del primo *Ortis*, in cui Jacopo dà il suo addio a Teresa: «Tu frattanto accogli il *Werther*, l'*Amalia*, la *Virginia* e la *Clarissa*. Questi libri che sono stati i compagni della nostra solitudine t'ispireranno una dolce malinconia, e ti faranno spargere sull'infelice giovane un sospiro di rimembranza»; in tema, C. Gibellini, *Foscolo tra antichi e moderni. La citazione nelle "Ultime lettere di Jacopo Ortis"*, «Parole rubate», VI, 2015, II, pp. 17-46.

³¹ Sulla storia delle idee del classico, una sintesi, con larga discussione della bibliografia storico-critica, è in S. Tatti, *Classico: storia di una parola*, Roma, Carocci, 2015.

³² Il termine deriva dal titolo del libello *Das Werther-Fieber, ein unvollendetes Familienstück*, del pubblicista Ernst August Anton von Göchhausen, pubblicato a Lipsia da Weidmann nel 1776. Successo di vendite e clamore a parte, che veramente il romanzo goethiano abbia suscitato un *Werther-Fieber* o un *Werther-Effekt* (epidemia di suicidi presso i giovani lettori), è dubbio: vd. M. Mestas, *The 'Werther Effect' of Goethe's «Werther». Anecdotal Evidence in Historical News Reports*, «Health communication», XXXIX, 2024, 7, pp. 1279-1284, doi 10.1080/10410236.2023.2211363.

di Francia, d'Inghilterra e di Germania, ove in misura assai più sviluppata si è avuta l'affermazione della narrativa sentimentale, e specialmente del *roman par lettres*.³³

È un progetto di riforma del romanzo, quello foscoliano, che ha un carattere se non ambiguo, certo ambivalente. Si tratta infatti di muovere, a un livello autoriale più strutturato e soprattutto più ambizioso, nella stessa direzione che già ampiamente percorrono i divulgatori italiani del romanzo europeo. Non a caso, nella consistente ma farraginoso e intricatissima produzione romanzesca dell'Italia settecentesca, una parte consistente del prodotto è assicurata dalle traduzioni,³⁴ ma anche da pseudo-traduzioni: da testi genuinamente confezionati in Italia, si vuol dire, ma attribuiti a fantomatici autori stranieri (i cui nomi, ancorché sconosciuti ai lettori, costituiscono un *brand* più attrattivo).³⁵

Allo stesso modo, anche le traduzioni propriamente dette valgono spesso quale importazione, nel mercato nazionale, di testi selezionati in virtù del loro successo internazionale, talora privi di un vero accreditamento autoriale, e 'rifatti' da un qualche anonimo impiegato della scrittura che in parte li manipola.³⁶ Ora, a ben vedere, cosa fa Foscolo con le sue *Ultime lettere*, se non portare a un più sofisticato livello di coscienza autoriale, in solido con un progetto ben più consapevole, in ordine alla posizione politica e sociale che il romanzo può rivestire (la scelta del *Werther* non è determinata esclusivamente dal suo carattere di *best seller*), una simile pratica del libero riuso di materiali testuali stranieri?

E non ha torto, l'autore, a provvedere il testo di una consistente messe di istruzioni per l'uso, ancorché finzionali e costituite in forma antifrastica. Se i primi recensori del suo romanzo non sembrano particolarmente colpiti dal carattere derivativo del suo romanzo,³⁷ nella successiva storia della critica, che va di pari passo con la riduzione a monumento dell'icona-Foscolo, il problema si pone ricorsivamente, e con malcelato imbarazzo. Vi inciampano Luigi Carrer (foscolista altrimenti particolarmente penetrante), e prima di lui Michele Leoni, come più tardi Francesco De Sanctis;³⁸ e numerosi altri in séguito. Sino al punto che Angelo Ottolini,

³³ Ho trattato questa materia, e tutta la questione del romanzo foscoliano che ne costituisce lo sfondo, in *Il «Werther» di Foscolo. Una lettura*, Bologna, Pendragon, 2020, specie cap. II, *Il «Werther» tra le mani*, pp. 95-136.

³⁴ Come già annotava, ai suoi tempi e nei limiti della sua prospettiva, G. Marchesi, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzi e romanzi del Settecento, coll'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 13-14.

³⁵ T. Crivelli, «Né Arturo né Turpino né la Tavola rotonda». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno, 2002, pp. 83-98.

³⁶ D. Mangione, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Roma, Salerno, 2012, pp. 112-121; e L. Braida, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 2019, pp. 169-175.

³⁷ Cfr. s.a., *Ultime lettere di Jacopo Ortis. Italia 1802 in 8°. col ritratto dell'Autore*, di pagine 246, «Giornale dell'Italiana letteratura», t. IV, 1803, pp. 27-37, nel quale certo si parla di una «troppo vicina imitazione» (p. 35) da Goethe, ma nel contesto di una valutazione piuttosto positiva, e per giunta comprensiva del progetto generale dell'autore (anche l'anonimo ritiene che, per fare dei buoni romanzi italiani, in quel momento occorre guardare fuori di casa).

³⁸ L. Carrer, *Vita di Ugo Foscolo (1842)*, a cura di C. Mariani, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995, p. 106; M. Leoni, *Ragguagli intorno Ugo Foscolo*, in *Tragedie di Ugo Foscolo*, Lugano, Ruggia, 1829, pp. III-XXIII: XI; F. De Sanctis, *Ugo Foscolo (1871)*, in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 205-244: 220-221. Va detto che, nello speciale 'personalismo' critico di De Sanctis (in ciò, almeno, genuinamente pre-crociano), sono le opere in quanto tale a non tollerare paralleli e raffronti: cfr. *La «Fedra» di Racine (1856)*, in *La crisi del Romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 317-339: 319: «Janin vuole che la *Fedra* sia il modello e che la *Mirra* [di Alfieri] debba rassomigliare a quello. Che nasce da questi paragoni assurdi? Il critico vede la superficie, i lati esterni e comuni per i quali i due lavori si toccano, e non ciò che ciascuno ha di proprio, la personalità, che è solo sé stessa, incomunicabile e incomparabile».

benemerito per i suoi molteplici lavori foscoliani (bibliografici e biografici, da solo o in coppia con il sodale Antona-Traversi), ancora nel 1928 tenterà di tagliare la testa al toro con queste parole: «A torto si sono i critici ostinati e si ostinano a voler vedere [nelle *Ultime lettere*] la imitazione e derivazione tedesca, e a non prestar fede alle parole di Foscolo. V'è nei due libri tanto di quel fuoco primitivo che non può essere umanamente trasfuso mai in chi non l'ha».³⁹

Conclusione non meno bizzarra che inconsistente, cui – peraltro dopo una collazione delle due linee narrative che involontariamente comprova la dipendenza della seconda dalla prima – qualcuno non si periterà di giungere addirittura nel 1953.⁴⁰

3. Identificazione del rifacimento

Ho indugiato sull'*Ortis* di Foscolo perché esso sembra costituire un esemplare particolarmente funzionale, sotto il profilo metodologico, per individuare i tratti pertinenti che differenziano un certo tipo di procedimento testuale entro la serie di quelli che appartengono alla vasta e tendenzialmente sovraordinata tipologia della riscrittura. Definirò d'ora in avanti questo tipo (*supra* rubricato alla lettera *a*) 'rifacimento', in onore alla lavorazione che Berni opera sull'*Innamoramento* boiardo, ma più ancora per recuperare e appunto funzionalizzare un termine alquanto empirico entrato ormai da decenni nel lessico storico-cinematografico, e dunque filologico: *remake*.⁴¹

In effetti, una delle ragioni che rende l'*Ortis* esemplare, in ordine al punto che qui si discute, è proprio il fatto di costituire un *unicum*, o almeno un caso molto peculiare: esso, come si è visto, non deriva da un grande caposaldo del canone letterario, da un modello già fissato per tale dalla tradizione, o rappresentante di una qualche *archè* storico-autoritaria, ma da un'opera di consumo che – come accade nella storia del cinema – si trascoglie anzitutto per la sua fortuna commerciale; per la sua riuscita, cioè, in un mercato (qui, delle lettere). Ma c'è di più: se l'*Ortis*, non solo nel contesto letterario italiano, è modello privilegiato per la definizione del rifacimento, è anche perché – di contro alla spesso risorgente e pur giusta preoccupazione, tra gli studiosi della riscrittura, di negare la condizione di minorità delle scritture derivative⁴² – esso ha finito per occupare un posto di tutto rilievo nel *pantheon* culturale e nazionale italiano (e ciò malgrado le insistenti tendenze a rifiutarne la dipendenza dal *Werther*); quanto dire che, ai rifacimenti e in generale alle riscritture, sia pure costretti a navigare in direzione contraria a quella idealizzata da taluni ideologhemi romantico-creaturali, per dir così, talora arride imperitura fama.

³⁹ A. Ottolini, *Fu l'«Ortis» ispirato dal «Werther»?», in U. Foscolo, *Le [sic] ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di A.O., Milano, Cogliati, 1928, pp. XV-XXX: XXI.*

⁴⁰ C. Dapelo, *Il «Werther» e l'«Ortis»*, «Lettere italiane», V, 1953, 3, pp. 176-186: 176, 186: «Fu l'*Ortis*, nella edizione milanese del 1802, ispirato dal *Werther*? Non è facile rispondere a questa domanda»; qualche pagina dopo, la sentenza negativa: «Jacopo è la colonna che si spezza: Werther è l'arbusto che si piega: l'uno, ricorda il sole che nello splendore del giorno subitamente si eclissa oscurando di tenebra la terra: l'altro, rammenta il sole che nella stanchezza del giorno lentamente tramonta, avvolgendo di pietoso sonno il mondo».

⁴¹ Nell'*Oxford English Dictionary*, cit., *s.v.*, per 'Remake' si registra un verbo e un sostantivo: «To make over again, reconstruct»; e «To make again into something». Le attestazioni vanno dal 1635 dei *Fragmenta Regalia* di Robert Naunton, sino al 1889 di *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, di Mark Twain. Quanto a 'Remake' sostantivo, le accezioni sono sempre due; quella inerente ai 'rifacimenti', che data dal 1936 in poi: «A remaking of a film or of a script, usually with the roles played by different actors; an adaptation of the theme of a film».

⁴² M. Fusillo, *Estetica del pastiche e intermedialità...*, cit., pp. 3-4; L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., pp. 19-29.

La domanda di metodo, a questo punto, consiste in questo: quali tratti pertinenti è possibile e funzionale estrarre dall'*Ortis* per definire le forme del rifacimento? In tema, è forse ragionevole tornare sull'immagine metaforica che, a suo tempo, Genette ha scelto per introdurre la sua ricerca teorica dedicata alle scritture di secondo grado: quella del palinsesto, nel quale si «mostra, sulla sua stessa pergamena, un testo sovrapposto a un altro testo, che non viene completamente nascosto ma rimane visibile in trasparenza». ⁴³ Ora, si vede come il lavoro sui palinsesti consista in sostanza nella collazione e nell'indagine differenziale tra *scriptio superior* (testo sovrapposto) e *scriptio inferior* (testo pregresso): separando la prima dalla seconda, comparandole e identificando e misurando in cosa e quanto in esse sussiste di costante e di variante, si giunge all'interpretazione del *surplus* di senso (di segno positivo o negativo, ma comunque equivalente a una dissonanza ideale e/o ideologica) di cui è portatrice la *scriptio superior*, per il fatto stesso di aver incorporato e così parassitato la *scriptio inferior*.

Ora, se svolgo questa analisi sull'*Ortis* di Foscolo, posso estrarre dal suo corpo una definizione, da prendere per tale in prima approssimazione, del rifacimento (tipizzato in virtù di alcune differenze specifiche rispetto al suo genere prossimo, ossia le riscritture in generale). Il rifacimento, pertanto, è:

- a) un testo la cui indole derivativa è estensiva e dominante;
- b) un testo che deriva primariamente – nella sua fondamentale costituzione di rifacimento – da un solo altro testo, ⁴⁴ quest'ultimo positivamente identificabile, del quale condivide il sistema semiotico; ⁴⁵
- c) un testo che deriva da un solo altro testo, del quale condivide la collocazione nella tipologia testuale. ⁴⁶

Come si vede, i tre requisiti puntano su elementi logicamente contigui, il che consente di assimilarli in un'unica definizione: *il rifacimento è un testo che deriva in forma estensiva, dominante e primaria da un solo altro testo, quest'ultimo positivamente identificabile, del quale condivide il sistema semiotico e la collocazione nella tipologia testuale*. Il processo di derivazione e di condivisione di *status* semiotico e tipologico che qui si identifica, in realtà, non pertiene esclusivamente al rifacimento propriamente detto, ma a tutta una famiglia o costellazione di procedimenti che gli sono collaterali (e, pare di poter dire, a loro volta da essi derivati). Per delimitare i confini di

⁴³ G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 469 [ed. or. Paris, Seuil, 1982].

⁴⁴ Questo aspetto è soggetto ad alcune eccezioni, ma più apparenti che reali (cfr. *infra*). In sostanza, questo è il senso che attribuisce L. Doležel, *Heterocosmica*, cit., p. 203, all'analisi delle relazioni intertestuali che non agiscono solo a livello della *texture*, ossia in termini intensionali, ma anche nella configurazione estensionale dei mondi possibili.

⁴⁵ Per la nozione di 'sistema semiotico', vd. E. Benveniste, *Semiologia della lingua* (1969), in *Problemi di linguistica generale II*, ed. it. a cura di F. Aspesi, Milano, il Saggiatore, 1985, pp. 59-82 [ed. or. Paris, Gallimard, 1974], ora anche in *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 3-21, nel quale si enuncia il principio di non-ridondanza, per il quale «due sistemi semiotici differenti non sono convertibili» (qui, a p. 11).

⁴⁶ Sul punto, per mettere ordine e dunque orientarsi in una bibliografia vastissima, può essere utili iniziare da L. Lala, *Testo, tipi di*, in R. Simone, *Enciclopedia dell'italiano*, vol. II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2011, pp. 1490-1496. La tipologia testuale qui proposta (che è quella funzionale-cognitiva definita da Werlick: testo descrittivo, narrativo, espositivo, argomentativo, prescrittivo), potrebbe essere ulteriormente semplificata – sulla linea di R.-A. de Beaugrande, W.U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, trad. it. di S. Muscas, Bologna, il Mulino, 1994² [ed. or. Tübingen, Niemeyer, 1981] – in testo descrittivo, narrativo e argomentativo. Per una rassegna storico-concettuale, cfr. A.-M. De Cesare, *Tipologie testuali e modelli*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. V, *Testualità*, Roma, Carocci, 2021, pp. 57-85.

questi procedimenti, che in ogni caso devono essere tenuti separati dalla vasta compagine semantica della riscrittura generalmente intesa, proporrei di definire ‘apografico’ il protocollo di vera e propria fabbricazione testuale che presiede alla costituzione di un apografo a partire di un antografo.

Sul campo che qui si cerca di delineare, occorre segnalare che il riferimento a *Palinsesti* di Genette, assai diffuso, molto spesso si rivela non particolarmente utile, e ciò per diverso ordine di ragioni. Anzitutto, perché Genette dichiara sin dall’inizio di occuparsi di ipertesti,⁴⁷ sì, ma sotto il profilo della *poétique* e non della *critique* (ciò che qui ci preoccupa), e dunque interrogando «il testo» non «nella sua singolarità (di questo si occupa la critica)», ma piuttosto nella sua «architestualità [...], cioè l’insieme delle categorie generali o trascendenti [...] cui appartiene ogni singolo testo».⁴⁸ Oltre a ciò, perché l’oggetto di quanto Genette definisce ipertestualità, coincide con «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò *ipotesto*) sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento»;⁴⁹ il che – malgrado la preoccupazione dello studioso di distinguere fenomeni ipertestuali da fenomeni intertestuali – lascia una falla aperta, e troppo larga, nella paratia teorica. La lirica *Non recidere, forbice, quel volto...* (testo B) non esisterebbe così com’è senza la relazione con la *Commedia* di Dante (testo A) che lampeggia al v. 8 («nella prima belletta di Novembre», dove ‘belletta’ da *If.* VII, 124), così come *La giornata d’uno scrutatore* (testo B) di Calvino non esisterebbe così com’è, senza la relazione – tra altre – con *I manoscritti economico-filosofici del 1844* di Marx (testo A):⁵⁰ casi nei quali i testi A non si innestano nei B in forma di commento, ma certo non possono identificarsi come *maîtres* ipertestuali o moventi di un rifacimento.⁵¹

Più ancora, in Genette, pare problematica la distinzione, che tuttavia è proposta come chiave di volta del sistema, tra *trasformazione* e *imitazione*:

L’Eneide e *Ulysses* sono senza dubbio, in misura diversa e certamente a diverso titolo, due (fra gli altri) ipertesti di uno stesso ipotesto: l’*Odissea* naturalmente. [...] Se ciò che accomuna l’*Eneide* e *Ulysses* è il fatto di non derivare dall’*Odissea* nello stesso modo in cui tale pagina della *Poetica* deriva da *Edipo re*, cioè non attraverso il commento ma tramite un’operazione trasformativa, queste due opere si differenziano allo stesso tempo proprio per il tipo di trasformazione. Il procedimento che porta dall’*Odissea* a *Ulysses* può venir descritto (molto sommariamente) come una trasformazione *semplice*, o *diretta*, che consiste nel trasporre l’azione dell’*Odissea* nella *Dubliano* del XX secolo. Il tipo di operazione che porta dalla stessa *Odissea* all’*Eneide* è, nonostante le apparenze (e la maggiore

⁴⁷ Eviterei la coppia oppositiva ‘ipotesto’/‘ipertesto’ di Genette (*Palinsesti*, cit., pp. 6–10), sia perché la neoformazione è linguisticamente incongrua (tendendo alla composizione neoclassica, accoppia affisso greco e lessema latino; e cfr. la postilla a p. 487: in realtà Saussure, quando conia ‘ipogramma’, evita la trascuratezza), sia perché – fatto più rilevante – rischia ormai di sovrapporsi indebitamente alla nozione di ‘hypertext’ formulata in T.H. Nelson, *A File Structure for The Complex, The Changing and the Indeterminate*, in G. Rose et al., *Proceedings of the 20th national Conference*, New York, Association for Computing Machinery, 1965, pp. 84–100, doi 10.1145/800197.806036, e poi impostasi con varie sistematizzazioni, come quelle di G.P. Landow contenute in *Ipertesto. Il futuro della scrittura*, a cura di B. Bassi, Bologna, Baskerville, 1993 [ed. or. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992], e in altri lavori successivi.

⁴⁸ G. Genette, *Palinsesti*, cit., p. 3; per ulteriori osservazioni in questo senso, Id., *Dal testo all’opera* (1997), in F. Bollino, *L’arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, Bologna, Clueb, 2006, pp. 129–175: 136–138 [ed. or. in *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999].

⁴⁹ Tale relazione, per Genette, ha un carattere addirittura esistenziale: «Essa può essere anche» tale «per cui B non parla affatto di A ma non potrebbe esistere così com’è senza A»; qui e sopra, ivi, p. 8.

⁵⁰ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 49–50.

⁵¹ Che poi Genette (*Palinsesti*, cit., p. 13) affermi di affrontare più volentieri «l’ipertestualità dal suo versante più soleggiato: quello in cui la derivazione dall’ipotesto all’ipertesto è al tempo stesso totale (tutta un’opera B che deriva da tutta un’opera A) e più o meno ufficialmente dichiarata», non risolve né attenua la difficoltà.

vicinanza storica), più complessa e meno diretta. Virgilio difatti non traspone da Oggigia a Cartagine e da Itaca al Lazio l'azione dell'Odissea, ma racconta tutt'altra storia (le avventure di Enea, e non più di Ulisse) ispirandosi al tipo (generico, vale a dire al tempo stesso formale e tematico) inaugurato da Omero con l'*Odissea* (e di fatto anche con l'*Iliade*): come si è detto per secoli, Virgilio *imita* Omero. Anche l'imitazione è senza dubbio una trasformazione, ma essa deriva da un procedimento più complesso, poiché – detto in modo ancora molto sommario – esige la costituzione preliminare di un modello di competenza generica (chiamiamolo epico), ricavato da quella singola realizzazione che è l'*Odissea* (ed eventualmente da altre), e in grado di generare un numero infinito di realizzazioni mimetiche.

Poco oltre, Genette dà una descrizione in scala (ossia, da testo a frase) della differenza che intravede tra il procedimento della trasformazione e quello dell'imitazione:

Consideriamo un testo letterario (o paraletterario) minimale, come questo proverbio: *Le temps est un grand maître*. Per trasformarlo è sufficiente che io modifichi, non importa come, una qualunque delle sue componenti. Se sopprimendo una lettera scrivo *Le temps est un gran maître*, il testo «corretto» viene trasformato, in modo puramente formale, in un testo «scorretto» (errore d'ortografia); se sostituendo una lettera scrivo, come fa Balzac [...], *Le temps est un grand maigre*, questa sostituzione di lettera opera una trasformazione di parola e produce un nuovo senso, e così via. Imitarlo è tutt'altra questione: si presuppone che io identifichi in questo enunciato una certa maniera (quella del proverbio) caratterizzata ad esempio, e in due parole, dalla brevità, la perentorietà dell'affermazione e la metaforicità; implica poi che io esprima in questa maniera (con questo stile) un'altra opinione, corrente o meno – ad esempio che per ogni cosa ci vuole del tempo, da cui il nuovo proverbio: *Paris n'a pas été bâti en un jour*. Appare ora più chiaro, spero, in che cosa la seconda operazione sia più complessa e più mediata della prima.⁵²

A ben guardare, la distinzione tra trasformazione e imitazione si rivela alquanto oscura, e del resto problematica,⁵³ ancora una volta per varie ragioni: perché, malgrado l'apposita cautela avanzata, sostanzialmente sorvola sul fatto che una riscrittura in epoca antica e una in epoca novecentesca non possono che collocarsi, rispetto al modello, a una distanza procedurale (determinata dal paradigma culturale, editoriale e letterario sincronico al testo di arrivo) tale da rendere il paragone scarsamente congruo; perché ignora che anche Joyce, trasformando l'*Odissea* nel suo *Ulisse*, deve prevedere un modello di competenza generica (quello del romanzo)⁵⁴ – modernamente reincarnante, secondo paradigmi hegeliani o bachtiniani, o meno quello dell'*epos* antico; da ultimo perché trascura che l'*Ulisse* di Joyce non si limita a «trasporre l'azione dell'Odissea nella Dublino del XX secolo», dal momento che quella trasposizione, incorniciata e inframmissa *da* e *a* molti altri riferimenti, finisce per non avere nulla di semplice, né tantomeno di diretto.⁵⁵

⁵² Qui e sopra, G. Genette, *Palimpsesti*, cit., pp. 8-10.

⁵³ Che Genette si dichiari convinto, anche al termine della sua lunga esplorazione di un certo tipo di riscrittura (ivi, p. 464), della tenuta di questa distinzione, non mi sembra cambi le cose.

⁵⁴ E. Terrinoni, *James Joyce e la fine del romanzo*, Roma, Carocci, 2015.

⁵⁵ Così, apparentare il *Doktor Faustus* di Mann all'*Hamlet* di Laforgue, all'*Electre* di Giraudoux, all'*Ulysses* di Joyce, al *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* e al *Virgile travesti* di Scarron, annoverandolo senza ulteriori distinguo tra le 'trasposizioni', ossia le parodie 'serie' (categoria già problematica), e poco oltre rubricare *Lotte in Weimar*, sempre di Mann, tra le 'continuazioni' (in sostanza, farne un *sequel* del Werther: cfr. G. Genette, *Palimpsesti*, cit., pp. 31-34, 241-242), suscita più di una perplessità. Nel primo caso, vuol dire glissare sul fatto che il *Doktor Faustus* stabilisce un rapporto assai mediato con il *Faust* goethiano, che – proprio in quanto tale – esiste anche all'interno dell'universo narrativo del testo ricevente, dove è oggetto di discussione e di interpretazione, il che richiede che sia comparato con quel tipo di testo (il commento) che Genette esclude

4. Manipolazioni

Stando così le cose, mi pare che sia più utile, in luogo di ipertestualità varie e di operazioni trasformative o imitative, delineare le relazioni apografiche delle quali si è detto, nelle loro possibili varianti (non infinite). Prima di farlo, torniamo al nostro campione del rifacimento (le *Ultime lettere*), per vedere quale sia la logica per mezzo della quale ogni apografo compie il suo lavoro sull'antigrafo.

Nella fattispecie, esso seleziona un testo dello stesso settore tipologico (*racconto*),⁵⁶ ossia *Die Leiden des jungen Werthers*. Sul testo selezionato, che assume così il ruolo di suo antigrafo, l'apografo opera una semplificazione: suddivide la struttura diegetica in *fabula*, da un lato, e dall'altro in intreccio. Quest'ultima coppia opposizionale, ben nota e ormai di antica delineazione (se ne deve la valorizzazione e la compiuta tematizzazione al laboratorio costituito a suo tempo dall'Opojaz),⁵⁷ non gode da qualche decennio di buonissima stampa.⁵⁸ Il che dipende, forse, da un malinteso: *fabula* e intreccio, quali piani di analisi, non fanno parte del racconto.

Del racconto, essi tracciano l'infrastruttura enunciativa (posizione del Narratore ed eventualmente del Narratario come funzioni del racconto), quella attanziale-attoriale (personaggi), quella cronotopica (spazio e tempo del racconto) e i rapporti processuali determinati dalla concatenazione di questi elementi. In quanto livelli logici che l'analisi proietta sul racconto, dunque, *fabula* e intreccio sono astrazioni come altre, fornite però di una qualità che suggerisce di privilegiarle: si definiscono reciprocamente per pura differenza opposizionale.

Questa pura differenza oppositiva, poi, è particolarmente utile per noi, dal momento che dobbiamo interpretare quale rapporto – altrettanto duale e differenziale – sussista tra apografo e antigrafo. Il quale rapporto, in effetti, coincide con un lavoro: quello che compie il primo sul secondo, là dove isola e preleva l'intreccio da esso (il testo dell'altro), lo declassa a *fabula* e su

dalla sua casistica; nel secondo, ancora più spericolatamente, su un'evidenza addirittura palmare: che *Lotte in Weimar* non è una continuazione del *Werther*, o un epilogo fittizio (in senso genetico), né «linea di principio», né in nessun senso. Qui i personaggi non sono Werther, Lotte e Albert, ma Goethe, Charlotte Buff e Johann Christian Kestner (assente dalla scena, perché già morto, nel presente del racconto), ragion per cui non esiste alcun antefatto testuale che *Lotte in Weimar* – molto più semplicemente, un romanzo storico – possa continuare.

⁵⁶ Nulla obbliga la riscrittura a rinchiudersi entro le forme della diegesi, come dimostrano i pur non frequentissimi esemplari di rifacimento che anche la tradizione lirica offre: p.es., il frammento *φαίνεται μοι κῆνος ἕσος θέουσιν...* (31 Voigt) di Saffo rifatto da Catullo nel suo *Ille mi par esse deo videtur...* (*carm.* 51); o la triade dei sonetti *Sublime specchio di veraci detti...*, *Solcata ho fronte, occhi incavati intenti...* e *Capel bruno: alta fronte: occhio loquace...* di Alfieri, Foscolo e Manzoni, due apografi – il secondo e il terzo – prodotti a mezzo dello stesso antigrafo.

⁵⁷ La preistoria del dispositivo di analisi *fabula/intreccio* si trova nei lavori comparatistici di Veselovskij, poi ripresi e concettualmente modificati principalmente da Šklovskij e Tomaševskij: in sintesi, vd. C. Segre, *Analisi del racconto. Logica, narrativa e tempo*, in *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-72: 7-10; e F. Vittorini, *'Fabula' e intreccio*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1998, pp. 17-24.

⁵⁸ Non persuade alcuni narratologi, che – diffidando della troppo semplice ripartizione del racconto in *due* livelli di organizzazione – tentano campiture definitorie tri- o quadripartite, nella speranza di tenere insieme il piano empirico (racconto dato) e quello analitico (divisione in parti prodotta astraendo dal piano empirico). È il caso di ipotesi analitiche e terminologiche del genere di *storia, racconto e narrazione* (G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 75 [ed. or. Paris, Seuil, 1972]); oppure di *Motiv Texture, Motiv Structure, fabula* (L. Doležal, *From Motifemes to Motifs*, «Poetics», 1, 1972, 4, pp. 55-90); o ancora di (i) *discorso*, (ii) *assieme delle unità di contenuto corrispondenti al livello del discorso*, (iii) *unità di contenuto riordinate secondo successione logico-temporale* e (iv) *funzioni, che costituiscono una riformulazione di (iii) secondo elementi cardinali* e quindi (i) *Discorso*, (ii), *Intreccio*, (iii) *Fabula*, (iv) *Modello narrativo* (C. Segre, *Analisi del racconto*, cit., pp. 13-15).

quest'ultima opera una serie di manipolazioni locali – ossia, di adeguamenti più o meno ingenti (soppressioni, istaurazioni e/o sostituzioni)⁵⁹ – che pertengono alla conformazione della propria, derivata, organizzazione enunciativa, attanziale-attoriale e cronotopica. Sicché:

APOGRAFO: $I_1 = F_2 + I_2 \leftarrow$ ANTIGRAFO: $F_1 + I_1$

È questo il punto – le manipolazioni locali da operarsi sull'antigrafo – in cui l'apografo finisce per scegliere una delle possibili strade che ha davanti: può produrre il rifacimento, ossia ricombinare gli elementi di partenza attenendosi al quadro narrativo dell'antigrafo, trasponendoli crono- e/o topicamente e sostituendone di nuovi ad alcuni di essi (*Ultime lettere*) o ricombinarli senza trasposizioni cronotopiche e rilevanti sostituzioni (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, di Tournier); può ridurli ad antefatto per svilupparne ulteriormente le potenzialità della *fabula* (il *sequel*: *Roman de la rose*, dal verso 4059 in poi, *Orlando Furioso*),⁶⁰ o al contrario retrocedere per sviluppare quei motivi di racconto che, nella *fabula* dell'antigrafo, sono dati per antefatto più o meno sottointeso (il *prequel*: *Wide Sargasso Sea*, di Jean Rhys, che sviluppa gli antecedenti di una sezione di *Jane Eyre*); ancora, può sfruttare l'intreccio dell'antigrafo, ridotto a *fabula*, per svilupparne un elemento (personaggio, ambiente ecc.) che vi figurava ai margini o sullo sfondo (lo *spin-off*: *Eneide*, rispetto all'*Iliade*).⁶¹

Di là da tutto ciò, osserviamo che tutte queste manipolazioni locali rappresentano per l'appunto il o gli spazi di dis-intersezione tra i due insiemi testuali, ossia la catena di elementi diegetici che si rivelano differenziali una volta che, nella lettura o nell'interpretazione, i due testi siano presi insieme, e dunque analiticamente comparati. Perché lettura e interpretazione siano effettivamente praticabili, però, si vede come l'apografo debba corrispondere alla definizione abbozzata sopra; debba essere, cioè, *un testo che deriva in forma estensiva, dominante e primaria da un solo altro testo, quest'ultimo positivamente identificabile, del quale condivide il sistema semiotico e la collocazione nella tipologia testuale*.

Se la riscrittura, infatti, derivasse da più testi, nel rapporto dei quali essa stabilisse relazioni contemporanee e orizzontali, non sarebbe più possibile identificare alcuna differenza tra la procedura apografica e il comune riuso di fonti allografe (la tipica operazione intertestuale, che non prevede relazione gerarchica tra fonte e fonte), che invece si collocano su due livelli diversi della costituzione testuale.⁶² Se ciò non fosse, si ricadrebbe per l'appunto nel 'tutto è rifacimento' (o

⁵⁹ Così M. Guglielmi, *Virginia, ti rammenti...*, cit., p. 9: «Ogni riscrittura si costruisce a partire dall'evidenziazione di alcuni punti focali del testo di partenza che vengono riconosciuti, attraversati, assimilati e trasformati determinando la nuova narrazione e le modalità del riuso».

⁶⁰ Si tratta di quelle che G. Genette, *Palinsesti*, cit., pp. 188-232, chiama 'continuazioni' (differenziandole dai 'seguiti', termine che gli consiglia il *Dictionnaire des synonymes* di D'Alembert, i quali sarebbero poi le continuazioni che l'autore si produce da solo).

⁶¹ D. Meneghelli, *Senza fine. Sequel prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Milano, Morellini, 2018, pp. 113-194 preferisce definire quest'ultimo (lo *spin-off*) *paraquel* o continuazione parallela. Lo studio di Meneghelli è prezioso, e fornisce numerosissimi spunti all'interpretazione del problema, ma indaga i processi derivativi tra i testi che afferiscono a sistemi semiotici difforni, pratica senz'altro produttiva in termini di delineazione di grandi quadri sincronici e diacronici, che tuttavia è alternativa a quella qui adottata.

⁶² Fatto ancora evidente nell'*Ortis*: rifacimento e, nello stesso tempo ma a un livello diverso, grande meccanismo intertestuale, che opera sotto il profilo della citazione, trasposta o meno in diegesi (la Bibbia, Plutarco, Dante, Petrarca, Alfieri,

apografia), così come nel ‘tutto è intertestualità’ (indeterminata), e dunque nei conseguenti ‘nulla è rifacimento’ (o *apografia*) e ‘nulla è intertestualità’.⁶³

Se anche si dà qualche eccezione, a questa caratteristica del rifacimento, essa risulta a un secondo sguardo meno consistente di quanto sembri. Stando al nostro testo-campione, per esempio, è facile avvertire come Foscolo – grande collezionista di testi altrui, sia in forma apografica, sia in quella intertestuale – tra-scriva le *Ultime lettere* sul modello del *Werther* goethiano, che costituisce il riferimento sistemico, e allo stesso tempo incastoni in questo quadro ben altre tre rifacimenti topici (ossia, ben delimitati e tali da non sovrapporsi al riferimento sistemico): nell’ordine, dal ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ *oder die Dialogen des Diogenes von Sinope* (1770), di Wieland; dal *Tristram Shandy* e dal *Sentimental Journey* (1760-1767, 1768) di Sterne; e dall’*Arsace et Isménie* (1748-1754) di Montesquieu.⁶⁴ Questo meccanismo a incasso, per cui tre episodi romanzeschi sono rifatti in posizioni rigorosamente circoscritte, non pregiudica in alcun modo la gerarchia funzionale delle complicate relazioni apografiche che l’*Ortis* stabilisce con i suoi antecedenti: a un livello globale, dal paratesto al *dénouement* del racconto, è collocato il *Werther*; a livello locale, quale virtuosistico procedimento di manipolazione dell’antigrafo, trovano posto altri micro-rifacimenti (ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ, *Tristram Shandy*, *Sentimental Journey*, dall’*Arsace et Isménie*).

Anche altre apparenti eccezioni si spiegano facilmente: si può senz’altro ammettere, per fare un caso diverso, che l’*Eneide* derivi allo stesso tempo dall’*Iliade* (di cui è *spin-off*) e dall’*Odissea* (cui si ispira nei primi sei libri), ma l’apparente duplicità del riferimento è facilmente riducibile almeno a una semi-unità: Omero, figura problematica finché si vuole (proteste di Aristarco nei confronti dei *Chorizontes*, e così via), è comunque «il migliore e più divino» tra i «bravi poeti», come aveva osservato Socrate (*Ion* 530b),⁶⁵ e dunque il dittico che a lui si ascrive tende a essere ricevuto come la doppia epifania di un’unica impresa narrativa (il che spiega perché Virgilio lavori su entrambi gli antigrifi).

Parini), della citazione implicita o ‘implicitazione’ (l’inapparente indice con cui Lorenzo Alderani, editore finzionale delle lettere di Jacopo, rinvia al dialogo alfieriano sulla *Virtù sconosciuta*, del 1786, là dove ad apertura di libro dichiara [U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 293, mio il corsivo]: «Pubblicando queste lettere, io tento di erigere un monumento alla virtù sconosciuta; e di consecrare alla memoria del solo amico mio quelle lagrime ecc. ecc.»), e dell’allusione (ancora da Alfieri, sfruttato dunque a diversi livelli del recupero intertestuale). D’altronde, tutto ciò corrisponde a quanto confessa Foscolo, dietro la maschera di Jacopo, in un luogo celebre del romanzo: «Questo ripiego di notare i pensieri, anzi che lasciarli maturare dentro l’ingegno, è pur misero! – ma così si fanno de’ libri composti d’altrui libri a mosaico. – E a me pure, fuor d’intenzione, è venuto fatto un mosaico» (ivi, p. 349); e vd. la lettera foscoliana, dell’8 novembre 1818, a Lord Holland (Id., *Epistolario*, vol. VII, 7 settembre 1816 – fine del 1818, a cura di M. Scotti, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 62-66: 64, e quella *Sulla moda, al Contino C*** a Milano* (nelle *Lettere scritte dall’Inghilterra*, in *Prose varie d’arte*, a cura di M. Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, pp. pp. 237-454: 295).

⁶³ Si tende a collocare, talora, quella che qui si definisce apografia entro il campo dell’intertestualità, magari presupponendo tra loro un rapporto del tipo di elemento di una classe *vs* classe o di contenuto *vs* contenitore (logici): cfr. C. Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 90; e C. De Caprio, *Intertestualità*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell’italiano scritto*, vol. V, cit., pp. 87-117: 88-89. Il suggerimento, che d’altronde è sempre proposto in margine ad altro, appare ragionevole se non altro per un fatto d’ordine, ma in realtà non porta molto lontano. L’utilizzo del testo dell’altro una volta come oggetto unitario, una volta come deposito di segmenti alienabili, così come il diverso ordine gerarchico che si attribuisce a quanto si riusa, dimostra la differenza tra il ricorso a un testo-modello (oggetto di rifacimento) e quello a un testo-fonte (risorsa per citazioni, citazioni implicite o allusioni).

⁶⁴ Ho trattato questi rifacimenti topici in *Il «Werther» di Foscolo*, cit., pp. 310-325, 283-309 e 251-254.

⁶⁵ Cito da Platone, *Ione*, in *Ippia maggiore, Ippia minore, Ione, Meneseno*, a cura di B. Centrone, Torino, Einaudi, 2012, pp. 285-377: 313.

Ora, fatte salve le eccezioni in parola, che il rifacimento – così come gli altri procedimenti apografici – debba dipendere primariamente e in quanto tale da un solo antografo, è condizione necessaria anche a distinguere lavoro apografico da normale e diffuso riuso intertestuale, da un lato; dall'altro, a distinguere rifacimento e *pastiche* propriamente inteso, ossia *écriture à la manière de*.⁶⁶ È comprensibile che questi ultimi due protocolli della scrittura derivativa siano spesso accomunati, se non altro per il forte riferimento, l'uno (apografo) a un testo dell'altro (antografo), il secondo a un Altro che produce testi (l'*auctor* del caso, che risulta *pastiche*).

Dato e non concesso che, come sostiene Fusillo, sia difficile distinguere il *pastiche* dalla parodia,⁶⁷ non è in realtà particolarmente impegnativo distinguere il *pastiche* e il rifacimento. Restiamo particolarmente ammirati, quando leggiamo:

Il était vieux, avec un visage de pitre, une robe trop étroite pour sa corpulence, des prétentions à l'esprit; et ses favoris égaux, qu'un reste de tabac salissait, donnaient à toute sa personne quelque chose de décoratif et de vulgaire. Comme la suspension d'audience se prolongeait, des intimités s'ébauchèrent; pour entrer en conversation, les malins se plaignaient à haute voix du manque d'air, et, quelqu'un ayant dit reconnaître le ministre de l'intérieur dans un monsieur qui sortait, un réactionnaire soupira: «Pauvre France!»;

oppure:

Lemoine venait souvent s'y promener. | C'est là que je le vis pour la première fois. Il paraissait plutôt ajusté dans la souquenille du laquais qu'il n'était coiffé du bonnet du docteur. Le drôle pourtant prétendait l'être et en plusieurs sciences où il est plus profitable de réussir qu'il n'est souvent prudent de s'y livrer. | Il était midi quand son carrosse arriva en décrivant un cercle devant le perron. Le pavé résonna des sabots de l'attelage, un valet courut au marchepied. Dans la rue, des femmes se signèrent. La bise soufflait. Au pied de l'Hermès de marbre, l'ombre caducéenne avait pris quelque chose de fugace et de sournois.

⁶⁶ Cioè non in quanto testo mistilingue, pluristilistico (ossia interdiscorsivo, à la Segre) o espressionistico, come talora capita di intenderlo, specie grazie alla malleveria descrittiva di G. Contini, già p.es. nel suo primo contributo gaddiano: «Ama [Gadda] e ha diritto di passare per calligrafo; e intanto serve a chiarire, proprio in linea di principio, quanto di risentimento, di passione e di nevrosità covi dietro al fatto del "pastiche"» (*Carlo Emilio Gadda, o del "pastiche"*, del 1934, poi con il titolo *Primo approccio al «Castello di Udine»*, e ora ad apertura di *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 3-10. La torsione che Contini applica al termine – discussa p.es. da due studiosi di Gadda come M. Fratnik, *L'écriture détournée. Essai sur le texte narratif de C.E. Gadda*, Torino, Meynier, 1990, p. 106, e R. Donnarumma, *Gadda. Romanzo e "pastiche"*, Palermo, Palumbo, 2001, p. 195 – non è in effetti di poco momento, benché in metafora tenda proprio a identificare nella frase di Gadda la tensione verso quel vortice stilistico, tra *Hypnerotomachia Poliphili* e *Finnegans Wake*, che della lingua letteraria e soprattutto non letteraria tutto intercetta, tutto assimila e tutto restituisce.

⁶⁷ La cui differenza, in realtà, non sembra così imperscrutabile, almeno finché ci si limita ai testi del tipo narrativo; nei quali, mentre il *pastiche* investe le forme linguistico-stilistiche, la parodia le forme del racconto (sulla quale interviene spostando, invertendo e degradando i valori semantici che vi sono intrinseci). Donde, il fatto che la parodia si possa produrre sia tra testi che condividono lo stesso sistema semiotico (*An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, di Fielding, da Richardson; *Freuden des jungen Werthers*, di Nicolai, da Goethe; *I promessi sposi* | di Alessandro Manzoni | e *Guido Da Verona*, Società Editrice Vnitas – Milano | MCMXXX – VIII, che in copertina esibisce i ritratti, in formato medaglione, dei due 'coautori'; il lungometraggio *Spaceballs* [Usa 1987], regia di M. Brooks, che parodizza *Star wars* [Usa 1977], regia di G. Lucas), sia tra testi di sistemi semiotici differenti (*Paperino principe di Dumimarca* di G.G. Dalmasso, G.B. Carpi, «Topolino», XI, 1960, fasc. 226-228 (per citare una delle parodie Disney che non sia sempre *L'inferno di Topolino*: in tema, cfr. P.P. Argiolas et al., *Le grandi parodie Disney, ovvero I classici fra le nuvole*, Roma, Pesce, 2013); *Il monaco di Monza* (Italia 1963), regia di S. Corbucci), il *pastiche* è inevitabilmente una riscrittura intra-semiotica (si occupa dei tratti pertinenti linguistico-stilistici che il *pasticheur* ritiene caratterizzi un autore, ciò che non si può riprodurre in altro sistema semiotico). Qualche spunto, in questa direzione, si può estrarre da D. Sangsue, *La relation parodique*, Paris, Corti, 2007, pp. 103-125; ma anche nell'intelligente scansione, per generi letterari, con la quale interroga il problema S. Dentith, *Parody*, London-New York, Routledge, 2000 (se dal genere letterario, poi, si passasse alla tipologia testuale, le cose risulterebbero ancor meno equivoche).

ossia Proust che emula Flaubert o de Régnier.⁶⁸ Un po' meno ammiriamo l'*Hortus apertus* – con epigrafe da Maritocco Maritocci, che recita «E colei che addormento è mia sorella» – di uno pseudo-d'Annunzio firmato da Paolo Vita-Finzi: «S'aprono lenti i miei versi, oh come buoni, | oh come stanchi, al vespero silente; | e somigliano candidi paoni | nati in un mese un po' con-valescente»; così come il mediocre conato di *imitatio* montaliana: «Ma dalla rete a volte so liberarmi anch'io | purché trovi il destro, il momento, lo strappo: | lieve e poroso allora galleggiare come un tappo | abbandonato all'onda salmastra e all'oblìo».⁶⁹ Ancor minore, o piuttosto nulla, l'ammirazione che si può nutrire nei confronti di prove mimetiche grossolane come quelle di Burnier e Rimbaud («Mais l'an-douille est elle-même divisée en intérieur et extérieur: 'an' est l'intérieur de l'extérieur, la chair interne, le corps, la panse; 'douille' est l'extérieur de l'intérieur, la pièce, le creux qui contient l'anti-trou, ecc.») che aspirerebbero a *pasticiare* lo stile teorico di Roland Barthes.⁷⁰

In tutti i casi, però, il procedimento della scrittura *pastichée* è lo stesso: si tratta anzitutto di isolare, chiaramente con l'intelligenza analitica di cui si dispone, alcuni caratteri della scrittura del modello (lessico, organizzazione sintattica e delle unità di testo, sovrastrutture retoriche, formazioni fonico-ritmiche, movenze interpuntive e in genere paragrafematiche, tendenze interiettivo-gestuali, ecc.); poi di astrarre, da questo sparso materiale, un'unitaria e ovviamente ideal-tipica regola stilistica; infine, di impiegare questa regola per produrre il calco o la falsariga.

Ma tale falsariga, allora, cosa *falsa*? L'immagine duplicata dello stile, la quale in sé non è depositata in alcun testo e proprio per questo non è poi così facile da ricalcare. Donde, *pastiche* = nessun testo e un'astrazione ideale dell'Autore da ricalcare; rifacimento = un testo ben preciso, singolare, da rifare senza attribuirlo al suo autore, e anzi riproducendolo solo a patto di manipolarlo localmente. I due procedimenti, come si vede, differiscono.

5. Segni, tipi e moventi

Così, tornando alla definizione abbozzata sopra, se dovessimo lavorare su scritture derivate che appartengono a sistemi semiotici diversi, come tra narrazione letteraria e teatro,⁷¹ narrazione letteraria e narrazione audiovisiva (film, serie tv), narrazione letteraria e fumetto (o letteratura

⁶⁸ Sopra e qui, M. Proust, *L'affaire Lemoine. Pastiches*, éd. génétique et critique par J. Milly, Genève, Slatkine, 1994, pp. 99 e 148.

⁶⁹ P. Vita-Finzi, *Antologia apocrifa*, Milano, Bompiani, 1978⁴, pp. 41, 170; sul *pasticheur* nazionale – cui arride una fama quantomeno eccessiva di capolavoratore di stili – cfr. ora la recente voce del *Dizionario biografico degli italiani* (vol. XCIX, 2020, s.v.), di C. Giunta, sfortunatamente quasi sfornita di indirizzi bibliografici. Si può allora vedere M. Marchesini, *Scheletri fedeli*, in P. Vita-Finzi, *Antologia apocrifa*, a cura di M. M., Macerata, Quodlibet, 2015, solo in e-book, nella quale tuttavia si parla di 'parodia', e non di 'pastiche' (etichetta alla quale Vita-Finzi verosimilmente teneva, donde quell'apocrifa nel titolo della raccolta), anche qui senza suggerimenti bibliografici.

⁷⁰ M.-A. Burnier, P. Rimbaud, *Le Roland-Barthes sans peine*, Paris, Balland, 1978, p. 84.

⁷¹ Secolare pratica (come testimoniano le due *Pamela* adattate e messe in scena da Goldoni, già citate, come il *Verter* di Sografi), che sembra godere di una recente *renaissance*: tra mille altri esemplari, ultimissimi sono un *Altri libertini*, da Tondelli, che ha debuttato il 15 ottobre 2024, per la regia di L. Lanera, al Teatro Vascello, e anche – con spericolata escursione tra i tipi di testo – un *Mein Kampf*, da Hitler, di e con S. Massini (18 ottobre 2024, Piccolo Teatro Strehler), che ha già fruttato un rimbalzo editoriale: S. Massini, *Mein Kampf. Da Adolf Hitler*, Torino, Einaudi, 2024.

disegnata, secondo l'espressione proposta da Hugo Pratt),⁷² o magari come tra fumetto e film, scrittura lirica e cinema,⁷³ e così via, avremmo semplicemente a che fare con quel processo che si chiama trasposizione o adattamento.⁷⁴

Il quale, proprio perché definisce testi non propriamente convertibili (non lo sono i loro sistemi semiotici), non può essere accomunato al rifacimento. In questo specifico caso, infatti, chi produce il testo d'arrivo non è libero di operare le sue manipolazioni locali nella forma che preferisce; un certo numero di esse, infatti, gli saranno obbligatoriamente dettate dal sistema semiotico su cui insiste il suo testo. Ciò naturalmente non vieta di studiare l'adattamento cinematografico della *La bête humaine* (1890) di Zola che Fritz Lang realizza nel 1954 (*Human Desire*, Usa), ma sarà ragionevole ricordare che prima dell'adattamento di Lang ne sussiste un altro dello stesso regime (*La bête humaine*, Francia 1938, regia di J. Renoir) e dunque che questo testo è già il frutto di una duplice protocollo produttivo, che richiede di essere misurato; e che l'adattamento di Lang non può essere automaticamente sussunto sotto la stessa classe in cui collocare le *Ultime lettere di Foscolo*, né studiato con esse.

Lo stesso vale, è ormai chiaro, per quanto pertiene alla tipologia testuale in cui si colloca la scrittura derivativa oggetto di studio: impossibile che un testo narrativo – che in sé sempre comporta un'argomentazione, ma forme strutturali specifiche – possa essere convertito per esempio in un testo argomentativo, a meno che il secondo molto banalmente non sia una parafrasi esplicativa del primo. E dunque, se Fedro e La Fontaine possono produrre i loro rifacimenti da Esopo, non c'è *fabula docet* che veramente tenga, se prima non si sono dati per l'appunto una *fabula* e un intreccio.

Il che conduce direttamente all'ultimo interrogativo posto dal fatto stesso del o dei rifacimenti: perché riprodurre il testo di un altro? Quale logica presiede a questa apparizione – sui banchi dei librai e in seguito negli scaffali delle biblioteche – di un testo la cui forma consiste propriamente nella sua coincidenza e nello stesso tempo divergenza dal testo di un altro? Se una risposta diretta non si può dare, è tuttavia possibile tentare di funzionalizzare l'interrogativo, dirigendolo sul metodo con il quale sorprendere il rifacimento all'opera. Ragione per cui è utile identificare nei rifacimenti quei tratti che consentono – una volta stabiliti i limiti di ciò che può o non può entrare nella partita – di differenziarli e ripartirli tra i diversi parametri che sembrano presiedere alla loro formazione.

Fantappiè, nello studio menzionato sopra, propone di impiegare un modello a tre assi, allo scopo «di compiere una (pur aperta) sistematizzazione del complesso universo della riscrittura». I tre assi sono: 1) «quello che va dalla riscrittura come testo alla riscrittura come processo letterario», e dunque che interroga l'autore della riscrittura; 2) quello che indaga la gradazione «che va [nella riscrittura] dall'imitazione seria alla parodia più dissacrante»; e 3) quello che definisce «il rapporto che c'è tra le riscritture e il loro contesto letterario», dal momento che «La riscrittura

⁷² Non mancano, ancorché abbastanza rare, ambiziose imprese testuali di questo tipo: vd. S. Huet [sceneggiatura, disegni], *À la recherche du temps perdu*, Paris, Delcourt: t. I, *Combray* (1998); t. II, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (vol. I, 2000); t. III, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, (vol. II, 2002); oppure A. Castelli [sceneggiatura], C. Roi [disegni], *Apocalisse. Il libro della rivelazione di san Giovanni*, Milano, Bonelli, 2019.

⁷³ Come nel caso del cortometraggio *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (Italia 1991, regia di G. Bertolucci), tratto dall'omonima lirica di G. Caproni (1960).

⁷⁴ Non nel senso, si è visto, che dà a questa categoria L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., ma nel più circoscritto significato di trasferimento tra sistema semiotico ad altro sistema semiotico (semplice o misto che sia).

può mirare sia all'appropriazione sia al recupero, sia all'espulsione dal canone sia al tentativo di strappare all'oblio e ridare al presente».⁷⁵

La proposta coglie senz'altro nel segno, ma si può ulteriormente semplificare, riconducendola a una sola e unitaria direttrice interpretativa. I tre assi, infatti, a ben guardare insistono su un unico problema, che allo stesso tempo è teorico, critico e storico: quello della relazione che l'apografo intrattiene dialetticamente con il suo antografo; o, per dirla altrimenti, quello che riguarda la motivazione in virtù della quale l'apografo seleziona l'antografo più idoneo alla propria formazione, e per ciò lo manipola in una precisa direzione, con lo scopo di introdursi in un certo taglio del mercato letterario di arrivo.

Sotto questo aspetto, i rifacimenti non mettono poi tanto in crisi il concetto di autore; o piuttosto, non lo fanno in misura maggiore di quanto non sia per ogni altra forma di testo. L'autore delle *Ultime lettere* è senz'altro Foscolo (come l'Aretino del *Dialogo*, di cui tratta Fantappiè),⁷⁶ benché entrambi ricorrano a testi di mediazione: traduzioni francesi e italiane del *Werther*, nel primo caso; un volgarizzamento dell'*Eneide*, nel secondo. Sotto il profilo della logica del rifacimento, la sommatoria di questa pluralità autoriale non costituisce un problema granché rilevante, poiché si può facilmente ricostruirne la gerarchia strumentale: antografo → mediatori letterari → apografo.

È ciò che avviene spessissimo: Michel Tournier, per esempio, scrive il suo *Vendredi* facendo ampio ricorso alle numerosissime mediazioni che si frappongono tra lui e il modello costituito da *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* (1719);⁷⁷ il quale è un romanzo fornito di un *sequel* d'autore (*The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, 1719) e di un ulteriore supplemento autoriale (che tuttavia non rappresenta un vero *sequel*, perché si sposta tipologicamente da testo narrativo a testo argomentativo, per quanto ancora dettato dalla voce 'fanzionale' di Robinson: *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe: With his Vision of the Angelick World*, 1720), e che in più ha costituito l'antografo di «una bisecolare tradizione di riscritture e variazioni» (le *Robinsonaden*),⁷⁸ e goduto di vari adattamenti intersemiotici.

⁷⁵ Ivi, pp. 139-141, ma vd. fino a p. 150. Che una procedura come il riuso polemico di un modello (fuor di riscrittura propriamente detta, potrebbe essere il caso del Gozzano di *Ipotesi* (1907), che mette in parodia il «Re di tempeste», ossia l'Ulisse dannunziano di *Maia*) – possa espellere dal canone il modello in parola, d'altronde, è cosa sulla quale è lecito nutrire un dubbio. Non c'è azione demistificatoria, censoria, parodistica o semplicemente antifrastica, in contesto di ripresa di uno dei lemmi che appartiene al regesto della tradizione (recente o meno, egemonico o meno) che giunga ad altro risultato, se non quello di riattivarne o corroborarne la memoria. Ciò vale per le riscritture postmoderne (L. Doležel, *Heterocosmica*, cit., p. 207), ma non solo né specialmente in quelle.

⁷⁶ *Riscritture*, cit., pp. 135, 139-141. Va detto, però, che il *Dialogo di messer Pietro Aretino nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana* ecc. (1536), che rappresenta un *sequel* d'autore del *Ragionamento della Nanna e della Antonia fatto a Roma sotto una ficaia* ecc. (1534), non è una riscrittura, ma *ha* una riscrittura, il rifacimento parodico di parte dell'*Eneide* (II 494-756, IV), infatti, occupa solo una porzione – che tra l'altro si chiude con il *clin d'œil* al lettore, ossia la notifica di derivazione dall'antografo – della *Seconda giornata*: cfr. P. Aretino, *Sei giornate*, cit., pp. 230-243: «PIPPA Mi pareva che tutta Roma gridasse a la strangolata: “Pippa, o Pippa, tua madre [Nanna] ladroncella ha furato il Quarto di Virgilio, e vassene facendo bella”».

⁷⁷ Come si evince da A. Bouloumie, «*Vendredi, ou Les limbes du Pacifique*» de Michel Tournier, Paris, Gallimard, 1991, specie pp. 56-124, 165-182.

⁷⁸ Così P. Zanotti, *Un autore, un'opera. Michel Tournier (1924-)*, «*Venerdì o il limbo del Pacifico*», in *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 33-43: 33. Sulla vicenda numerosi rifacimenti o pseudo-

Anche le altre questioni sollevate da Fantappiè – istanza parodica o meno del rifacimento, e posizione che quest'ultimo assume nel proprio contesto letterario – potrebbero discutersi attraverso l'esame della relazione che l'apografo stabilisce con il suo antografo. In una certa prospettiva, infatti, la grande partizione cui è possibile ricondurre qualunque operazione apografica è binaria: da una parte ci sono gli apografi *canonici* (per dir così), che selezionano un antografo in grado di autorizzarli, e dunque un testo-modello che riveste un ruolo autorevole e/o monumentale nella tradizione letteraria e culturale di *longue* o di *courte durée* dalla quale è estratto; dall'altra, ci sono gli apografi *operativi*, che selezionano un testo sostanzialmente privo di apparato autorizzante, ma tale da essersi imposto nel mercato delle lettere in ragione della sua popolarità.

La doppia definizione nominale, come spesso capita, ha carattere meramente funzionale, e potrebbe essere sostituita – ma con diverso grado di trasparenza – da altre; come per esempio quella che comprende rifacimenti *paradigmatici* (indirizzati verso un testo ma anche verso il sistema letterario che lo esprime e lo ricapitola) e rifacimenti *sintagmatici* (indirizzati primariamente verso un testo proprio in quanto peculiare congegno testuale). Ciò che più conta è che, tra queste due possibilità si gioca ogni altro tratto pertinente visto sopra. Il rifacimento canonico (o *paradigmatico*), infatti, può ulteriormente differenziarsi tra apografo che esibisce il suo rapporto fondamentalmente canonico con l'antografo (per solito nel paratesto: l'«*Orlando innamorato*» di Matteo M. Boiardo rifatto da Francesco Berni; *Girone il Cortese* di Alamanni; L'«*Eneide*» travestita di Lalli; il *Virgile travesti* di Scarron; le *Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, di Fenelon; *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, di Fielding; il *Risaotto al pomidauro* di Scarfoglio e Cesareo; *Hamlet, ou les suites de la piété filiale*, di Laforgue; «*I promessi sposi*» di Alessandro Manzoni e Guido da Verona;⁷⁹ *La pioggia sul cappello*, di Folgore; la *Nonita* di Eco, da Nabokov; *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* di Tournier, *Faust. Un travestimento* di Sanguineti, L'«*Orlando innamorato*» raccontato in prosa, di Celati ecc.),⁸⁰ e il meno comune tipo di apografo che omette,

rifacimenti di *Robinson Crusoe*, si può vedere M.C. Gnocchi, C. Imbroscio (a cura di), *Robinson dall'avventura al mito. «Robinsonnades» e generi affini*, Atti del Convegno di Bologna (12-13 novembre 1999), Bologna, Clueb, 2000; e il recente E. Peraldo (ed. by), *300 Years of Robinsonades*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2020.

⁷⁹ Che valsero all'autore (al secolo Guido Abramo Verona) la feroce avversione degli «eredi di Alessandro Manzoni, che si adoperarono per chiedere il diretto intervento del capo del governo affinché l'immagine dell'illustre avo venisse eliminata da un'opera "intessuta con le più volgari e abbominevoli frasi pornografiche"» (così F. Ottaviani, nella voce del *Dizionario biografico degli Italiani*), oltre a un violento scandalo, foriero anche di un'aggressione perpetrata contro il povero scrittore, e che in sostanza segnarono il passaggio verso la fase calante della sua carriera. In materia, cfr. anche E. Tiozzo, *Una tragica parodia. Il rifacimento daveroniano de «I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni»*, «Romance Studies», XXII, 2004, 1, pp. 63-74; G. Tesio, «*I Promessi Sposi*» tra parodia e rimaneggiamento: i casi di Guido da Verona e Piero Chiara, in G. Oliva G. (a cura di), *L'antimanzonismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 349-360; e in generale E. Tiozzo, *Guido da Verona romanziere, Il contesto politico-letterario, i temi, il destino*, Roma, Aracne, Roma, 2009.

⁸⁰ Lascio da parte la vasta aerea di testi sui quali lavorano i *Classical reception studies*. In realtà, studiare le variazioni sul plurivoco e sovradeterminato patrimonio diegetico della tradizione greco-antica (quello depositato in Omero, nei tragici e in altre testimonianze mitografiche), come di quella vetero e neo-testamentaria, non è esercizio immediatamente omologabile allo studio dei rifacimenti che si danno in contesto moderno. La ragione non è, per così dire, di natura ontologica, ma metodologica: è sempre contraddetta dai fatti l'assunzione assiomatica che vedrebbe lo scrittore moderno risalire immediatamente alla fonte più antica e più autorevole, e stabilire con essa un dialogo diretto, neutrale rispetto alla trafila di revisioni ideologiche, riusi in contesto discorsivo allotrio, edizioni parziali o integrali, commenti e rifacimenti frattanto intervenuti (e talora a lui contemporanei); rispetto a quegli stessi 'mediatori letterari', cioè, che lo mettono in comunicazione e insieme lo separano dalla fonte presupposta: per un esempio di ciò, cfr. F. Condello, *Edipo senza incesto o come le riscritture influenzano*

se non proprio occulta, la canonicità dell'antigrafo prescelto (per esempio *Wide Sargasso Sea*, di Rhys; *Regina di fiori di perle*, di Ghermandi). È evidente, se stiamo da questo lato dell'apografia, che l'esito della procedura di rifacimento (il declassamento dell'intreccio del modello al ruolo di *fabula*, e la successiva fabbricazione di un nuovo intreccio comprensivo delle manipolazioni locali del caso) comporterà un'intrinseca tendenza alla parodia, esibita o celata, ossia al ribaltamento antifrastico che I_2 tenderà a operare per differenziarsi in modo marcato da I_1 (= F_2), con ciò includendo in questa opera di differenziamento una serie di riferimenti al proprio presente storico e letterario, che a loro volta saranno funzionali alla presa di distanza dal modello.

C'è poi il caso del rifacimento operativo (o *sintagmatico*), che è in realtà molto raro in contesto letterario, laddove regna sovrano nella storia del cinema e in genere dell'audiovisivo. Uno dei pochi o forse pochissimi esempi che è dato sorprendere (un altro potrebbe essere *L'assassinio di rue Saint-Roch*, di Dumas),⁸¹ in letteratura, è proprio le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, vero e proprio *remake* del *Werther*, del quale intende importare in Italia – aerea culturale che, si diceva sopra, agli occhi di Foscolo, difetta di romanzi politicamente funzionali alla formazione di una coscienza sociale e politica della borghesia⁸² – lo schema, senza nessuna intenzione di parodizzarlo, né di 'classicizzarlo', ma semmai di fare con lui ciò che, secondo il suo personale e particolarissimo neoclassicismo (per il quale la distanza tra testo canonico e testo contemporaneo non rileva), i tragediografi hanno sempre fatto.⁸³

È propriamente questo il principio di base per cui, nel cinema, si produce un *remake*: dal momento che un prodotto cinematografico, smerciato sul proprio mercato nazionale, ha generato un rilevante profitto, c'è ragione di credere che un suo rifacimento, proiettato su altri

la critica, in F. Citti, A. Ianucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim ecc., Olms, 2012, pp. 47-61. Ecco perché questo tipo di variazioni dal modello, che ha generazione plurivoca, si può esplorare solo in rapporto a casi a esso comparabili, ed esclusivamente con strumenti storici ed esegetici *ad hoc*.

⁸¹ Si tratta di un rifacimento di *The Murders in the Rue Morgue*, di Poe. Complicata la vicenda editoriale di questo racconto di Dumas (a sua volta traduttore, o forse firmatario di una traduzione, delle *Ultime lettere*: A. Dumas, *Jacques Ortis*, Bruxelles, Meline, Cans et Co., 1839; e cfr. F. Fido, «*Jacopo Ortis*», *Alexandre Dumas e Pier Angelo Fiorentino*, «Yearbook of Italian Studies», VIII, 1989, pp. 128-136) la cui *princeps* è in italiano (evidentemente grazie all'anonima traduzione di uno dei redattori del giornale napoletano che in quegli anni Dumas dirigeva), ma di cui è dubbia e comunque parziale la stesura originale che si possiede. Due le edd. attuali, ma entrambe non scientifiche: A. Dumas, *L'assassinio di rue Saint-Roch*, a cura di U. Cundari, Milano, Dalai, 2012; e Id., *L'assassinat de la rue Saint-Roch. Manuscrit inédit. La découverte du manuscrit, son énigme et ses secrets* par J. Fiorina, Paris, Fayard, 2015.

⁸² È ciò che si desume da una lettura mirata tanto della sua breve recensione, lasciata in tronco e mai pubblicata in vita dedicata a una raccolta di novelle neo-trecentiste (il *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale parmigiano*, ora in U. Foscolo, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 261-265; e cfr. L. Sanvitale, *Saggio di novelle*, Parma, Bodoni, 1803, specie pp. 1-XX), quanto da alcuni punti della prolusione al corso di Eloquenza dell'Università di Pavia, letta e stampata nei primi mesi del 1809 (ora in Id., *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*, a cura di E. Neppi, Firenze, Olschki, 2005). Sui due testi, nei limiti di quanto qui si accenna, basti vedere A. Cadioli, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, il Saggiatore, 2001, pp. 47-95; C. Del Vento, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo» (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003, pp. 239-242; e ancora il mio *Il «Werther» di Foscolo*, cit., cap. XI, *Foscolo e la categoria del politico*, pp. 561-635.

⁸³ Si legge, nella *Notizia bibliografica*, cit., a p. 510: «Eschilo compose la tragedia d'Oreste che uccide la madre. Sofocle, Euripide, contemporanei, e poscia altri greci, de' quali non restano le opere, trattarono lo stesso argomento, e molti latini, e moltissimi fra' moderni, e fra' recenti Voltaire e l'Alfieri. Nessuno potea dipartirsi dal fatto; nessuno volle assegnare a' personaggi interessi o passioni o caratteri d'animo differenti dagli assegnati da Eschilo; parve a tutti che il primo imitatore della natura avesse colpito il vero; parve anche che nella orditura avesse trovato un metodo proprio all'intento: ma sentiva altresì ciascheduno d'essi che avrebbe potuto successivamente trovare nuove e più naturali e più efficaci le varietà, onde migliorarne a poco a poco sino alla perfezione la parte ideale».

mercati nazionali, ne genererà uno eguale o maggiore. La produzione cinematografica o cine-televisiva, del resto, comporta il cosiddetto rischio d'impresa, ossia l'immobilizzazione e dunque l'investimento di un capitale, e il riuso di un modello già vincente in altri mercati costituisce una garanzia, sia pure non completa, circa la riduzione del rischio.

6. *Chiamare in giudizio*

Canonicamente o funzionalmente che sia, il rifacimento – così come altre imprese apografiche: *sequel*,⁸⁴ *prequel* (anche quest'ultimo assai raro, in letteratura) e *spin-off* – ha questo di specificamente rilevante, sotto il profilo interpretativo: che ogni forma di manipolazione locale, anche la più minuta, introduce nel modello una deriva propriamente ideologica, o ideale. Ciò che conferma il carattere intrinsecamente politico, di ogni forma di apografia. Si è visto a cosa mira Foscolo, ma ad ogni esperienza di scrittura derivativa è inerente all'inoltro di una istanza dal tratto quasi giudiziario: l'apografo chiama in causa l'antigrafo, quale testimone di cui si richiede una vera e propria escussione, e lascia al lettore il compito di giudicare. Certo, differente è la forma di cooperazione che al lettore si chiede: può darsi che l'apografo occulti il proprio modello, e dunque progetti un doppio lettore possibile (quello fornito di un sapere letterario sufficiente a individuare l'antigrafo e comprendere il procedimento di escussione di esso, e quello non fornito di tale sapere); o può essere che l'apografo esibisca, talora spudoratamente (in contesto più schiettamente parodico), il proprio modello.

In ambo i casi, chiamare in giudizio un antecedente letterario, e con lui gli altri testi coi quali esso è in relazione, non vuol dire limitarsi a dialogare con lui o con loro; in altre parole, non significa solamente *interpretare* la tradizione, ma anche significa – ed è ciò che più conta – *trasformarla*.

⁸⁴ Al principio funzionale del rifacimento foscoliano, si potrebbe accostare – sia pure con tutte le cautele del caso – quello della 'gionta' (*sequel*) ariostesca all'*Inamoramento* di Boiardo, operazione svolta su un antigrafo ai suoi tempi di largo successo popolare ed editoriale (dove la varietà di progetti consimili: cfr. A. Carocci, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'«Inamoramento de Orlando» (1483-1521)*, Manziana [RM], Vecchiarelli, 2019; e F. Brancati, *Riscrivere Boiardo*, cit., pp. 238-241), ma assai poco fortunato presso i professionisti della letteratura, e perciò non dotato, o non del tutto, di quel titolo d'indiscussa *auctoritas* che per solito fomenta i rifacimenti canonici: C. Dionisotti, *Fortuna del Boiardo nel Cinquecento* (1970), ora in *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di G. Anceschi, A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 143-161.

Eclissi e noviluni Due note a Sen. ‘nat.’ VII

Daniele Pellacani

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

Sulla base di osservazioni di carattere lessicale e stilistico si propone una nuova interpretazione di due passi senecani (*nat.* VII 1, 3 e VII 25, 3), difendendo il testo tràdito.

On the basis of lexical and stylistic considerations, a new interpretation of two Senecan passages (*nat.* VII 1, 3 and VII 25, 3) is proposed, defending the transmitted text.

Parole chiave: critica del testo; eclissi; lessico tecnico; Seneca.

Daniele Pellacani: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ daniele.pellacani@unibo.it

Daniele Pellacani insegna Letteratura latina all’Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca si rivolgono prevalentemente alla letteratura scientifica latina: si è occupato della poesia astronomica latina e delle traduzioni dal greco di Cicerone (Cicerone, *Aratea. Parte 1: Proemio e Catalogo delle costellazioni*, intr., testo e comm., Bologna, Pàtron, 2015; Cicerone, *Aratea e Prognostica*, intr., trad. e note, Pisa, Ets, 2015). Sta lavorando al commento al libro VII delle *Naturales quaestiones* di Seneca.

Copyright © 2024 Daniele Pellacani

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il presente lavoro si propone di affrontare, attraverso l'esame di due esempi concreti, un problema metodologico che spesso emerge nello studio di testi classici di carattere tecnico-scientifico e, più in generale, nell'interpretazione di riferimenti ad argomenti scientifici contenuti all'interno di opere letterarie greche e latine. In questi casi lo studioso deve infatti disporre non solo di una solida competenza filologica, ma anche di una buona conoscenza della scienza antica, per evitare fraintendimenti che in alcuni casi possono condurre a interventi congetturali non necessari.

I. *Sen. nat. VII I, 3*

Il VII libro delle *Naturales quaestiones*, interamente dedicato alle comete, si apre con una critica alla natura umana, che ammira stupita i fenomeni insoliti, eccezionali, e per contro non presta attenzione a quei fatti ordinari, in cui però si manifesta la perfetta regolarità del cosmo: *ita enim compositi sumus ut nos cotidiana, etiamsi admiratione digna sunt, transeant, contra minimarum quoque rerum, si insolitae prodierunt, spectaculum dulce fiat* (VII I, 1).

Per esemplificare questo atteggiamento Seneca fa riferimento alle eclissi di sole e di luna, fenomeni che, proprio per la loro rarità, suscitano non solo ammirazione, ma anche apprensione, al punto di alimentare una *uana superstitio*,¹ come la credenza che la luna si eclissi in seguito all'effetto di arti magiche, che devono essere contrastate con frastuono e grida: *sol spectatorem, nisi deficit, non habet; nemo obseruat lunam, nisi laborantem: tunc urbes conclamant, tunc pro se quisque superstitione uana strepit* (VII I, 2).²

Ma i fenomeni davvero significativi, ribadisce Seneca, sono quelli regolari. Attraverso un'elaborata *enumeratio* vengono allora elencati una serie di eventi astronomici associati al sole (*nat. VII I, 3*):³

At quanto illa maiora sunt quod sol totidem, ut ita dicam, gradus quot dies habet et annum circuitu suo cludit, quod a solstitio ad minuendos dies uertitur, quod ab aequinoctio statim inclinatur et dat noctibus spatium, quod sidera abscondit, quod terras, cum tanto maior sit illis, non urit sed calorem suum intensionibus ac remissionibus temperando fouet, quod lunam numquam implet nisi aduersam sibi, nec obscurat?

¹ *Iunctura virgiliana*: Verg. *Aen.* VIII 187 *uana superstitio ueterumque ignara deorum* (cfr. il commento di Fordyce in *P. Vergili Maronis Aeneidos libri VII-VIII*, with a comm. by C.J. Fordyce, intr. by P.G. Walsh, ed. by J.D. Christie, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 227).

² Per questa credenza popolare, ricordata da Seneca anche in *Med.* 795s., cfr. i numerosi passi segnalati da D. Vottero: L. Anneo Seneca, *Questioni naturali*, a cura di D. Vottero, Torino, Utet, 1989, p. 664 n. 5.

³ La regolarità dei movimenti del sole è contrapposta all'eccezionalità delle eclissi anche in *Rhet. Her.* III 36 *solis exortus, cursus, occasus nemo admiratur, propterea quia cottidie fiunt; at eclipsis solis mirantur, quia raro accidunt, et solis eclipsis magis mirantur quam lunae, propterea quod hae crebriores sunt*.

Il periodo, scandito dall'anafora di *quod*, può essere scomposto in due serie trimembri. Nella prima Seneca si sofferma sulla regolarità dei movimenti del sole: il fatto che si sposti di un grado⁴ al giorno, e completi la sua orbita nel volgere di un anno (*quod sol totidem, ut ita dicam, gradus quot dies habet et annum circuitu suo cludit*); che a partire dal solstizio d'estate inverta il corso per rendere le giornate più corte (*quod a solstitio ad minuendos dies uertitur*), e a partire dall'equinozio d'autunno s'abbassi sull'orizzonte, e dia spazio alle notti (*quod ab aequinoctio statim inclinatur et dat noctibus spatium*).

Il *tricolon* successivo descrive invece l'azione del sole sugli altri astri (*quod sidera abscondit*), sulla terra (*quod terras ... non urit sed calorem suum intensionibus ac remissionibus temperando fouet*) e infine sulla luna: *quod lunam numquam implet nisi aduersam sibi, nec obscurat*.

Gercke⁵ per primo ipotizzò una lacuna dopo *obscurat*: riteneva infatti che Seneca si stesse riferendo a due fasi lunari opposte, il plenilunio – quando il sole illumina completamente (*implet*) la luna che si trova in opposizione (*aduersam sibi*) – e il novilunio, quando la luna 'nuova' non risulta visibile perché in congiunzione col sole, che ne illumina la faccia non osservabile dalla terra. Di qui la proposta di integrare *nisi uicinam*, espressione predicativa che, in maniera speculare a *nisi aduersam sibi*, espliciterebbe il riferimento alla posizione della luna durante il novilunio, cioè, come si è detto, la sua congiunzione rispetto al sole.

Se l'interpretazione di Gercke è stata unanimemente accettata, minor fortuna ha avuto la soluzione da lui proposta: *nisi uicinam*, in cui si integra un aggettivo mai attestato in riferimento alle fasi lunari, è infatti accolto solo da Alexander⁶ e Vottero.⁷ Altri studiosi hanno proposto integrazioni diverse nella forma, ma non nella sostanza. Se *nisi obliquam* (Oltramare,⁸ rec. Corcoran)⁹ e *nisi transuersam* (André)¹⁰ devono essere respinti perché «implicano un riferimento alle fasi di quadratura (i cosiddetti 'quarti' di Luna), quando l'oscuramento del satellite è soltanto parziale»,¹¹ più corrette, almeno da un punto di vista astronomico, sono le soluzioni proposte

⁴ La parentetica *ut ita dicam* (su cui vd. A. Traina, T. Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina*, Bologna, Pàtron, 2003³, p. 397 n. 1) attenua l'effetto di personificazione derivato dall'impiego di *gradus* in riferimento al Sole; il termine, non ancora tecnicizzato nel suo valore geometrico, è impiegato in senso traslato per indicare il movimento dei pianeti: cfr. *ThL VI/2*, 2145, 44–51 e in particolare *Vitr. IX 1, 10 Iovis [scil. stella] placidioribus gradibus scandens contra mundi uersionem*; lo stesso *Sen. benef. IV 23,4 ex his [scil. dis siue stellis] ... plerique obscuro gradu pergunt et per occultum aguntur*.

⁵ *L. Annaei Senecae Naturalium quaestionum libros VIII*, edidit A. Gercke, Leipzig, Teubner, 1907.

⁶ Che però opta per una sistemazione paleograficamente più complessa, restituendo un chiasmo: *quod lunam numquam implet nisi aduersam, nisi uicinam obscurat* (W.H. Alexander, *Seneca's 'Naturales Quaestiones': The Text Emended and Explained*, «University of California Publications in Classical Philology», XIII, 1948, pp. 241–332: 322).

⁷ L. Anneo Seneca, *Questioni naturali*, cit., p. 665 n. 9.

⁸ Oltramare sembra però pensare che l'espressione non si riferisca al plenilunio ma alle fasi di quadratura, in cui la luce del sole illumina parzialmente la faccia della luna rivolta verso la terra: traduce infatti «Il [scil. le soleil] n'emplit la lune de sa lumière que si elle lui fait face, et ne la voile d'ombre que si elle est de côté» (Sénèque, *Questions naturelles*, vol. II, *Livres 4–7*, texte établi et traduit par P. Oltramare, Paris, Les Belles Lettres, 1961², p. 301). Mugellesi, pur stampando il testo di Oltramare, ritiene «che il problema sia ancora aperto e suscettibile di discussioni» (L. Anneo Seneca, *Questioni naturali*, intr., trad. e note di R. Mugellesi, Milano, Rizzoli, 2004, p. 518 n. 7).

⁹ Seneca, *Naturales quaestiones*, vol. II, transl. by T.H. Corcoran, London–Cambridge (MA), Loeb, 1972, p. 228.

¹⁰ Lo studioso ritiene tuttavia che qui l'opposizione sia proprio tra plenilunio e novilunio: J. André, rec. a C. Codoñer Merino, *L. Annaei Senecae Naturales quaestiones*, «Gnomon», LIII, 2, 1981, pp. 196–7: 197.

¹¹ G. Burzacchini, *Il novilunio in Sen. Nat. quaest. VII 1, 3*, «Eikasmos», IX, 1998, pp. 259–61: 260.

da Codoñer Merino¹² (*«nisi in coniunctione»*) e Hine¹³ (*«nisi propinquam»* vel *«nisi adjacentem»*, in apparato), che però non convincono del tutto sul piano stilistico.¹⁴ Migliori, in tal senso, *«nisi oppositam»* di Parroni¹⁵ e *«nisi auersam»* di Burzacchini, che avrebbe inoltre il vantaggio di fornire una possibile spiegazione paleografica per la genesi della lacuna («una sorta di aplografia dopo il precedente *nisi aduersam»*).¹⁶

Tali soluzioni, pur ingegnose, non sono però necessarie. Il testo tràdito infatti può essere conservato se si ipotizza che Seneca non stia associando plenilunio e novilunio, ma plenilunio e eclissi di luna, due fenomeni che si verificano quando la luna è in opposizione rispetto al sole (*nisi aduersam sibi*); in effetti un'eclissi di luna può verificarsi solo durante la fase di plenilunio, nel caso in cui i due astri, oltre ad essere in opposizione, siano anche allineati rispetto alla terra la cui ombra, proiettata dal sole, va allora a oscurare il volto della luna.

Prima dell'edizione di Gercke questa interpretazione doveva essere comunemente accettata; un'esplicita indicazione in tal senso si legge nel commento del Fromondus¹⁷ (1628; 1652) che così spiega l'espressione senecana: *nec obscurat] telluris interiectu. alias tellus potius quam sol lunam in deliquio obscurat.*

¹² L. *Annaei Senecae Naturales quaestiones*, vol. II, *Lib. 4-8*, texto revisado y traducido por C. Codoñer Merino, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1979, p. 130; *coniunctio* – «plus savant et d'un emploi limité, du moins dans cette acception précise» (A. Le Boeuffe, *Astronomie, astrologie: lexique latin*, Paris, Picard, 1987, p. 94 s.v. *coire* [283]) – è in ogni caso termine senecano (*nat. VII 19,1 per coniunctionem cohaerentium*, in riferimento alla congiunzione fra pianeti).

¹³ L. *Annaei Senecae Naturalium quaestionum libros* recognovit H. Hine, Stuttgartiae-Lipsiae, Teubner, 1996, p. 282, che mette a testo *«nisi ***»*. I paralleli indicati in H. Hine, *Studies in the Text of Seneca's 'Naturales quaestiones'*, Stuttgart, Teubner, 1996, p. 113 (*Sen. nat. I 10*; *Iul. Val. I 4*) non sono pertinenti: in effetti i due aggettivi non risultano mai impiegati in riferimento alle fasi lunari.

¹⁴ Vd. G. Burzacchini, *Il novilunio...*, cit., p. 260: «tali integrazioni lasciano tutte alquanto a desiderare sotto il profilo stilistico, in quanto frustrano l'attesa di una puntuale antitesi rispetto al pregresso *aduersam sibi*, cui si contrappongono in modo non più che indiretto, e comunque non adeguatamente efficace». Sulla criticità, a livello lessicale, delle soluzioni proposte da Hine vd. *supra*, n. 13.

¹⁵ Seneca, *Ricerche sulla natura*, a cura di P. Parroni, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2002, p. 418; l'integrazione, che restituisce «un'ottima clausola dicretica», è difesa in P. Parroni, *La nuova edizione teubneriana delle 'Naturales quaestiones' di Seneca*, «Rivista italiana di filologia classica», CXXV, 1997, pp. 113-125; 124-125 sulla scorta di *Sen. nat. I 12,1* e *Cic. nat. deor. II 103*, dove *oppono* è usato per indicare la posizione della luna durante le eclissi di sole, che avvengono in fase di congiunzione (la stessa configurazione che si verifica durante il novilunio).

¹⁶ G. Burzacchini, *Il novilunio...*, cit., p. 261, che porta a sostegno della sua ipotesi anche considerazioni stilistiche (il *word-play aduersa/auersa*) e ritmiche (la clausola cretico-spondaica *obscurat nisi(i) auersam*); meno convincenti le osservazioni di natura lessicale: *auersus* è sì impiegato in ambito astronomico (cfr. A. Le Boeuffe, *Astronomie...*, cit., p. 66 s.v. [165]), ma mai in riferimento al novilunio.

¹⁷ Liebert Fromondus (1587-1653), professore di filosofia e poi rettore dell'università di Lovanio, ebbe anche interessi scientifici, e si occupò soprattutto di meteorologia; la sua opera più importante, i *Meteorologicorum libri VI* (1627) presenta numerosissime citazioni classiche, in particolare senecane (vd. B.M. Gauly, *'Aliquid veritati et posteris conferant': Seneca und die Kommetentheorie der frühen Neuzeit*, in M. Beretta, F. Citti, L. Pasetti (a cura di), *Seneca e le scienze naturali*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 143-158; 151-157; F.R. Berno, *Seneca contro Cartesio? Appunti sulla ricezione delle 'Naturales quaestiones' nel XVII secolo*, in S. Audano, G. Cipriani (a cura di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Foggia, Il Castello, 2016, pp. 131-159). Il suo commento alle *Naturales quaestiones* (su cui vd. J. Papy, *Libertus Fromondus' Commentary on Seneca's 'Naturales quaestiones'*, «Lias», XLI, 1, 2014, pp. 33-51) venne pubblicato nella terza (1628) e quarta edizione (1652) degli *Opera omnia* senecani di Giusto Lipsio, completando così la monumentale opera del filologo fiammingo, rimasta interrotta a *nat. I 1, II* a causa della malattia e poi della morte dello studioso (vd. F. Nanni, D. Pellacani, *Per una rassegna sulla fortuna delle 'Naturales quaestiones'*, in M. Beretta, F. Citti, L. Pasetti (a cura di), *Seneca...*, cit., pp. 161-252; 194 n. 134); le note di Fromondus saranno poi riprese anche nelle edizioni di Daniel Elzevier (Amsterdam, 1672), dell'Olearius (Lipsia, 1702) e di Bouillet (Parigi, 1830).

Con rigore di scienziato, Fromondus chiarisce che la terra, frapponendosi tra il sole e la luna, getta su quest'ultima la propria ombra, e pertanto è lei, piuttosto che il sole, a provocare l'eclissi. Una precisazione corretta, ma inutilmente pedante: la brachilogia senecana è infatti pienamente giustificata dal contesto, tutto teso a enfatizzare il ruolo del sole, presentato come il soggetto che attivamente determina la serie di fenomeni celesti a esso associati.

Che l'espressione *nec obscurat* si riferisca all'eclissi di luna pare poi confermato da considerazioni di natura lessicale: infatti il causativo *obscurare* non risulta mai impiegato in riferimento al novilunio, mentre è abbastanza frequente per indicare le eclissi di sole e di luna:¹⁸ per quest'ultime, oltre a Cic. *div. II 17 quando illa [scil. luna] ... incurrat in umbram terrae ... ut eam obscurari necesse sit*, vd. anche Sen. *nat. VII 12, 4 uidemus solem ac lunam intra exiguum tempus, cum obscurari coeperunt, liberari*, dove si sottolinea la rapidità del fenomeno;¹⁹ in riferimento all'eclissi di luna Seneca impiega poi anche il deverbale *obscuratio* (*nat. VI 3, 3 non religionem incutit mentibus et quidem publice, siue deficere sol uisus est, siue luna, cui obscuratio frequentior, aut parte sui aut tota delituit?*)²⁰ già utilizzato da Cicerone, nell'*Hortensius*, per indicare l'eclissi di sole che si verificò alla morte di Romolo (fr. 82 Grilli = Aug. *ciu. III 15*).²¹

Nel nostro passo la scelta lessicale risulta allora significativa: *obscurare* dice infatti la vera causa del fenomeno (la luna s'eclissa perché 'oscurata' dal sole, che proietta su di lei l'ombra della terra) e pertanto si pone in implicita contrapposizione rispetto a *laborare*, che al paragrafo precedente descriveva invece l'eclissi dalla prospettiva 'magica' di chi, non conoscendone le cause, ritiene che l'astro stia soffrendo²² a causa di un sortilegio: *nemo obseruat lunam, nisi laborantem: tunc urbes conclamant, tunc pro se quisque superstitione uana strepit* (VII I, 2).²³

A queste osservazioni lessicali si possono associare anche considerazioni di natura stilistica. Nell'*enumeratio* senecana il nesso *illa maiora* fa da antecedente collettivo a una serie di sei sostantive introdotte dal *quod* anaforico, che segnalano fenomeni degni d'ammirazione determinati dalla regolare attività del sole. Anafora e variazione scandiscono con studiata regolarità il paragrafo: ad una sostantiva ampliata per mezzo di una coordinazione si alterna – per due volte – una sostantiva semplice (*quod ... et ... | quod ... || quod ... et ... | quod ...*); nell'ultimo *colon* la dichiarativa ampliata dalla coordinazione (*quod ... sed ...*) è invece seguita da una dichiarativa espansa per mezzo di una correlativa (*quod numquam ... nec ...*) che rompe la simmetria del

¹⁸ Vd. A. Le Boeuffe, *Astronomie...*, cit., p. 201 s.v. *obscurare* [861b]; p. 116 s.v. *deficere* [390c]; *ThL IX/2*, 166, 16–23.

¹⁹ Questo elemento è sottolineato anche in *benef. V 6, 5*, citato *infra*, n. 27.

²⁰ Si noti che anche in questo passo, come nel nostro, il riferimento all'eclissi è esplicitamente associato alla critica della *superstitio* (vd. anche Sen. *benef. V 6, 3–5*, citato *infra*, n. 28).

²¹ Per l'uso del deverbale *obscuratio* in riferimento alle eclissi vd. A. Le Boeuffe, *Astronomie...*, cit., p. 201 s.v. *obscurare* [861b]; *ThL IX/2*, 162, 11–6; *OLD*, s.v. I.

²² Cfr. *OLD*, s.v. *laboro* 3d che rubrica l'impiego astronomico del verbo sotto l'accezione «to be distressed physically, suffer from strain»; cfr. anche A. Le Boeuffe, *Astronomie...*, cit., p. 116 s.v. *deficere* [390c] che parla di «souffrances' de la lune».

²³ Tale prospettiva magica potrebbe spiegare il fatto che *labor* e soprattutto il verbo *laboro* sono più spesso impiegati per le eclissi di luna (cfr. A. Le Boeuffe, *Astronomie...*, cit., p. 116 s.v. *deficere* [390c]; *ThL VII/2*, 807, 38–46). Che si tratti di una concezione di origine popolare è quanto affermato negli *scholia Bernensia* a Virgilio, che citano a riscontro una menippea di Varrone (Serv. auct. *georg. II 478*): '*lunae labores' quod uulgus dicunt 'laborat luna'. Hinc Varro in Cynistore (Men. 231 Astbury = 230 Cèbe = 231 Krenkel) «eclipsis quando fit, cur luna laboret? Et si hoc ridicule credunt dicant quid laborent»* (per la sistemazione testuale vd. J.–P. Cèbe, *Varron, Satires Ménippées*, vol. VI, *Gnothi seauton-Kynoretor*, éd., trad. et comm., Rome, École Française de Rome, 1983, pp. 1079–1080).

periodo mettendo in risalto l'ultimo elemento della serie (*nec implet*), più breve in accordo con la 'legge di Hammelrath'.²⁴

Se si conserva il testo trådito, risulta allora chiara l'operazione messa in atto da Seneca: attraverso un efficace *aprosdoketon* egli conclude un catalogo di eventi astronomici regolari con un fenomeno tradizionalmente – e popolarmente – percepito come straordinario, ma in realtà governato da leggi precise e immutabili dal momento che può verificarsi sempre e solo durante la fase di plenilunio.²⁵

Il carattere paradossale di tale inclusione risulta ancor più evidente nella frase successiva, dove per mezzo dell'anaforico *haec* le eclissi di luna sono sussunte nel novero dei fenomeni che seguono una cadenza regolare (*ordo*):²⁶ un paradosso che rivela la contrapposizione tra la meraviglia, frutto dell'ignoranza, e la conoscenza delle leggi della natura, che permette di riconoscere la regolarità anche in fenomeni apparentemente irregolari.

Nel passo senecano il *fulmen in clausola* permette allora di sostituire alla retorica del *mirum* la retorica della *necessitas*, la sola in grado di liberare l'uomo dall'angoscia del sovrannaturale: una prospettiva 'lucreziana' che emerge in vari passi delle *Naturales quaestiones*²⁷ e che viene chiaramente esplicitata anche nel V libro del *De beneficiis*, dove Seneca ricorre ancora una volta al fenomeno delle eclissi proprio per contrapporre la conoscenza del *sapiens* Socrate alla superstiziosa ignoranza del re Archelao, terrorizzato dall'improvvisa apparizione di un'eclissi di sole.²⁸

²⁴ Per questa caratteristica dello stile senecano, «che abbrevia l'ultimo *colon* in clausole perentorie, con una brusca caduta di ritmo», vd. A. Traina, *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Bologna, Pàtron, 1987⁴, p. 26; sul ricorso alla legge di Hammelrath come «procedimento più semplice per ottenere la caduta del ritmo» vd. Seneca, *Le consolazioni*, a cura di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1995⁴, pp. 108–111. Proprio l'efficacia dell'*aprosdoketon* suggerisce di accogliere la correlazione *numquam ... nec*, testimoniata da tutti i manoscritti ad eccezione del *Genevensis* (Z) che riporta invece *numquam nec ... nec*, preferito da Hine (cfr. H. Hine, *Studies...*, cit., p. 113: «Z's first *nec* should probably be accepted») e Parroni. A favore di *numquam ... nec* vd. anche G. Burzacchini, *Il novilunio...*, cit., p. 260, per il quale «dopo *numquam*, esso [*scil. nec*] ha tutta l'aria di una pedantesca inserzione, che per giunta appesantisce il dettato»; si noti poi che *numquam nec ... nec* non è mai attestato in Seneca (per *numquam ... nec* cfr. invece *benef.* VI 31, 4; *ira* II 21, 4; *Pol.* 7, 2; *epist.* 14, 7; 88, 16; *Herc. f.* 315).

²⁵ Per il valore esclusivo di *nisi* vd. A. Traina, T. Bertotti, *Sintassi normativa...*, cit., p. 440; per il suo impiego con participi in funzione predicativa vd. *ibid.*, p. 313. Che le eclissi di luna si verificano solo in fase di plenilunio è ricordato anche da Plinio, che enfatizza proprio la coincidenza tra i due fenomeni apparentemente antitetici: *Plin. nat.* II 41 *immensa [scil. luna] orbe pleno, ac repente nulla*.

²⁶ *Sen. nat.* VII I, 4 *haec tamen non adnotamus, quamdiu ordo seruat; si quid turbatum est aut praeter consuetudinem emicuit, spectamus, interrogamus, ostendimus, adeo naturale est magis noua quam magna mirari*.

²⁷ Vd. G.D. Williams, *The Cosmic Viewpoint: a Study of Seneca's 'Natural Questions'*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, p. 44 (che recupera la celebre formulazione applicata a Lucrezio da G.B. Conte, *Generi e lettori. Lucrezio, l'epilegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Mondadori, 1991): «for Seneca [...] *mirabilia* and the rhetoric of *mirum* give way to a plainer rhetoric of necessity in nature's functioning», e in particolare pp. 144–149 (§ *The Rhetoric of Science*); cfr. anche Id., *Greco-Roman Seismology and Seneca on Earthquakes in 'Natural questions'* 6, «The Journal of Roman Studies», XCVI, 2006, pp. 124–146: 125–127. Per la *miratio* senecana in relazione alle comete vd. ora C. Graf, *Seneca's Affective Cosmos. Subjectivity, Feeling and Knowledge in the 'Natural Questions' and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 2024, pp. 84–116.

²⁸ *Sen. benef.* V 6, 3–5 *si regem [scil. Archelaum] in luce media errantem ad rerum naturam [scil. Socrates] admisisset usque eo eius ignarum, ut, quo die solis defectio fuit, regiam cluderet et filium, quod in luctu ac rebus aduersis moris est, tonderet? quantum fuisset beneficium, si timentem e latebris suis extraxisset et bonum animum habere iussisset dicens: «non est ista solis defectio, sed duorum siderum coitus, cum luna humiliore currens uia infra ipsum solem orbem suum posuit et illum obiectu sui abscondit; quae modo partes eius exiguae, si in transcurso strinxit, obducit, modo plus tegit, si maiorem partem sui obiecit, modo excludit totius adspectum, si recto libramento inter solem terrasque media successit. Sed iam ista sidera hoc et illo diducet uelocitas sua; iam recipient diem terrae, et hic ibit ordo per saecula dispositosque ac praedictos dies habet, quibus sol intercurso lunae uetetur omnes radios effundere. Paulum expecta; iam emerget, iam istam uelut nubem relinquet, iam exolutus impedimentis lucem suam libere mittet».*

2. *Sen. nat. VII 25, 3*

Il secondo problema testuale si incontra invece nella parte finale del libro. Dopo aver passato in rassegna le varie ipotesi sulla natura delle comete, Seneca accorda il proprio favore alla teoria di Apollonio di Mindo: le comete sono astri veri e propri, che però, a differenza dei pianeti, si muovono su orbite poste al di fuori della fascia zodiacale.²⁹ Tali orbite non sono ancora state riconosciute perché le comete sono un fenomeno estremamente raro, e l'astronomia è una disciplina tutto sommato 'giovane': secondo Seneca, la Grecia ha cominciato a studiare gli astri da meno di 1500 anni,³⁰ e ancora ai suoi tempi ci sono popoli che hanno una conoscenza solo superficiale dei fenomeni celesti (*nat. VII 25, 3*):

multaeque hodie sunt gentes quae facie tantum nouerunt caelum, quae nondum sciunt cur luna deficiat, quare obumbretur.

Questo il testo trádito dalla maggioranza dei manoscritti, conservato da Oltramare, Corcoran, Codoñer Merino e Vottero, che lo difende affermando che «*deficere* e *obumbrari* sono qui sostanzialmente sinonimi».³¹ Tale presunta tautologia³² non ha però convinto gli editori più recenti. Hine e Parroni – che nella prima parte della frase preferiscono il testo di Z (*multae hodieque sunt gentes quae tantum facie nouerint caelum, quae nondum sciunt cur luna deficiat*) – hanno infatti riproposto, per la clausola, la sistemazione testuale di Gercke, il quale stampava *quare* *sob* *obumbretur*, accogliendo un'integrazione di Skutsch (*apud* Gercke), già proposta in maniera indipendente da Burgersdijk (1899): il riferimento alle eclissi di sole rappresenta allora un tentativo di risolvere un *dicolon* percepito come inutilmente ridondante.³³

Anche in questo caso l'intervento testuale non convince, innanzitutto per ragioni lessicali. Per prima cosa *obumbro* non risulta mai impiegato in riferimento alle eclissi: in Mart. Cap. VIII 859 *solis defectus ... ex omni parte totum obumbravit orbem*³⁴ il verbo infatti non descrive l'oscurarsi del sole, ma l'effetto notte' che si produce sulla terra durante un'eclissi totale. Inoltre *obumbro* risulta del tutto inadatto a descrivere un'eclissi di sole: il sole infatti non viene eclissato dall'ombra della luna, ma dalla luna stessa, che nasconde il disco solare frapponendosi tra l'astro e la terra.

²⁹ La teoria di Apollonio di Mindo è esposta in *nat. VII 17* ed è poi difesa da Seneca in *nat. VII 22-30*.

³⁰ *Sen. nat. VII 25, 3 quid ergo miramur cometas, tam rarum mundi spectaculum, nondum teneri legibus certis nec initia illorum finesque noscere, quorum ex ingentibus interuallis recursus est? Nondum sunt anni mille quingenti ex quo Graecia «stellis numeros et nomina fecit» (= Verg. georg. I 137)*. Come notava già P. Oltramare (Sénèque, *Questions naturelles*, cit., p. 326 n. 3), nel passo virgiliano è un marinaio 'a dare un numero e nomi alle stelle': sulla scorta di Virgilio, Seneca dunque connette la nascita dell'astronomia all'invenzione della navigazione, che tradizionalmente associa alla spedizione degli Argonauti (cfr. il secondo coro della *Medea* senecana, in particolare i vv. 310-315, dove la nascita dell'astronomia è espressamente messa in relazione con la navigazione argonautica).

³¹ L. Anneo Seneca, *Questioni naturali*, cit., p. 201.

³² Così W.H. Alexander, *Seneca's 'Naturales Quaestiones'...*, cit., p. 327, sempre in difesa del testo trádito: «since the traditional reading is clausal, and since, so far as the meaning is concerned, there is no valid objection to the tautology *luna deficiat, obumbretur*, I prefer to make no addition to the ms. text».

³³ L'integrazione era stata approvata anche da H.W. Garrod, *Notes on the 'Naturales quaestiones' of Seneca*, «The Classical Quarterly», VIII, 4, 1914, pp. 272-281: 276 n. 1, che spiega la genesi dell'errore come omissione del simbolo astronomico del sole ☉ davanti ad *obumbretur*.

³⁴ Il passo è segnalato da A. Le Boeuffe, *Astronomie...*, cit., p. 116 [390. *deficere*].

Occorre dunque conservare il testo dei manoscritti, riflettendo meglio sul suo significato. A ben guardare, infatti, le due espressioni usate da Seneca non sono veramente equivalenti: se la *uariatio* del pronome interrogativo risponde a un uso ben attestato in poesia,³⁵ la coppia verbale potrebbe essere funzionale a esprimere il punto di vista delle *gentes* inesperte di astronomia, che di fronte all'eclissi di luna non sanno se l'astro effettivamente sparisca (*deficiat*), o sia in realtà velato dall'ombra di un altro corpo (*obumbretur*).³⁶ Questa interpretazione sembra trovare conferma in un passo di Isidoro che potrebbe risalire a Svetonio (*nat.* 21, 1 = Svet. fr. 137* Reifferscheid) dove, riprendendo gli stessi verbi utilizzati da Seneca, si chiarisce la realtà astronomica: durante le eclissi la luna non sparisce, ma viene oscurata dall'ombra della terra: *luna non deficit, sed obumbratur, nec deminutionem sentit corporis, sed obiectu obumbrantis terrae casum patitur luminis*.³⁷

In alternativa si può pensare che qui Seneca stia accostando all'eclissi di luna il novilunio. Anche in questo caso l'obiettivo è rispecchiare il punto di vista di quei popoli che hanno ancora una conoscenza superficiale (*tantum facie*) dei fenomeni astronomici: queste *gentes* non sanno spiegarsi perché la luna, in certe occasioni, non sia visibile, e pertanto rischiano di confondere eclissi lunari e noviluni, due fenomeni simili solo in apparenza ma in realtà provocati da cause del tutto differenti.³⁸ A sostegno di questa ipotesi si possono avanzare, ancora una volta, considerazioni di natura lessicale. Se *deficio* è verbo tecnico, comunemente impiegato per indicare le eclissi tanto di sole quanto di luna,³⁹ il causativo *obumbro* – che in quanto denominale da *umbra* implica *per se* l'azione del sole – è raro in ambito astronomico, ma viene impiegato da Seneca per spiegare che gli astri, durante il giorno (*interdiu*), non sono visibili perché 'messi in ombra' dalla luce del sole: *illae [scil. stellae] latent et solis fulgore obumbrantur* (*nat.* 1 1, 11);⁴⁰ alla luce di questo parallelo si può allora ipotizzare che Seneca stia qui usando la forma passiva di *obumbro* in senso catacrescico per indicare il novilunio, cioè la fase in cui la luna, trovandosi in congiunzione col sole, viene messa in ombra dalla sua luce, che la illumina sulla faccia non rivolta verso la terra.

³⁵ Cfr. Lucr. III 730; V 220-1.; Hor. *serm.* II 2, 103 s.; Mart. II 4, 4-5.

³⁶ L'alternativa potrebbe forse riflettere la differenza che intercorre, a livello fenomenico, tra eclissi totale (in cui l'astro sembra sparire del tutto) e parziale (in cui il disco lunare è solo in parte velato). Come nota J. Szidat, *Historischer Kommentar zu Ammianus Marcellinus Buch XX-XXI*, Wiesbaden, Steiner, 1977, p. 121 sulla scorta di A. Le Boeuffle, *Le vocabulaire latin de l'astronomie*, thèse, vol. III, Lille, Université de Lille, 1973, p. 941 [422], Seneca è il solo autore latino – oltre ad Amm. XX 3, 5 – a esplicitare la distinzione tra eclissi solari totali e parziali (*benef.* V 6, 4; *nat.* 1 12, 1); ma Seneca segnala tale distinzione anche per le eclissi di luna: *nat.* VI 3, 3 *luna, cui obscuratio frequentior, aut parte sui aut tota delituit*.

³⁷ È verosimilmente sulla scorta di questo passo che S. Lunais, *Recherches sur la lune*, vol. 1, *Les auteurs latins de la fin des Guerres Puniques à la fin du règne des Antonins*, Leiden, Brill, 1979, p. 12 deduce, in maniera del tutto arbitraria, una differenza nel modo di designare le eclissi di sole e di luna: «en particulier, les Anciens ont bien remarqué que, dans l'éclipse de soleil, l'astre est dérobé aux regards (*deficit*), tandis que dans l'éclipse de lune, notre satellite est seulement couvert d'ombre (*obumbratur*)».

³⁸ Tale distinzione è implicita in Plin. *nat.* II 42-43 che parlando dell'eclissi di luna precisa: *deficiens [scil. luna] et in defectu tamen conspicua – quae mensis exitu latet, tum laborare non creditur* (così traduce Barchiesi: «[la luna] in eclissi e tuttavia visibile – a fine mese è celata, ma non si crede a un'eclissi»).

³⁹ Cfr. A. Le Boeuffle, *Astronomie...*, cit., pp. 115-116 s.v. [390c]; *ThLL* V/1, 333, 23-53 (che però include anche passi in cui il verbo si riferisce al novilunio, o genericamente al tramonto di un astro).

⁴⁰ Per questo valore di *obumbro* cfr. anche la definizione di 'tramonto mattutino' di un astro data da Chalc. *comm.* 71, che peraltro fa esplicito riferimento anche alla scomparsa della luna al sorgere del sole: *occasus matutinus quidem quotiens stella, quae pridie ante solem orta erat, proximante sibi sole splendore eius obumbrata obscuratur et latet, ut lunam uideamus*. In generale *obumbro* può essere impiegato per indicare l'oscuramento di fonti luminose (*OLD*, s.v. 1b), compreso il sole stesso: cfr. Plin. *nat.* II 109 *nubilo obscurante [scil. solem]*; XI 104 *solem obumbrant [scil. locustae]*; XVI 159 *his armis solem ipsum obumbrant*.

Omnibus

Risvegli di primavera Metamorfosi del ‘topos’ primaverile nell’«Inamoramento de Orlando»

Angelo Pietro Caccamo

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

In the *Inamoramento* of Orlando, spring assumes a complex set of rhetorical and ideological functions. The *locus amoenus* is depicted as a spring landscape, following a codified tradition, as seen in the *Riviera d'Amore* (1, III 37) and in the disturbing gardens of Dragontina (1, VI 48) and Falerina (2, IV 22). This contribution aims to highlight the exploitation of this theme in the *Inamoramento*, pointing out the different functions and meanings for which it is reused over time. Through the enchanted gardens, Boiardo develops a complex erotic theory, where the *verger* becomes, at times, a manifestation of a civilizing tension called Love, and at other times, a deceptive trap that reveals the possible consequences of an overwhelming passion. Finally, by assuming the form of the *topos* of the *Golden Age*, spring also conveys an ideological operation, as Boiardo announces a civil, ethical, and political renaissance under the new era of Ercole d'Este.

Nel poema di Boiardo, la primavera appare sovente caricata di complesse funzioni retoriche e ideologiche. Il *locus amoenus* è rappresentato, in ossequio a una codificata tradizione, come paesaggio primaverile: dalla Riviera d'Amore (1, III 37) agli inquietanti giardini di Dragontina (1, VI 48) e Falerina (2, IV 22). L'articolo intende rilevare lo sviluppo e le diversificazioni formali della topica, segnalando come corrispondano alle differenti funzioni per cui il motivo è di volta in volta reimpiegato. Nei giardini incantati, Boiardo costruisce una complessa teoria erotica, in cui il *verger* diviene volta per volta manifestazione naturale di una tensione erotica ispiratrice d'impres e civilizzatrice, o ancora ingannevole trappola che testimonia le possibili derive di una passione soverchiante. Ma l'immagine della primavera veicola altrove anche un'operazione ideologica: traducendo in termini cortesi il *topos* umanistico del ritorno dell'età dell'oro, Boiardo annuncia una rinascenza civile e intellettuale, etica e politica, messa in scena dai «cavalieri antichi et honorati» (2, XIII 2) del poema, ma che ha come referente storico il nuovo corso della dinastia estense.

Parole chiave: Matteo Maria Boiardo; Este; «Inamoramento de Orlando»; poema cavalleresco; Quattrocento.

Angelo Pietro Caccamo: Università di Pisa
✉ angelo.caccamo@phd.unipi.it

Copyright © 2024 Angelo Pietro Caccamo
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il *locus amoenus* primaverile è un *topos* che Boiardo adopera in tutto l'arco della sua produzione letteraria, dalle prime prove latine fino alle bucoliche volgari: non stupisce quindi che la topica abbia vasto impiego anche nell'*Inamoramento de Orlando*; piuttosto, è la varietà dei riusi cui Boiardo la sottopone a meritare qualche puntualizzazione, perché al reimpiego del medesimo codice corrisponde una sostanziale differenza di intenzioni e significato.

I.

Il primo caso in cui possiamo notare un uso esplicito e articolato del *topos* è il doppio episodio della Selva d'Ardenna, nella quale sono situate il Fonte di Merlino, cioè la fontana del disamore, e la Riviera de Amore, che al contrario costringe ad amare chi ne beve l'acqua.

Il paragone tra le due fonti è obbligato, per il lettore, a partire dalla vicinanza con la quale appaiono i due luoghi, separati da una sola ottava; ma i due episodi sono chiaramente sovrapponibili, attraverso un gioco degli opposti destini che coinvolge i personaggi di Angelica e Rinaldo, i quali sono destinati a non potersi contraccambiare prima perché Rinaldo ama e Angelica non ama, poi perché Angelica beve alla Riviera de Amore quando Rinaldo ha già bevuto al Fonte di Merlino, in un evidente contrappasso erotico.

Dentro ala selva il Barone amoroso
Guardando intorno se mette a cercare:
Vede un boschetto d'arborscieli ombroso
Che in cierco ha un fiumicel con unde chiare.
Préssu ala vista de il *loco zoglioso*,
In quel subitamente ebe ad intrare,
Dove nel meglio vide una fontana,
Non fabricata mai per arte humana.

Questa fontana tutta è lavorata
De un alabastro candido e polito
E d'or sì ricamente era adornata
Che rendea lume nel *prato fiorito*.
Merlin fu quel che l'ebe edificata
[...]

[I, III 34-35, 1-5]

Il Fonte di Merlino non è indicato come un luogo primaverile, ma la sua presenza è genericamente letificante: è un «loco zoglioso» (34), una radura con un «prato fiorito». La descrizione della Riviera de Amore, nella sua similarità di codici, presenta caratteristiche sensibilmente diverse:

Fuor dela selva con la mente altiera
 ritorna quel guirer sancia paura;
 cossi pensoso gionse a una riviera
 de una aqua viva, cristallina e pura:
tutti li fior che mostra primavera
 avea quivi dipinto *la Natura*
 e faceano ombra sopra a quella riva
un fagio, un pino et una verda oliva.

Questa era la Rivera delo Amore;
 Già non avea Merlin questa incantata,
 Ma per la sua natura quel liquore
 Torna la mente incesa e innamorata;
 Più cavalieri antiqui per errore
 Quella unda maledetta avean gustata.
 Non la gustò Ranaldo (come odete)
 Però che al Fonte s'ha tratto la sete.

[I, III 37-38]

Abbiamo qui la prima esplicita rappresentazione di una primavera letificante. Se nel primo caso ci ritroviamo un generico e tipico «prato fiorito», qui la rappresentazione di una flora primaverile è al suo culmine: «tutti li fior che mostra primavera» sono qui rappresentati a opera dell'azione della natura. Ciò non è privo di significato: come notato da Tissoni Benvenuti nel suo commento, il confronto fra la Fonte di Merlino e la Riviera si presenta come l'opposizione fra un luogo realizzato da una forza eccezionale e magica, quella di Merlino, e un corso d'acqua del tutto naturale («tutti li fior... | avea quivi dipinto la Natura»; «già non avea Merlin questa incantata | ma per la sua natura quel liquore | torna la mente incesa e innamorata»). Questa distinzione esprime un tratto cardinale della visione del mondo di matrice ovidiana e lucreziana espressa nel poema, per il quale l'amore è non solo un evento del tutto naturale, ma una forza cosmologica e biologica ineluttabile, che trasforma il mondo e incatena tutte le creature viventi (così come recita il proemio dell'opera: «Non vi par già, signor, meraviglioso | Odir cantar de Orlando innamorato, | Ché qualunque nel mondo è più orgoglioso, | È da Amor vinto, al tutto subiugato» I, 1 2). La primavera rappresenta qui la forza rinnovatrice dell'eros, nella sua veste letterale e biologica (il ritorno della primavera, il rinnovarsi del ciclo naturale della flora, il riprodursi degli animali). Il contraltare di questo rinnovamento cosmico è un rinnovamento individuale e sociale: l'amore, nella prospettiva boiardesca, è civilizzatore, pacificatore dei popoli e degli uomini, ispiratore di poesia e soprattutto di grandi imprese, in quanto tensione verso il perfezionamento di sé e la ricerca di riconoscimento sociale.¹ Si veda ad esempio l'esordio programmatico di 2, IV:

Amor primo trovò le rime, e versi,
 E soni, e canti et ogni melodia;
 Le gente istrane e' populi dispersi

¹ Al di là del proemio che riporto *infra*, sul tema si veda l'ottima sintesi di A. Tissoni Benvenuti in M.M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, C. Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, p. 4 (più in dettaglio anche 2, IV 2 n., pp. 896-897). Da quest'edizione traggio i brani citati.

Congionse Amor in dolce compagnia.
 Il diletto e 'l piacer sarian sumersi
 Dove Amor non avesse signoria;
 Odio crudel e dispietata guera,
 S'Amor non fosse, avrian tuta la tera.

Lui pone l'avaricia e l'ira in bando
 E 'l core acresce al'animose imprese:
 Né tante prove più mai fece Orlando
 Quante nel tempo che d'Amor s'acese.
 Di lui vi ragionava, alhor quando
 Con quella dama nel prato discese:
 Hor questa cosa vi voglio seguire
 Per dar diletto a cui piace d'odire.

[2-3]

La scaturigine di un'etica individuale e di un paradigma comunitario sono il correlato della rinascita del mondo sotto il segno dell'eros: Amore catalizza il processo di *civilizzazione* che conduce l'uomo boiardo ad acquisire i canoni valoriali della *cortesía*, da intendersi nell'orizzonte neofeudale, e innervato di cultura umanistica, allora dominante alla corte estense.²

Nulla di strano, quindi, che la Riviera d'Amore sia rappresentata sotto il profilo del *locus amoenus* e del rinnovamento della natura, se tale rappresentazione è il correlato metaforico di una condizione di realizzazione, di pienezza esistenziale e sociale di cui è responsabile l'amore. La sua funzione vitale, vivificante e salvifica, ribadita a Ranaldo più tardi da Pasithea, servitrice del dio Amore, è già qui testimoniata dalla scelta significativa di rappresentare nella riviera una pianta d'olivo, che richiama la pianta simbolo della *fontaine de vie*, fonte di salvezza per l'amante nel *Roman de la Rose* (v. 20613), come ricordato già da Tissoni Benvenuti.³

2.

Se la presenza del topos primaverile appare dunque in concomitanza con la rappresentazione dell'azione tellurica dell'eros, non dovrebbe sorprenderci notare che esso ricorra soprattutto in presenza dei giardini incantati che popolano il poema, i quali sono in preminenza connotati come luoghi erotici. Prendiamo il giardino di Dragontina:

Davanti dela loggia un giardino era,
 Di verdi cedri e di palme adombrato,
 E di arbori gentil de ogni manera;
 Di sotto a questi verdigiava un prato
 Nel qual *sempre fioriva primavera*;

² Sulla teoria d'amore espressa nell'opera di Boiardo non esistono studi dedicati. Una buona panoramica possono offrire i commenti all'IO, e quelli agli AL. Oltre ai già citati, si veda in particolare M. Boiardo, *Canzoniere*, a cura di C. Micocci, Milano, Garzanti, 1990. Per le monografie, cfr. D. Alexandre-Gras, *Le «Canzoniere» de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, Saint Etienne, Publications de l'Université, 1980; F. Cossutta, *Itinerarium mundi ac salutis: gli «Amorum libri» di Matteo Maria Boiardo*, Roma, Bulzoni, 1999.

³ IO I, III 37 n. p. 104.

Di marmoro era tutto circondato,
E da ciascuna pianta e ciascun fiore
Ussiva un fiato di suave odore.

[I, VI 48]

Fondamentale è la presenza di una *primavera eterna*, che ben si accorda con le prerogative del giardino. L'eternità di questa primavera, debordante rispetto ai limiti consoni a ogni evento naturale, fa però intendere l'origine magica e di conseguenza la funzione ingannevole di questo idillio. Quello di Dragontina è un «falso giardino» (IX 72), cioè un giardino costruito con arte magica, e allo scopo di ingannare; Dragontina è una «falsa dama» (73), vale a dire una dama ingannatrice; la stessa fonte da cui Dragontina trae la sua bevanda, il fiume de la oblivione, è «fatta ad arte» (X 5). Dragontina è una fata che cattura i cavalieri che passano nei pressi del suo giardino facendogli bere l'acqua del fiume *oblivione*, attraverso la quale essi perdono memoria e carattere per diventare amanti e servitori della fata. «Ogni altra cosa ha de il pecto bandita, | Sol la nova dongiela gli è nel core: | Non che di lei se sperì aver piacere, | Ma sta sugieto ad ogni suo volere» (46).

È plausibile allora notare una sottile, ma coerente, divisione fra un universo naturale dell'innamoramento, quello che pertiene alla Riviera d'Amore, e una serie di sue derive deformanti, identiche per fenomenologia, codificate come *eden* primaverili, ma perniciose e autodistruttive, che sono tutte caratterizzate da artificialità (così come per arte, d'altro canto, era realizzato il fonte di Merlino, altro luogo antagonista delle pulsioni erotiche naturali) e sono antagoniste dell'amore che muove Orlando, cioè quello per Angelica (Dragontina fa dimenticare l'amore per Angelica, e sarà Angelica a distruggerne il giardino, così come l'ordine di distruggere il giardino di Falerina viene da Angelica). Il *fiume de la oblivione*, attraverso la perdita della memoria, produce una perdita dei connotati psicoemotivi, degli orizzonti valoriali e delle coordinate biografiche, materiali e immateriali, che determinano l'appartenenza di Orlando a una sfera sociale funzionale che lo identifica come individuo (i doveri di paladino, il nome e l'onore del casato: «Né scìa perché qui venne o comme o quando, | Né si egli è un altro o si egli è pur Orlando»; «Non se ricorda Carlo Imperatore», 46), e che ne permette il perfezionamento umano e la realizzazione personale («l'infenito amore» per Angelica, che è il motore delle sue imprese, *ibidem*).

3.

Verger clos, giardino fatato, idillio ingannevole e inganni d'amore procedono sempre in rapporto costante nell'*Inamoramento*, ma anche negli *Amorum libri* notiamo interessanti parallelismi fra primavera e inganno d'amore. Prenderò, come unico esempio, il componimento II 22 degli *Amorum Libri*, che narra (attraverso una veste allegorica) l'innamoramento del poeta e la sua successiva delusione:

Splendeami al viso il ciel tanto sereno
che nul zafiro a quel termino ariva,
quando io pervenni a una fontana viva
che asebrava cristal dentro al suo seno.

Verdegiava de intorno un prato pieno
 di bianche rose e zigli
 e d'altri fior' vermigli,
 tal' che ne la memoria mia rendéno
 queste Isole Beate, là dove era,
dove se infiora eterna primavera.
 A *primavera eterna* era venuto,
 al chiaro fonte che *ridendo occide*
 [II 22, 31-42]

L'amante è conquistato da Amore, e si appresta a godere i frutti del suo asservimento all'amata; ma improvvisamente il quadro cambia, e l'idillio si rivela una trappola:

ma mentre che a le rose me apresava
 (ancor tutto me agielo
 ne la memoria, e il pelo
 ancor se ariza, e il viso se dilava)
 scorsi una serpe de sì crudel vista
 che sua sembianza ancor nel cor me atrista.
 Questa superba, con la testa alciata,
 disperse in tutto quel piacer che io avea,
 tal che l'alma, che lieta se tenea,
 de esser più mai contenta è disperata.
 [85-94]

Il tema dell'*eterna primavera* è ancora il *topos* privilegiato per esprimere l'argomento erotico, associato com'è al regno di Venere (si veda ad esempio l'episodio di *Teseida* VII 51-52). Se però questa eterna primavera è un fatto di per sé assolutamente positivo, in quanto rappresenta le virtù benefiche e costruttive dell'innamoramento in quanto tale (così ad es. in AL I 6, 7; 30, 14; 36, 7), ben diversa è la realizzazione concreta e individuata di una specifica situazione erotica, che può di per sé presentarsi come pericolosa, per la tendenza da parte dell'amata a negare in qualche misura la reciprocità del sentimento.

4.

Consonante alle atmosfere di AL II 22 è l'ambiente che fa da sfondo all'episodio del regno di Morgana.

Il Conte le parole non intese,
 Ma passa dentro, quella anima ardita;
 E come a ponto nel prato discese,
 Voltando gli ochi per l'herba fiorita
 Alto dileto riguardando prese,
 Perché mai non se intese per odita
 Né per veduta in tuto quanto il mondo
 Più vago loco, nobile e iocondo.

Splendeva quivi il ciel tanto sereno
 Che nul zaffiro a quel termino arriva,
 Et era d'arborsciel il prato pieno
 Che ciascun avia fruti e ancor fioriva;
 Longi ala porta un miglio o poco meno
 Un alto muro il campo dipartiva
 De pietre trasparente e tanto chiare
 Che oltre di quel il bel giardin appare.
 [IO 2, VIII 40-41]

Sottolineo innanzi tutto il patente calco di materiale del canzoniere, procedura abituale per il metodo compositivo *a collage* di Boiardo.⁴ Una prassi per la poetica di Boiardo è tuttavia quella del riuso rifunzionalizzato: se quindi si procede a un calco *verbatim*, è piuttosto il dato contestuale a riscrivere il portato semantico di una topica. In questo caso il regno di Morgana rappresenta una piana allegoria del rapporto dell'uomo di corte con la fortuna, rappresentata con le fattezze tradizionali dell'*Occasio*, una fata con un lungo ciuffo in fronte e la nuca rasata.⁵ In questo contesto, allora, la rappresentazione di un eden caratterizzato dalla compresenza di fiori e frutti allegorizza gli effetti della buona Ventura sulla vita dell'uomo: il pieno sviluppo e la piena realizzazione delle possibilità umane, la ricchezza materiale che viene dal successo sociale e dall'aver colto le buone occasioni. Il giardino che fiorisce e fruttifica in ogni momento dell'anno è d'altro canto, tradizionalmente, quello di Alcinoò, epitome di una condizione di idillica terra fortunata quale appunto è nell'*Odissea* il regno dei Feaci.⁶ Questa condizione di fortunata felicità, però, in quanto donata e incontrollabile, può essere tolta in qualsiasi momento, soprattutto se non si è capaci di cogliere le occasioni che la sorte pone di fronte:⁷ e infatti Orlando, incapace di catturare Morgana, è costretto a uscire dal giardino per inseguirla in un arido deserto, mentre il tempo clemente si trasforma in una furiosa tempesta, che allegorizza i repentini e impietosi rivolgimenti della fortuna:

Del rio viaggio Orlando non se cura,
 Ché la fatica è pasto al'animoso.
 Hor ecco ale sue spale el ciel s'oscura
 E levasi il gran vento forioso;
 Pioggia mischiata di grandine dura
 Bate per tuta el campo doloroso;
 Perito è 'l sol e non si vede il giorno
 Se 'l ciel non s'apre folgorando intorno.

Tuoni e saete e folgori e baleni

⁴ Cfr. l'analisi di M. Tizi sui rapporti fra canzoniere e poema, in M. Tizi, M. Praloran, *Narrare in Ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1988, pp. 263-281.

⁵ «Odeti et ascoltati il mio consiglio, | Voi che di corte seguite la tracia: | Se ala Ventura non dati de piglio, | Ela si turba e vòltavi la faccia». (2, v 1). Per un'analisi dell'episodio, cfr. R. Galbiati, *Il romanzo e la corte. «L'Innamoramento de Orlando» di Boiardo*, Roma, Carocci, 2018.

⁶ E d'altro canto è lo Zefiro che fa crescere i frutti perenni nel giardino di Alcinoò: cfr. *Odissea* VII, 114-121.

⁷ «A che da voi Fortuna è biastemata? | Ché la colpa è di lei, ma il danno è vostro. | Il tempo avien a noi sol una fiata, | Come al presente nel mio dir vi mostro: | Perché essendo Morgana adormentata | Presso ala fonte nel fiorito chiostro, | Non sepe Orlando al zuffo dar di mano; | Et hor la siegue nel deserto in vano...». (2, v 2)

E nebia e pioggia e vento con tempesta
 Avean il ciel e i piani e i monti pieni:
 Sempre cresce il furor e mai non resta.
 Quivi la serpe e tuti e soi veleni
 Son dal mal tempo occisi ala foresta,
 Volpe e columbi et ogni altro animale:
 Contra a Fortuna alcun schermo non vale
 [IO 2, VIII 61-62]

Ad accrescere l'evidenza del capovolgimento dell'idillio in un incubo è la stratificazione delle riprese intertestuali. Come già segnalato,⁸ la canzone allegorica II 22 è debitoria di diversi luoghi della *Commedia*; in particolare, per quanto qui ci serve notare, è nota la presenza di due luoghi – cardinali per la lettura allegorica del componimento: l'alba di color zaffiro, una ripresa dal primo canto del purgatorio («Splendemi al viso il ciel tanto sereno | che nul zaffiro a quel termino ariva», II 22, 31-32; ← «Dolce color d'oriental zaffiro, | che s'accoglieva nel sereno aspetto | del mezzo, puro infino al primo giro», *Purg.* I, 13-15), e la rappresentazione della trappola posta da amore, che invece è debitoria del serpente incontrato da Virgilio e Dante nella Valletta dei principi negligenti («quando *tra l'erba e' fior' venir* me vide | a lo incontro un destrier fremente e arguto», II 22, 43-44; «scorsi una *serpe* de sì crudel vista | che sua sembianza ancor nel cor me atrista», 89-90 ← «*Tra l'erba e' fior venìa* la mala *striscia*», *Purg.* VIII, 100).

Similmente, l'episodio di Morgana, oltre a condividere la rappresentazione dell'alba di matrice dantesca, rappresenta il fortunale con immagini riprese dalle note bufere infernali: «*Pioggia mischiata di grandine dura* | Bate per tuta el campo doloroso | ... Sempre cresce il furor e *mai non resta*» ← «La bufera infernal, *che mai non resta*» *Inf.* V, 31; «*Grandine grossa, acqua tinta* e neve | per l'aere tenebroso si riversa; | pute la terra che questo riceve» VI 10-12.

Il rapporto con la *Commedia* illumina la presenza dell'ipotesto d'autore, la canzone allegorica, che serve a tracciare un efficace capovolgimento di una situazione idillica in un doloroso percorso di errore ed espiazione, per il quale sovengono le efficaci immagini dantesche a rappresentare vividamente gli estremi di una situazione prima ideale, poi penitenziale. Se però nel caso della canzone questo tracciato rappresentativo comunica allegoricamente un'esperienza d'amore, in questo caso la medesima rappresentazione, mutata di contesto, minimamente variata (e sempre attraverso il riferimento dantesco) può essere utile a chiarire la natura instabile e rovinosa della fortuna, che tutto dona e che è pronta immediatamente a togliere tutto, con la capricciosità della «serpe crudele» del canzoniere.

5.

Una primavera tutt'altro che ingannevole è invece quella che segna l'avvento di un idillio politico, nel proemio al secondo libro:

Nel gratioso tempo onde natura
 Fa più lucente la stella d'amore,
 Quando la terra copre di verdura

⁸ Cfr. M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Novara, Interlinea, 2012, commento alla canzone.

E li arboseli adorna di bel fiore,
 Gioveni e dame et ogni creatura
 Fano alegrezza con zoglioso core;
 Ma poi ch'il verno viene e 'l tempo passa,
 Fugie el diletto e quel piacer si lassa.

Cossì nel tempo che virtù fioriva
 Neli antiqui signor e cavalieri,
 Con nui stava Alegrezza e Cortesia;
 E poi fogirno per strani sentieri,
 Sì che un gran tempo smarirno la via,
 Né dil più ritornar fèno pensieri.
 Hor è il mal vento e quel verno compito
 E torna il mondo di virtù fiorito.

[2, 11-2]

Un ampio paragone, esteso sulla misura dell'ottava, introduce il ciclo stagionale come termine di riferimento per un ciclo che caratterizza la storia umana, quello del ritorno del mondo idealizzato dalle virtù cortesi.

Il primo ciclo implica il passaggio da una stagione feconda che invoglia all'allegrezza, la primavera, a una stagione invernale, in cui la forza generativa della natura viene eclissandosi e con essa la possibilità di realizzare il «diletto». Il motivo dell'esplosione di vitalità primaverile è associato alla lucentezza della «stella d'Amore», Venere, grazie alla quale sono possibili «allegrezza» e «zogia» (che negli AL rappresenta l'obiettivo stesso dell'esperienza erotica).

A questo schema si affianca un ciclo della storia umana perfettamente sovrapponibile: la presenza della virtù nei «signori e cavalieri», vale a dire negli elementi che rappresentano una gerarchia sociale di tipo feudale, permette la presenza nel mondo di Allegrezza e Cortesia.

Lo stesso *topos* ritorna ancora nell'*Inamoramento*, (penso all'*ekphrasis* estense di 2, XXV 50 in cui Niccolò III viene presentato tra «zigli e rose e fioreti d'aprile»), così come ritorna in altri contesti encomiastici (la *Pastorale* I, in Alfonso di Calabria è colui grazie al quale «l'arme dolente fieno ascose | e sotto il suo pacifico vexillo | la terra fiorirà viole e rose», 154-156).⁹

Vorrei qui però rilevare la ragione che questa cornice primaverile può rappresentare, avvicinando questi esempi a operazioni ideologico-encomiastiche già ampiamente vagliate da Boiardo in altre opere e in altri periodi della sua attività letteraria: mi riferisco in particolare allo sfruttamento del *topos* umanistico del ritorno dell'età dell'oro, usato già in opere politicamente impegnate come i *Pastoralia* e i *Carmina*, con le quali Boiardo sosteneva attivamente Ercole d'Este, in un periodo nel quale la successione a Borso era ancora un problema aperto.

Non posso qui purtroppo addentrarmi nell'approfondimento dei parallelismi fra le due operazioni encomiastiche, e dei coerenti nessi ideologici che le sorreggono: rilevo però due esempi (tratti da *Pastoralia* IV) in cui prima le virtù di governo di Borso e poi quelle di Ercole determinano sulla terra il ritorno dell'età dell'oro, caratterizzata dalla salvaguardia della giustizia e della pace, e rappresentata come un'eterna primavera:

⁹ Disponiamo ormai di due ottime edizioni delle Pastoralia: cfr. M.M. Boiardo, *Le Pastoralia*, a cura di M. Riccucci, S. Carrai, Milano, Guanda, 2005; Id., *Pastorale, Carte de' Triomphi*, a cura di C. Montagnani, A. Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea 2015.

florida *perpetui* consurgunt gramina *veris*

[IV II]

Tunc iterum mores terrenaque corpora menti
Astrorum regis suberunt: tunc Borsia virtus
immortale decus caelo mittetur ab alto.
Tunc lappae et tribuli et nigri mala grana githonis
Et lolium et sterilis semen morietur avenae.
Non nimbus laedet segetes, non horrida vitem
Vastabit glacies, non turgida flumina campum;
Desuescet mortale genus sentire feroces
Pugnantum strepitus et tristia signa tubarum:
Desuescet tristes ferrato in vertice cristas
Cernere et erectum cuneis fulgentibus agmen.

[22-32]

Ver dabit et flores, te praeside, frugibus aestas
dives erit multis, tunc poma autumnus et uvas
conferet ac pleni vix stabunt pondere rami,
brumaque iam tepido mitescet dura sereno...¹⁰

[76-79]

Il ritorno dell'età dell'oro, nella codificazione boiardesca, è sempre associato all'esercizio delle virtù di Borso e poi di Ercole, esperti pastori capaci di tutelare il proprio gregge dagli insulti esterni. La topica acquisisce una codificazione articolata e stratificata, in perfetta sintonia con la propaganda di corte. Borso è infatti «Princeps *iustissime* [...] qui dux a sanguine primus excipis imperium et placida regis omnia pace», secondo quanto recita l'epigrafe, verosimilmente a opera di Tito Vespasiano Strozzi (umanista e zio di Boiardo, solidale di primo piano della famiglia estense), posta sul basamento della statua realizzata in suo onore a Palazzo della Ragione; la sua rappresentazione, in uno degli affreschi di Schifanoia, appare sotto l'arco dedicato alla «Iusticia».¹¹ Borso è d'altro canto il continuatore di un processo, iniziato dal padre Niccolò, di ammodernamento del Marchesato di Ferrara, nell'ottica di mantenere un più solido controllo interno del territorio e di tenere il passo delle novità burocratico-amministrative europee, ma anche con l'obiettivo di una legittimazione stabile come il titolo di Duca (che infatti Borso otterrà fra il 1452 e il 1471). In quest'ottica va inquadrato il lavoro di razionalizzazione e

¹⁰ «lussureggiante spunta l'erba della perpetua primavera [...] Allora leggi e popoli della terra staranno nuovamente a cuore al re dei cieli, allora la virtù di Borso, gloria immortale, verrà a noi dall'alto. Allora moriranno lappole e triboli e il cattivo seme del nero gitonio e il loglio e il seme della sterile avena. La pioggia non danneggerà il raccolto, il pungente gelo non devasterà le vigne, il fiume rigonfio non allagherà il campo; l'umana generazione dimenticherà i feroci rumori della guerra e i lugubri squilli di tromba, non vedrà più le lugubri punte dell'elmo di ferro e l'esercito che marcia a schiere scintillanti. [...] E la primavera fiorirà sotto il tuo regno, l'estate avrà dovizia di varie messi, allora mele e uva ci darà l'autunno e appena potranno reggersi per il peso, carichi di frutti, i rami degli alberi, e i freddi giorni d'inverno si riscaldano al tepore del tempo sereno», cfr. M.M. Boiardo, *Pastoralia, Carmina, Epigrammata*, a cura di S. Carrai, F. Tissoni, Novara, Interlinea 2010, pp. 94 ss.

¹¹ Per un'analisi della rappresentazione ideologica di Borso d'Este, e per la trascrizione dell'epigrafe qui riportata, cfr. W. Gundersheimer, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005, p. 94 e nota 19.

burocratizzazione dell'attività di governo e di amministrazione pubblica, che passava – oltre che dalla formazione di una classe di burocrati specializzati – prima di tutto dalla revisione degli statuti e delle leggi.¹² Parimenti, era per Borso fondamentale il perseguimento di una logica di pacificazione fra le signorie italiane: ovviamente, si badi, non per scrupoli moralistici, quanto piuttosto per consolidare la tradizione degli Este come *artisti della diplomazia*, anch'essa aperta dall'azione politica del padre, che permetteva allo stato Estense di contare in una logica geopolitica nazionale e internazionale nonostante esso fosse militarmente ed economicamente debole.¹³ Boiardo, piccolo signore feudale di una fazione vicinissima agli Este, è consapevole di questa codificazione ideologica, che segue attentamente la strutturazione di una linea di condotta politica organica, e la persegue per manifestare la sua solidarietà politica al potere estense, di Borso innanzi tutto, ma soprattutto di Ercole, suo successore ancora non designato, per manifestargli il suo appoggio partitico come unico legittimo prosecutore del potere estense.¹⁴

6.

Chiudo rilevando come, anche in un fenomeno di portata testuale minima come quello della topica primaverile, possiamo rilevare un esempio di quella tendenza di Boiardo a trasformare le fonti classiche per adattare al cronotopo cavalleresco, già messa ampiamente in luce dagli studi di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Zampese. L'operazione, come è noto, ignora deliberatamente il rispetto dell'integrità filologica della citazione, arrivando sovente al punto di impedire la stessa riconoscibilità della citazione (Bruscagli ha parlato di «azzeramento» della memoria intertestuale, Cristina Montagnani addirittura di meccanismi di depistaggio).¹⁵

Ciò che abbiamo qui è la sovrapposizione di due *topoi*, che permette l'omogeneizzazione di procedimenti retorici canonizzati dalla letteratura umanistica, attraverso il recupero di una tradizione volgare compatibile col genere cavalleresco di riferimento e opportunamente rifunzionalizzata per lo scopo. Un *topos* codificato per il genere lirico, quello del ritorno della primavera, può allora diventare – opportunamente rifunzionalizzato – elemento distintivo di un'operazione tutt'affatto diversa, di una *primavera politica* che ha la cogente implicazione ideologica di

¹² *Ibidem*.

¹³ L'epigrafe (voluta dal Marchese Leonello) della statua equestre di Nicolò, eretta nel 1451, recitava: «Nicolao Marchioni Estensi, Alberti filio, ter pacis Italiae auctori»; sulla questione (e per la trascrizione) cfr. L. Chiappini, *Gli Estensi*, Milano, Dall'Oglio, 1967, pp. 93-94 e 99.

¹⁴ Per la questione dei rapporti fra il giovane Boiardo ed Ercole d'Este, per come emergono nell'opera encomiastica dei *Pastoralia*, si vedano J. Butcher, *La silloge bucolica come panegirico del principe: la celebrazione di Ercole d'Este nei «Pastoralia» di Matteo Maria Boiardo*, «Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2, 2013, ora in «*Dum faciles versus oblectant*». *Sulle egloghe latine di Boiardo*, Napoli, Loffredo, 2016, pp. 19-40; e M. Santagata, *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta politica*, Bologna, il Mulino, 2016.

¹⁵ Le due definizioni, volutamente estreme e da non prendere alla lettera, hanno comunque il merito di segnalare le caratteristiche più originali e affascinanti (e disturbanti per il lavoro critico) dell'intertestualità boiardesca. Cfr. R. Bruscagli, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri Lischi, 1983, p. 52; C. Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, «Rivista di letteratura italiana», VIII, 1990, 2, pp. 261-285, p. 262. Sulla questione cfr. inoltre: R. Bruscagli, *Primavera arturiana*, in *Studi cavallereschi*, Firenze, Sef, 2003; R. Alhaique Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983; C. Zampese, «*Or si fa rossa, or pallida la luna*». *La cultura classica nell'«Innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994; A. Tissoni Benvenuti, *La varia presenza dell'antico nell'Innamoramento de Orlando*, in M. Regoliosi, R. Cardini (a cura di) *Intertestualità e smontaggi*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 77-110.

rappresentare un paradigma valoriale nuovo, ma al contempo autorizzato come eredità di un passato mitico, in un quadro organico e gerarchizzato di società (il rapporto fra signori e cavalieri del mondo passato), per diventare l'autorizzazione all'insediamento di una nuova classe dirigente e di un nuovo signore.

«La storia non è poi la devastante ruspa che si dice»: l'«Ungleichzeitigkeit» nell'Italia del 'boom' economico

Francesco Diaco

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

This article focuses on the relevance of the concept of *Ungleichzeitigkeit* to contemporary Italian literature: I suggest that the 'contemporaneity of the non-contemporary' perfectly describes Italy's incomplete modernisation in the years of the economic boom. The old and the new, the countryside and the city coexist as distinct and contradictory worlds, although permeable and communicating. Olivetti's milieu is immediately aware of this historical-anthropological complexity, as witnessed by Adriano's attempts to mitigate the uprooting caused by mass urbanisation. Among the best observers of Italian *Ungleichzeitigkeit* it is worth mentioning Ottieri, who traces it both between different regions of the peninsula (*La linea gotica*) and within Milan (*Tempi stretti*). The spatial contiguity of different temporalities reaches paradigmatic evidence in *Donnarumma all'assalto*. Similarly, Volponi – whose position dialogues dialectically with Pasolini's views – expresses the split between advanced industries and 'an obscurely biological Italy' (Calvino) in *Memoriale* (a true 'novel without idyll').

L'articolo si concentra sul concetto di *Ungleichzeitigkeit*: la 'contemporaneità del non contemporaneo', infatti, descrive perfettamente la situazione di incompleta modernizzazione dell'Italia del boom: vecchio e nuovo, campagna e città permangono l'uno accanto all'altro come mondi distinti e contraddittori, sebbene permeabili e comunicanti. L'ambiente olivettiano si dimostra subito consapevole di tale complessità storico-antropologica, come testimoniato dai tentativi adrianei di mitigare lo sradicamento provocato dall'inurbamento di massa. Tra i migliori osservatori dell'*Ungleichzeitigkeit* in Italia vi è Ottieri, che la rintraccia tanto tra le diverse regioni della penisola (*La linea gotica*), quanto all'interno di Milano (in *Tempi stretti*). In *Donnarumma all'assalto*, poi, la contiguità spaziale di temporalità diverse raggiunge un'evidenza paradigmatica. Similmente, Volponi – la cui posizione dialoga dialetticamente con quella di Pasolini – esprime in *Memoriale* (vero 'romanzo senza idillio') la scissione tra fabbriche avanzatissime e «un'Italia oscuramente biologica» (Calvino).

Parole chiave: letteratura industriale; Olivetti; Ottiero Ottieri; Paolo Volponi; 'Ungleichzeitigkeit'.

Francesco Diaco: Universität Basel
✉ fg.diaco@gmail.com

I. Introduzione

L'ipotesi critica da cui parte il presente articolo è che la letteratura industriale e i romanzi italiani dell'epoca del cosiddetto miracolo economico, pur ponendo spesso al centro della scena la fabbrica, i processi produttivi e le interazioni operaio-macchina, siano stati capaci di dispiegare una realtà molto complessa e multidimensionale. In altre parole, l'indagine sulla gestione e la ripartizione del potere dentro gli stabilimenti, sulle contrattazioni sindacali, sul funzionamento e la regolamentazione della catena di montaggio o del cottimo, insomma sui 'tempi stretti', rimane, senza dubbio, fondamentale, ma non comporta necessariamente una rappresentazione banalizzante e schematica, non sfocia per forza in una brutale semplificazione ideologicamente appiattita sulla 'struttura'. Queste opere non riducono tutto al solo parametro della divisione di classe (che pure resta, lo ripeto, essenziale), bensì tengono conto di quell'ampia pluralità di fattori che agiva sulla personalità e sull'esistenza dei lavoratori, quali il luogo geografico e la cultura locale, con la sua assiologia e la sua *Weltanschauung*, la sua conformazione sociale, i suoi modelli comportamentali e le sue dinamiche di prestigio; la famiglia di origine, il *milieu*, la formazione scolastica e l'esperienza professionale pregressa; il *gender*, l'età anagrafica, l'appartenenza generazionale, gli orientamenti e le pratiche sessuali, le credenze religiose. Già in una nota del 1951, d'altronde, Ottiero Ottieri si era ripromesso di «seguire analiticamente il mutamento dei rapporti di lavoro e dei modi della produzione», dando parimenti rilievo alle loro ampie «conseguenze umane», anzi paragonando gli «scatti» del «meccanismo economico»¹ ai moti della psiche. I due principali autori di cui mi occuperò, ossia lo stesso Ottieri e Paolo Volponi, sebbene con modalità ed esiti piuttosto differenti, si pongono quindi – anche grazie agli impulsi provenienti dall'ambito olivettiano – alla convergenza di Marx, Freud e delle scienze umane, maturando la consapevolezza che l'industrializzazione provoca tanto il repentino cambiamento di paesaggi esterni e *décors* interni, l'irruzione di nuovi edifici e oggetti, quanto la mutazione delle soggettività, la trasformazione di costumi e stili di vita, valori e desideri. È per questo ordine di considerazioni che Fortini, sul «Menabò», arrivava ad affermare che l'inconscio stesso è forgiato, o almeno fortemente segnato, dal neocapitalismo.² Se, dunque, alla 'questione meridionale', così come alla condizione femminile (seppure in modo, forse, meno eclatante), viene attribuita un'importanza a mio avviso meritevole di ulteriori ricerche, in questa sede avrò modo di soffermarmi soltanto su un altro, decisivo fattore, che in qualche modo funge da premessa e cornice a quelli appena menzionati: la *contemporaneità del non contemporaneo*.

Il concetto di *Ungleichzeitigkeit*, inizialmente formulato dal filosofo Ernst Bloch, è stato poi ripreso da Jameson a proposito del Modernismo, fenomeno artistico-culturale sorto, appunto, in un'epoca in cui «sussistono ancora alcune zone residuali della "natura" o [...] dell'antico, dell'arcaico». Secondo Jameson, cioè, il Modernismo corrisponde a un «momento ineguale dello

¹ O. Ottieri, *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Milano, Bompiani, 1963 (d'ora in avanti LG), pp. 43-44.

² F. Fortini, *Astuti come colombe*, «il menabò», V, 1962, pp. 29-45.

sviluppo sociale», appunto alla blochiana «sincronia dell'asincronico», causata dalla «coesistenza di realtà provenienti da momenti totalmente diversi della storia: [...] i terreni agricoli con le industrie Krupp o gli stabilimenti Ford sullo sfondo».³ Di recente, all'interno del suo studio sul Neomodernismo, Toracca ha applicato tali riflessioni al contesto italiano degli anni Cinquanta-Settanta, a sua volta interpretato come un'«età di transizione», di modernizzazione imperfetta (attuata, peraltro, su uno Stato relativamente giovane, la cui stessa unificazione rimaneva incompleta), in cui convivrebbero problematicamente almeno due temporalità e due «forme di vita»⁴ diverse. Vecchio e nuovo, campagna e città permangono l'uno accanto all'altro come mondi distinti e contraddittori, sebbene permeabili e comunicanti: la sensazione di smarrimento narrata da vari romanzi di quel periodo sarebbe, quindi, riconducibile a questa situazione, a cui si aggiunge la rapidità del boom economico e dei grandi mutamenti ad esso connessi (con i relativi moti di insofferenza, resistenza, rigetto). Secondo Toracca, tutto ciò emergerebbe, per esempio, in opere come la *Vita agra* (1962) di Bianciardi o *Il Padrone* (1965) di Parise, due storie di inurbamento esplicitamente costruite sul «contrasto tra provincia e metropoli».⁵ Un episodio che, a mio avviso, riassume bene quanto appena esposto si legge nel *Meridionale di Vigevano* (1964) di Mastronardi: l'io narrante viene portato dal 'cognato' Arnaldo, a bordo di una lussuosa automobile, in una «corte da cascina»; mentre «sull'aja delle vecchie battevano il grano», alcune giovani «mondine meridionali» osservano «stranite» la scena. In quella cascina Arnaldo ha impiantato il proprio salone da 'industrialotto' calzaturiero, zeppo di «macchinari per scarpe», in cui lavorano «operai, a piedi scalzi, vestiti da contadini». Qui, «forse perché le finestre davano su campagne [...] e stalle», il «solito rumore di fabbrica» pare «più assordante» del solito; e proprio qui una di queste operaie-contadine arriva a condensare in una formula fulminea i fenomeni sopra menzionati: «prima fiva il pastón per i besti; adesso fo il pastón per le scarpe!».⁶

2. L'Olivetti

L'ambiente olivettiano si dimostra ben consapevole di tale complessità storico-antropologica, come testimoniato non solo da numerose pubblicazioni su rivista e in volume (su questioni quali il decentramento industriale, le riforme agrarie, l'emigrazione),⁷ ma soprattutto dal generale intento di comprendere a fondo e gestire con attenzione questa 'doppia cronologia', che

³ F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, trad. it. di M. Manganelli, 2007, pp. 5, 309-310.

⁴ T. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022, p. 108.

⁵ Ivi, p. 110.

⁶ L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, in *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1994, p. 426. Cfr. O. Ottieri, *Tempi stretti*, Matelica, Hacca, 2012 (d'ora in avanti TS), p. 212: «il piccolo stabilimento [...] era come un podere [...]: invece che al grano, ai maiali e alle ulive, badavano alle macchine».

⁷ Si rammentino, al riguardo, i contatti tra le N.E.I. ed Ernesto Rossi; alcune proposte di «Tempi nuovi»; l'edizione di titoli quali *L'ambiente in espansione. La fine delle città. Il sorgere delle comunità e Comunità ed ambiente* di Gutkind, *Gli stradicati* di Handlin e *La prima radice* di Weil; articoli su «Comunità» quali *Tecnica della Riforma Agraria* di A. Olivetti; *Una fabbrica nella natura*; *Per lo sviluppo economico delle borgate romane* di B. Pierleoni (idealmente antipasoliniano?); *La riforma agraria in provincia di Grosseto* di C. Cassola (che peraltro teneva insieme a V. Volpini la rubrica *La cultura in provincia*); *L'uomo, la terra e la riforma* e *L'emigrazione, epopea contadina* di R. Musatti; *Problemi di politica agraria* di G. Baglieri. Cfr. B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2008.

doveva essere in parte salvaguardata (e persino fieramente rivendicata), in parte smussata e corretta. Lo stesso Adriano Olivetti si preoccupa di attenuare il più possibile la «malattia dell'anima», lo spaesante *déracinement*⁸ e l'«alienazione prodotti dalle fabbriche gigantesche» e dal «distacco opprimente» dalla «natura»; una natura che l'industriale eporediese evoca con un linguaggio lirico, simbolico e, addirittura, religioso:

nella millenaria civiltà della terra il contadino guardando le stelle poteva vedere Dio, perché la terra, l'acqua, l'aria esprimono in continuità uno slancio vitale, poiché l'acqua [...] come un battesimo purifica il cuore. Anche l'aria lievissima della montagna è alimento dell'anima e la terra può allietare lo spirito perché in essa c'è la presenza continua del Dio vivente [...]. Quando un uomo lascia, [...] sotto la spinta della miseria, il villaggio che lo vide nascere [...], si produce nella psiche dell'esiliato un trauma.⁹

Le risposte teoriche e pratiche adottate da Adriano sono molteplici. Da un lato, questa sua esigenza di una «dimensione universale» capace di includere tali problemi in un ritmo trascendente, in una dinamica «cosmica» e verticale, assorbendoli in un'«unità di armoniche corrispondenze»,¹⁰ lo porta a interessarsi agli archetipi della psicologia junghiana, a Ernst Bernhard e all'astrologia. Dall'altro, egli pone alla base del proprio *engagement* politico-intellettuale l'idea di comunità, in cui significativamente tenderebbe a «cadere la distinzione tra città e campagna», in vista di un'auspicata «simbiosi tra economia agricola ed economia industriale». Nelle zone agricole, difatti, si sarebbe dovuto favorire un «processo graduale di organizzazione di vita moderna a contatto con la natura», parallelamente attuando la trasformazione delle città in «organismi urbani in cui la natura riprenda il suo grande posto» e l'uomo abbia il «sentimento di una vita più armonica e più completa». ¹¹ Se Tönnies in *Gemeinschaft und Gesellschaft* (tradotto in Italia proprio nelle edizioni olivettiane) contrapponeva *comunità* e *società*, mostrandone l'intrinseca ambivalenza («calda, protettiva, [...] confortante, ma anche lenta, bigotta, [...] oppressiva», la prima; «fredda, impersonale, alienante», ma pure «tecnologica», mobile e «innovativa», la seconda), Adriano aspirava a conciliare i tratti positivi di entrambe, «rendendo dinamica la vita contadina e affettiva la vita operaia». ¹² Da una parte, non bisognava smarrire il senso di appartenenza della comunità locale; dall'altra, occorreva superarne povertà e «claustrofobia culturale». ¹³ Oltre a Tönnies, anche Mumford – altro autore uscito per le Edizioni di Comunità –

⁸ Cfr. S. Weil, *La condizione operaia*, trad. it. di F. Fortini, Milano, Edizioni di Comunità, 1952; Ead., *La prima radice. Preludio a una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, trad. it. di F. Fortini, Milano, Edizioni di Comunità, 1954.

⁹ A. Olivetti, *Città dell'uomo*, a cura di A. Saibene, Torino, Edizioni di Comunità, 2015, p. 78.

¹⁰ C. Pomarici, *L'altro volto dell'inconscio: tracce della psicologia analitica nel pensiero e nella prassi di Adriano Olivetti*, in D. Balicco (a cura di), *Umanesimo e tecnologia. Il laboratorio Olivetti*, «L'ospite ingrato», numero monografico, n.s., VI, 2021, p. 113. Cfr. A. Luzi, *La scrittura di Volponi tra natura e storia*, in M. Raffaelli (a cura di), *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Ancona, Transeuropa, 1997, p. 54: «il guardare equivale [...] non solo a constatare gli eventi ma a dare loro un senso, una unità, in modo che all'interno del soggetto si ricostruisca quell'armonia tra io e cosmo, tra pensiero e visione, che è alla base della cultura antropologica volponiana».

¹¹ A. Olivetti, *L'ordine politico delle Comunità*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 2014, pp. 38-39. Cfr. C. Tombola, *Dalla fabbrica alla Comunità. Brevi note sull'organizzazione dello spazio sociale in Adriano Olivetti*, in D. Balicco (a cura di), *Umanesimo e tecnologia*, cit., pp. 47-56.

¹² D. De Masi, *Prefazione*, in B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità*, cit., p. 14.

¹³ D. Balicco, *Costruire comunità*, in P. Ciorra, F. Limana, M. Trevisani (a cura di), *Universo Olivetti. Comunità come utopia concreta*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 2020, p. 129.

può aver influenzato la ricerca adrianea di un sostenibile «modello urbano-rurale»,¹⁴ fondato sulla diversificazione economica e sul decentramento produttivo.

Almeno nel Canavese, nonostante alcuni limiti e difficoltà, Olivetti è effettivamente riuscito a mitigare fortemente, se non a evitare del tutto, lo «sradicamento geografico e morale»¹⁵ provocato dall'inurbamento di massa, così scongiurando la peggiore speculazione edilizia e il «dramma delle “coree”», dei disagiati «quartieri-dormitorio»¹⁶ improvvisamente sorti nelle metropoli settentrionali. Come scriveva Volponi in qualità di funzionario olivettiano, ciò ha necessariamente richiesto l'elaborazione di una «politica verso l'ambiente» e di un'articolata pianificazione, allo scopo di raggiungere e conservare un delicato «equilibrio economico, sociale ed urbanistico»; andando al di là della mera accumulazione del profitto, l'azienda si è perciò «impegnata a risolvere quei problemi di scompenso che essa stessa produce», tanto all'interno degli individui quanto sul territorio di insidenza. Ciononostante, per Volponi il «disorientamento della famiglia» e il disgregamento di quelle «sicure compagnie che erano il vicinato, il quartiere, il paese», ormai precludevano all'uomo contemporaneo una piena confidenza con un «ambiente che lo conforti e lo indirizzi».¹⁷ Uno degli enti attraverso cui si tentava di vivacizzare la modesta economia canavesana, fatta di «miniagricoltura» e «poche industrie vecchiotte e campicchianti», era l'Irur (Istituto per il Rinnovamento Urbano e Rurale del Canavese), il cui compito appunto consisteva nel promuovere una pluralità di iniziative che non facessero gravitare tutta l'area solamente sulla Olivetti (che fatalmente si stagliava in questo «contesto smorto» come «un'entità sconvolgentemente avanzata»¹⁸ e monopsonistica). Secondo la testimonianza di Gallino, l'impiego in una grande industria, sebbene comportasse fatica e alienazione, era percepito come indubbiamente migliore – oltre che meglio retribuito – rispetto ai lavori, gravosi e poco remunerativi, a cui la popolazione locale era precedentemente dedita (per esempio, la coltivazione di «campi [...] scoscesi» e «grami», per di più senza l'ausilio di macchinari), come dimostrato dal fatto che numerosi contadini, pur essendo proprietari di un appezzamento di terra, premevano «da ogni dove»¹⁹ per essere assunti alla Olivetti. Buzzi, in *L'amore mio italiano*, farà pronunciare

¹⁴ G. Lupo, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 2016, p. 97 (vd. anche p. 94). A questi principi si ispirava pure l'esperimento della Martella (fallito per varie ragioni), volto sia a risanare i Sassi di Matera (all'epoca bollati come 'vergogna nazionale' e spesso osservati attraverso un filtro pseudo-leviano, che rischiava di fare dell'intera Lucania una terra preistorica o a-storica), sia a fornire agli ex-braccianti un'opportunità di progresso *in loco*, grazie alla creazione di nuove cooperative agricole.

¹⁵ Ivi, p. 99. Secondo i dati forniti da Ronci, nel 1953, su un totale di 6.184 dipendenti, 3.482 risiedevano fuori Ivrea (D. Ronci, *Olivetti, anni '50. Patronalsocialismo, lotte operaie e Movimento Comunità*, Milano, FrancoAngeli, 1980, p. 66).

¹⁶ E. Zinato, *Cronologia 1956-1961*, in P. Volponi, *Romanzi e prose*, vol. I, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2002, p. LXIII (testimonianza di R. Gabriele del 25 novembre 1997).

¹⁷ P. Volponi, *Il servizio sociale di fabbrica alla S.p.A. Olivetti*, «L'assistenza sociale nell'industria italiana», III, 3, maggio 1962, p. 33. Cfr. M.L. Ercolani, *Paolo Volponi. Le sfide del Novecento. L'industria prima della letteratura*, Milano, FrancoAngeli, 2019, pp. 82-83; C. Olmo, *Urbanistica e società civile. Esperienza e conoscenza. 1945-1960*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 28.

¹⁸ G. Buzzi, *Intervista a Giancarlo Buzzi*, in S. Cavalli, *Avere ragione avendo torto. La ricerca letteraria di Giancarlo Buzzi*, Napoli, Loffredo, 2020, p. 134.

¹⁹ L. Gallino, *L'impresa responsabile. Un'intervista su Adriano Olivetti*, a cura di P. Ceri, Torino, Einaudi, 2014, pp. 50-51. Cfr. G. Arpino, *Anni del giudizio* (1958), in *Opere*, vol. IV, *Storie del nostro tempo*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Milano, Rusconi, 1992, p. 37: «tutti i contadini invidiano gli operai. Credono che si faccia una vita più comoda [...]. Il lavoro in fabbrica [...] è di un gradino appena sotto il lusso»; O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, Milano, Garzanti, 2004 (d'ora in avanti DA), pp. 174-175: «dovrebbero essere meno alienati i contadini che coltivano i pomodori, anche rompendosi la schiena [...]: curano il loro prodotto dal principio alla fine [...]. Ma un coltivatore di pomodori entra in fabbrica di corsa».

una disamina collimante con questo quadro da un piccolo imprenditore dell'indotto, che vanta il proprio spirito di iniziativa in contrapposizione alla mentalità dei «viziati» operai olivettiani: «la fabbrica, la fabbrica! Vorrebbero tutti entrare [...], perché lì non ci si ammazza di fatica e c'è la sicurezza. Se hanno un cavallo, quelli che facevano i contadinucci e tiravano la cinghia, pretenderebbero che gli assumessero anche il cavallo».²⁰

È indicativo (anche se bisogna considerare l'altezza cronologica diversa rispetto a quella che costituisce il *focus* di questo saggio) che su molti di tali aspetti insistesse già *Visita a una fabbrica. Olivetti di Ivrea*, una pubblicazione del 1949 commissionata dall'azienda a Fortini e Brizzolara (oltre che, per la grafica, a Steiner), da interpretare dunque come un importante documento programmatico e auto-rappresentativo. Anzitutto, è rilevante che il volume ospiti, nelle prime pagine, una breve storia di Ivrea e che si insista spesso sull'apertura degli stabilimenti – grazie alle famose, «ampie vetrate» di via Jervis – all'ambiente esterno, in cui si intrecciano storia e natura: dalla fabbrica si scorgono sì le «prospettive dei vicini edifici» industriali, ma soprattutto le «colline e i monti», le antiche «torri» e le «chiese della città».²¹ Similmente, si sottolinea come il «modernissimo» asilo²² sia molto luminoso e «armonicamente composto col paesaggio»: ²³ così, non solo lo sguardo può spaziare sulla campagna circostante, ma il «verde» penetra «fin nelle articolazioni interne dell'architettura», in modo che i bimbi possano giocare all'aperto e stare «continuamente in contatto [...] con la libera natura», con i fiori, gli alberi da frutto e persino con un «allevamento di conigli».²⁴ Lo stesso vale per il convalescenziario di Burolo (che riprende, a partire dal pergolato, «alcuni elementi caratteristici dell'architettura rurale» canavesana) e per la colonia estiva di Champoluc (benefica tanto per la «temperie morale» quanto per la «salute degli adolescenti», grazie alle «corse nelle mattinate» e al sole dei monti valdostani).²⁵ Molta importanza è poi attribuita al Centro Agrario olivettiano, che all'epoca forniva alla mensa aziendale i tre quarti delle derrate necessarie; nato nel '41 per ovviare ai problemi di rifornimento durante il periodo bellico, il Centro si era poi sviluppato – utilizzando metodi e impianti all'avanguardia, selezionando il miglior bestiame attraverso «calcolati incroci» – in coerenza con la concezione adrianea dei rapporti fra settore primario e secondario, con la finalità di supportare e potenziare «quelle attività agricole svolte dai dipendenti e dai loro familiari, che rischierebbero invece di essere soppresse dalla vicinanza di una grande industria».²⁶ Al riguardo, nella *Visita* si

²⁰ G. Buzzi, *L'amore mio italiano*, a cura di S. Cavalli, Roma, Avagliano, 2014, p. 219 (si tratta, però, di un'aggiunta molto tarda, assente nella prima edizione del 1963).

²¹ C. Brizzolara, F. Fortini, A. Steiner, *Visita a una fabbrica*, Ivrea-Milano, Ufficio Pubblicità della Ing. C. Olivetti & C. S.p.A., 1949 (d'ora in avanti VF), p. 51.

²² In un altro passaggio, per certi aspetti rivelatore, si precisa come i «consigli del pediatra» dell'asilo nido servissero anche alle «contadine dei paesi vicini» (mogli degli operai olivettiani) per imparare ad «allevare modernamente e razionalmente i loro figli, superando finalmente le secolari superstizioni e le assurde tradizioni delle campagne» (ivi, p. 80).

²³ Similmente, sia nell'unità residenziale 'Talponia' di Ivrea, sia nei giardini dello stabilimento puteolano si allestisce un vero e proprio 'effetto di natura'.

²⁴ Ivi, p. 77.

²⁵ Ivi, pp. 88, 92.

²⁶ Ivi, p. 94. Per certi versi comparabile, per altri molto diverso (in quanto segnato da una cifra anti-urbana ascrivibile al populismo americano) è il caso di Henry Ford, che nel '32, in relazione alla durissima e perdurante Grande depressione seguita alla crisi del '29, avrebbe affermato: «La terra! Là sono le nostre radici. Nessuna assicurazione contro la disoccupazione può essere paragonata all'unione tra un uomo e un pezzo di terra. Con un piede nell'industria e un piede nella terra la società umana è sicuramente equilibrata contro quasi tutte le incertezze economiche» (A.M. Schlesinger, *L'avvento del New Deal*, Bologna, il Mulino, 1963, p. 362). Cfr. B. Settis, *Fordismi. Storia politica della produzione di massa*, Bologna, il Mulino, 2016.

enfattizza come gli eccellenti servizi aziendali, a partire dai trasporti e dagli incentivi per le ristrutturazioni domestiche, stessero evitando un flusso accentratore della manodopera nella sola Ivrea: per quanto l'attrazione dell'industria sia stata, già allora e soprattutto negli anni successivi, ben più forte dei tentativi di bilanciamento promossi da Adriano, è vero che non tutti i contadini della zona hanno cambiato mestiere e che molti operai hanno continuato ad abitare in piccoli comuni, a coltivare con cura il proprio orto o i propri campi.²⁷

L'intento ideologico sotteso all'intero volumetto risiede infatti nel contrasto alla «fatalità» del «progressivo disgregarsi della vita agricola nelle immediate vicinanze di un'industria metallurgica», in nome dell'«incalcolabile vantaggio materiale e morale costituito dalla integrazione reciproca dell'elemento cittadino» con quello rurale, dalla sinergia tra la civiltà della terra e quella delle macchine: la promozione di un'agricoltura meccanizzata e organizzata con razionalità avrebbe, dunque, costituito un «prezioso elemento di sutura sociale e di progresso».²⁸ L'obiettivo dichiaratamente perseguito è quello di non creare una cesura netta, una lacerazione traumatica tra vecchio e nuovo, per puntare viceversa su una continuità dialettica, che minimizzi nella popolazione il rischio di crisi identitarie:

per chi abbia visto [...] di Ivrea appena la silenziosa calma della cittadina di provincia, delle sue case vecchie, dei conventi, caserme e istituti, neri di corridoi, [...] la grande facciata di rigidi cristalli, e quella sua asciuttezza geometrica, elegante e decisa, (che ritroviamo in tutto ciò che è «Olivetti» [...]), può essere una sorpresa, può dare il senso di una rottura nel tempo e nella tradizione. Ma se egli considererà più da vicino l'esistenza di questi lavoratori vedrà come il complesso «Olivetti» sia il risultato di un innesto felice sulla natura tradizionale – che è contadina – di questa regione.²⁹

Gli operai, perciò, «del contadino hanno sovente col fisico, la mentalità e il costume»; anzi, proprio questa loro «semplicità paesana» sarebbe indispensabile a temperare l'orgoglio della «qualificazione tecnica» e della «superiorità delle macchine», la fierezza di appartenere a un'azienda

²⁷ In S. Musso, *La partecipazione nell'impresa responsabile. Storia del Consiglio di gestione Olivetti*, Bologna, il Mulino, 2009 p. 81, si aggiunge che anche la riduzione dell'orario lavorativo era finalizzata a permettere che i lavoratori olivettiani mantenessero uno stretto rapporto con la campagna; tuttavia, lo stesso studioso riconosce (ivi, p. 132) come queste misure non riuscissero a «riequilibrare la distribuzione occupazionale» tra industria, agricoltura e artigianato, dato che l'Olivetti continuava ad «assorbire la massima parte delle risorse umane del territorio: del resto, l'aspirazione della manodopera locale continuò ad essere il posto di lavoro nella grande azienda eporediese».

²⁸ VF, p. 94. A questo proposito, può essere rammentata la risposta data nel '51 da Angelo Costa – in qualità di presidente della Confindustria – a Lucius Dayton (nonostante essa fosse ispirata a uno spirito non propriamente olivettiano, poiché dettata da un intento difensivo e apologetico, ossia dalla resistenza degli imprenditori italiani alle sollecitazioni statunitensi a un'innovazione tecnologico-organizzativa più spinta e rapida): «agricoltura ed industria sono compenstrate al punto che nelle stesse famiglie si hanno spesso lavoratori agricoli e lavoratori industriali che vivono sotto il medesimo tetto. Dove l'agricoltura è più ricca è anche più sviluppata l'industria (pianura Padana), dove l'agricoltura è più povera anche l'industria è più arretrata (Italia meridionale)» (A. Costa, *Scritti e discorsi*, vol. II, 1949-1951, a cura di F. Mattei, Milano, FrancoAngeli, 1980, p. 517). Cfr. G. Berta, *L'Italia delle fabbriche. La parabola dell'industrialismo nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 105.

²⁹ VF, p. 8. Tale obiettivo, tuttavia, rimarrà difficile da realizzare; per molti eporediesi, infatti, esistevano due diverse Ivrea, non sempre ben integrate: la città-castello arroccata su una sponda della Dora e il polo olivettiano posto (topograficamente e allegoricamente) sull'altra riva. Cfr. G. Buzzi, *L'amore mio italiano*, cit., pp. 154, 211, in cui le «costruzioni recenti» appaiono al protagonista come un «solido bastione, più concreto di tutto il resto», mentre i «vecchi quartieri», pur mantenendo la «loro popolazione», assumono l'«aspetto patetico e offensivo di ruderi assurdamente formicolanti». Paolo, perciò, non riesce più a «capire» il senso di un antico «muro» del centro storico, al punto da sentirlo «estraneo» perfino mentre lo tocca con le mani: «parla eccome e io non lo intendo».

celeberrima e internazionale. Le «tradizioni locali» si fondono, così, con quelle proprie della fabbrica; la vita e il «costume morale» dei lavoratori si modellano su questa compresenza di elementi eterogenei, come esemplificato dall'alternarsi, nel tempo libero, dei «piaceri sportivi dell'operaio moderno (lo sci, la montagna, la motocicletta, il calcio) con il gusto [...] dei balli paesani» e delle «scampagnate». Si dà, cioè, quella coesistenza di tratti antichissimi con altri avveniristici, quella contiguità di tempi e velocità condensata nel concetto di *Ungleichzeitigkeit*; questo «strano contrasto», tipico – come s'è detto – dell'Italia di quei decenni, è qui acuito dal fatto che ci troviamo in una piccola cittadina di provincia, in cui un polo d'avanguardia, scientifico e razionalista, in contatto con filiali sparse in tutto il mondo, è inserito in un ambiente dove invece «la storia sembra procedere col passo dei buoi e con l'ambio della cavalleria in costume [...] che il Carnevale riporta ogni anno [...] sulle piazze della vecchia città».³⁰

Il rilievo attribuito da Adriano a tali questioni era così forte che nella *Visita* si indica proprio in questo innesto felice l'intenzione unificante, il fattore omogeneizzante che garantiva l'identità e la riconoscibilità dello 'stile Olivetti': per questo quelle macchine da scrivere, pur obbedendo alle «rigide leggi della meccanica» e della produzione in serie, preservavano le «forme di un organismo naturale», e per questo i grafici dell'azienda le «sposavano» spesso, in raffinati manifesti pubblicitari, a simboli di grazia, leggerezza e «naturale armonia», quali piume, rose e foglie. Come dimostrato da alcuni studi recenti, è paradossalmente proprio grazie al «ritardo» italiano (parametrato soprattutto rispetto agli Stati Uniti) nella codificazione dei molteplici percorsi professionali necessari all'industria moderna che si sviluppa, in particolare a Ivrea, uno stile originale e di alta qualità, nato dalla convergenza fra saperi non ancora divisi in compartimenti stagni, dal ferace «incontro fra umanisti e tecnici».³¹ Pertanto lo 'stile Olivetti', influenzato tra gli altri da Persico, rigettava la «celebrazione» del «macchinismo industriale» come utilitaristica sintesi tra «forma e funzione», rivolgendosi viceversa con interesse verso l'organicismo di Wright e optando per un «*design che non separa natura e cultura*» e che, anzi, dà l'impressione di «sgorgare spontaneamente» dal loro «intimo accordo». La scommessa, insomma, consisteva – qui come negli altri ambiti – nella creazione di uno «stile “naturale” moderno», che non si volta indietro, con nostalgia russoviana, verso un ipotetico «mondo più integro», verso un'«immediatezza e a un'autenticità perdute», bensì guarda al futuro, arricchito sì dal proprio passato, ma senza «diffidenza per il nuovo né timore per le trasformazioni».³²

³⁰ VF, pp. 8-9. L'anno successivo (1950) viene distribuito il cortometraggio *Incontro con l'Olivetti* (diretto da G. Ferroni), in buona parte basato su *Visita a una fabbrica*, di cui illustra la stessa tesi di fondo, a mio avviso però spingendo ulteriormente sul pedale propagandistico-pubblicitario, fino a perdere i pur piccoli spunti problematizzanti che affioravano nel testo. L'immagine di apertura, per esempio, è una troppo idillica inquadratura del panorama canavesano, con la camera che dalla valle della Dora si sposta sulle mucche del Centro Agrario; alla sera gli operai – usciti dal lavoro non stanchi, bensì «allegri» e vivaci come ruscelli alpini – si ristorano dal «fragore» di «frese» e «presse», udito in officina, godendo di un «silenzio d'altri tempi» ormai sconosciuto alle metropoli; così, alla soffusa luce del crepuscolo, possono finalmente concedersi un «riposo» vespertino che è «giusta misura» del lavoro diurno. Cfr. G. Alessi, *L'uomo e la macchina. Fortini alla Olivetti*, in D. Balicco (a cura di), *Umanesimo e tecnologia*, cit., pp. 79-88; cfr. anche F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie* (1965), Torino, Einaudi, 1989, ora in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 211-212, dove – in uno scambio epistolare con Spitzer – Fortini parla, a proposito del *Wandrer's Nachtlied*, dell'«uomo goethiano» che si immerge nella quiete della «selva serale» soltanto una volta «compiuto il suo *Tagewerk*».

³¹ D. Balicco, *Fortini copywriter*, in *Umanesimo e tecnologia*, cit., p. 150.

³² B. Carnevali, *Un altro modernismo. La linea Persico-Olivetti*, ivi, pp. 22-24.

3. Ottieri

La situazione di Ivrea, come si è appena visto, era oggettivamente diversa da quella di Milano o Torino,³³ e parimenti da quella delle aree industrializzate del Sud; quando si leggono i testi di Buzzi, Ottieri e Volponi, allora, bisogna considerare – pur con tutte le diffrazioni letterarie del caso – anche i differenti luoghi in cui sono ambientati: scegliere una «geografia appartata»³⁴ piuttosto che i cronotopi più tipici della letteratura industriale avrà ovviamente delle ricadute degne di nota. Ottieri, anche in quanto romano traferitosi al Nord, e per di più discendente di una nobile famiglia della Toscana meridionale, si dimostra un attento osservatore dell'*Ungleichzeitigkeit* italiana. Nella *Linea gotica*, per esempio, accosta con sapiente montaggio gli appunti sull'Alfa Romeo alle pagine sui ritorni a Chiusi, tra tombe etrusche e mezzadri: «mi fa effetto questa gente che non lavora con macchine, carta, telefoni, ma con pulcini, tacchini, anitre, concime».³⁵ La città, si sa, è il regno della natura seconda, per cui il parco Lambro può apparire falso, artefatto,³⁶ e i tram sembrare degli strani «bruchi fosforescenti».³⁷ Eppure, nella stessa Milano la situazione è molto sfaccettata: «si accavallano costruzioni nuove, vecchie e decrepite»,³⁸ palazzi adiacenti ma lontanissimi per stile ed epoca. In particolare, è l'estremo margine urbano, dove i confini sono porosi e sfrangiati, ad affascinare Ottieri: «vado nell'unica oasi possibile, in periferia, tra città e campagna, dove le fabbriche nascono dai prati, e così soddisfio il desiderio dell'evasione e quello (storico-materialistico) di conoscenza delle strutture».³⁹ Accanto ai muri di cinta della Breda e della Pirelli, sui «bordi superstiti dell'erba», è icasticamente ancora possibile veder pascolare un «gregge di pecore, col pastore. La città avanzando ha preso dentro intieri borghi agricoli» con la «chiesa ornata di campanile»,⁴⁰ mentre in lontananza «resiste ancora una bellissima villa ridotta a cascina».⁴¹ Queste periferie milanesi, come prevedibile, sono spesso descritte come zone anonime e disordinate, non-luoghi dai colori scialbi, terre di nessuno abitate da una consuetudine coatta, più che da un amoroso attaccamento. L'apice di negatività, in *Tempi stretti* (1957), è raggiunto nell'episodio in cui Emma e Giovanni vanno in camporella, dove la natura – anche perché filtrata attraverso lo stato d'animo alterato di Emma – si presenta ispida, smozzicata, labirintica, fatta di «magri cespi bitorzoluti e bruciacchiati»,⁴² popolata da

³³ Cfr. P. Volponi, *Insonnia 1971*, in *Poesie 1946-1994*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2001, p. 256: «in questo verde paese di serra | dove l'officina ha la livrea delle vigne, | l'alba è ancora una lingua | e ancora le sue correnti incerte o benigne; | ma appena oltre le morene verso Torino o Milano | la vampa perenne delle raffinerie spande | un albore (arbore) artificiale [...] | dentro il dosaggio più intenso dei veleni». Sui grandi complessi industriali in contesti rurali, cfr. L.A. Mozingo, *Pastoral Capitalism. A History of Suburban Corporate Landscapes*, Cambridge (Massachusetts) – London, The MIT Press, 2011.

³⁴ G. Lupo, *La letteratura al tempo di Olivetti*, cit., p. 264.

³⁵ LG, pp. 47-48.

³⁶ LG, p. 116.

³⁷ TS, p. 138

³⁸ TS, p. 40 (cfr. ivi, p. 158).

³⁹ LG, pp. 39-40; cfr. TS, p. 40.

⁴⁰ TS, p. 41. Qualcosa di simile è rintracciabile nella *Fabbrica di Ravenna* di Leonetti (uscita prima su «il menabò», VI, 1963, poi in *Percorso logico del '960-75. Poema*, Torino, Einaudi, 1976), in cui accanto agli stabilimenti, alle nebbiose ciminiere immortalate nel '64 da Antonioni in *Deserto rosso*, troviamo tanto il «gregge» col «pastore che vigila», quanto l'arte paleocristiana, il Mausoleo di «Galla» Placidia e i celebri mosaici bizantini di «Sanvitale» (p. 3).

⁴¹ LG, p. 60.

⁴² TS, p. 133, cfr. ivi, pp. 136-137.

clochards accampati in baracche di fortuna e ladri che approfittano del buio. Tuttavia, attraverso il personaggio di Teresa, Ottieri inserisce un principio di *variatio* cronotopica, ampliando i contesti topografici e sociali esplorati nel romanzo: con questa donna borghese, infatti, Giovanni compie una gita fuori porta in una periferia diversamente connotata, più antica e gradevole rispetto ai quartieri edificati – precipitosamente e selvaggiamente – alle prime avvisaglie del boom. Qui, nel cortile di un albergo popolare, sotto un pergolato che dà sulla balera, ci si può persino abbandonare a qualche minuto di idillio agreste.⁴³ Se è vero che Ottieri talvolta definisce lo spazio liminare della periferia *via negationis*, «non sulla base di addizioni, ma di sottrazioni: non è piccola, non è grande, non è città, non è paese», mi sembra però ingeneroso schiacciarlo su quella «vulgata del Novecento ideologico» che avrebbe «scagliato anatemi» su queste aree liminali. Anche nelle sue opere – sebbene con altri toni rispetto al Testori lodato da Lupo – è possibile sia «godere» di una qualche «porzione di felicità»,⁴⁴ sia patire le sofferenze di un'umanità marginale, che costituiva la «schiuma non ancora assorbita del mondo industriale».⁴⁵ In più, Ottieri si dimostra abbastanza onesto nel testimoniare la varietà delle situazioni esperite in prima persona. Da una parte, dunque, osserva attentamente il «contadino» toscano, che «sta ancora tutto nel suo lavoro», che – padroneggiando l'intero «ciclo lavorativo» – non è «alienato» in senso industriale e non ha nemmeno «“tempo libero”» nell'accezione contemporanea, bensì «la fantasia, la famiglia, le donne»; per questo è «rosso, ma non rivoluzionario; comunista, ma di tipo conservatore».⁴⁶ Inoltre, lo scrittore nota – in effetti con una punta di rammarico – l'abbandono del contado fiorentino: «i contadini se ne vanno sempre più. I ragazzi vanno a scuola non per imparare a fare meglio i contadini, ma per non fare più i contadini [...]. Le nuore spingono i mariti a staccarsi. Invidiano all'operaio l'orario».⁴⁷ Dall'altra, però, egli riporta fedelmente la «ripugnanza» provata da molti di questi «transfughi»⁴⁸ verso «la campagna e il paese d'origine», lasciati senza alcun rimpianto: diversamente dagli «emigranti, darebbero qualunque cosa per non ritornare».⁴⁹

Ai suoi occhi, anzi, la caotica bruttezza dell'agglomerato urbano che lega Milano a Sesto San Giovanni senza soluzione di continuità rappresenta la condizione ideale per la crescita di un movimento operaio rivoluzionario, che si configurerebbe come l'unico *genius loci* possibile, dal momento che lì mancano preziose vestigia da custodire e paesaggi, pittoreschi o sublimi, da contemplare:

⁴³ TS, pp. 206, 209.

⁴⁴ G. Lupo, *La modernità malintesa. Una contro storia dell'industria italiana*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 48-50.

⁴⁵ Come scriveva Forti, proprio riguardo a Testori (M. Forti, *Temi industriali della narrativa italiana*, «il menabò», IV, 1961, p. 232). Sulle componenti disforiche dell'universo testoriano (rabbia, lotta per la sopravvivenza, violenza), cfr. T. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., pp. 175-186; P. Mori, *Scrittori nel boom. Il romanzo industriale negli anni del miracolo italiano*, Roma, Edilet, 2011, pp. 245-252.

⁴⁶ LG, pp. 48, 52.

⁴⁷ LG, p. 35. Si pensi, in proposito, alle Langhe volutamente anti-idilliche di G. Arpino, *Una nuvola d'ira*, Milano, Rizzoli, 2009 [1962], p. 151, in cui Antonio si lamenta così della propria solitudine: «ma sono vecchio, e qui le donne non sposano neanche i giovani, se non le portano in città. I contadini nessuno li può più vedere, come fossero impastati».

⁴⁸ L'utilizzo di questo termine, di origine militare, risulta particolarmente suggestivo alla luce della categoria di *transfuge de classe*, oggi molto in voga in ambito francofono.

⁴⁹ LG, p. 40; cfr. TS, p. 41.

questi luoghi non sono adatti che al lavoro e ad una rivoluzione unitaria. Non c'è dentro nulla da rispettare, che suggerisca un impedimento alla violenza, prima, e poi a un ordine nuovo, duro, pesante. Se la bellezza del paesaggio e i monumenti fanno da remora alla rivoluzione, qui l'idea della rivoluzione alligna come l'unica anima e l'unica speranza, senza rimorsi, dentro una vita industriale la quale cresce disordinata, pura e nera.⁵⁰

A suo avviso, addirittura, Milano sarebbe la «città più brutta del mondo», ma non per un accanimento della sfortuna, bensì perché «i suoi abitanti la desiderano, la esigono orrenda. Espungono come un pelo superfluo la minima accidentale bellezza».⁵¹ Tuttavia, per valutare correttamente esternazioni di questo tenore, occorre tenere sempre in considerazione i moventi psico-sociali e ideologici che agitavano e turbavano Ottieri, dividendone l'animo con una vera e propria *linea gotica* interiore, tracciata sulla base di attese e repressioni personali (con le proiezioni e le leggere deformazioni che ne derivano): «Roma è il mio essere, Milano il mio dover essere».⁵² Egli cerca le regioni più grige, antiestetiche e industrializzate del Nord proprio per riconoscervi (o sovrapporvi) la propria istanza superegotica; simmetricamente, castiga come una travicante tentazione il fascino emanante dall'indolente splendore dell'Italia centro-meridionale. In altri termini, per l'Ottieri di quel periodo la poesia nasce paradossalmente «soltanto dagli aspetti meno “poetici” della realtà», dove la «natura è sopraffatta», anzi «costruita dall'uomo», dove ci «si sforza di razionalizzare ogni cosa», anche se poi il «sentimento» vi si «insinua» in modo surrettizio e furtivo oppure «rabbiosamente».⁵³ Per lui, nell'«attuale sistema» vi sarebbe la necessità «paesistica, psicologica e fantastica» che in un «luogo brutto si lavori e si riposi in un luogo bello, dove però i locali hanno fame».⁵⁴ Di conseguenza, l'azzardo olivettiano di raggiungere un'alta efficienza produttiva in mezzo alla bellezza, di fronte a uno dei golfi più spettacolari del mondo, non poteva che destare nello scrittore un misto di ammirazione e sospetto: nel suo immaginario, difatti, le fabbriche non somigliano a giardini affacciati sul mare e inondati dal sole del tramonto, bensì sono buie e tristi, più spietate ma proprio per questo più 'oneste' (ossia più univoche, più facili da giudicare e contestare). Pertanto, il trasferimento a Pozzuoli, «regno della natura»,⁵⁵ lo preoccupava molto, in virtù di un dualismo, di un «manicheismo culturale» un po' stereotipico, che Ottieri talvolta condivideva e subiva, talaltra decostruiva e superava: come sosteneva Crovi, la letteratura meridionalista tendeva infatti a «ridurre la realtà nei suoi soli termini di natura», mentre quella d'«ambiente industriale» tendeva a «estraniarsi completamente da essi».⁵⁶ In *Donnarumma all'assalto* (1959), il paesaggio campano è in effetti «uno dei 'personaggi' del libro, nonostante le sue apparizioni molto misurate e discrete»;⁵⁷ l'apprezzamento della sua bellezza, però, non è mai disgiunto dalla denuncia dell'«illusoria ricchezza dei fenomeni naturali»,⁵⁸ dall'acuto contrasto tra la perfezione di quei panorami e il «dramma

⁵⁰ LG, p. 59; cfr. TS, pp. 159-160.

⁵¹ O. Ottieri, *Opere scelte*, a cura di G. Montesano, Milano, Mondadori, 2009, p. 1699 (*Top secret journal I*, estate 1971).

⁵² LG, p. 5.

⁵³ O. Ottieri, *Opere scelte*, cit., p. 1702 (*Quaderno XVI*, Pasqua 1955).

⁵⁴ LG, p. 84.

⁵⁵ O. Ottieri, *Opere scelte*, cit., p. 1702.

⁵⁶ R. Crovi, *Meridione e letteratura*, «il menabò», III, 1960, ora in *Diario del Sud*, San Cesario di Lecce, Manni, 2005, p. 50.

⁵⁷ G. Iadanza, *L'esperienza meridionalistica di Ottieri. Lettura critica del «Donnarumma all'assalto»*, Roma, Bulzoni, 1976, p.

43.

⁵⁸ DA, p. 58.

esistenziale»⁵⁹ dei disoccupati, degli emigranti interni che lasciavano in gran numero l'entroterra per riversarsi – contro le buone intenzioni di Adriano – sulle coste (oppure direttamente al Nord).

In *Donnarumma*, la contiguità spaziale di temporalità radicalmente diverse raggiunge un'evidenza quasi paradigmatica: poco al di sotto delle limpide architetture di Cosenza e delle avanzate tecnologie olivettiane si apre un «mondo nascosto di balze scoscese» e «fichidindia»,⁶⁰ un cronotopo primitivo e infernale, fatto di rocce, sentieri dirupati e oscure grotte in cui trovano rifugio personaggi quali Dongiovanni e Accettura.⁶¹ Secondo Pasolini, d'altronde, l'«unico modo di vivere realmente» una situazione siffatta sarebbe, appunto, quello di stare sulle soglie, «metà prima della fabbrica e metà dopo la fabbrica, kafkianamente (ci risiamo) dissociati». ⁶² Tale discrasia tra moderno e arcaico era enfatizzata dall'apparato paratestuale della prima edizione, in cui il minaccioso titolo strideva con l'immagine di copertina, un'opera geometrica e astratta di Herbin che evocava un'idea di progresso e razionalità (oltre a ricordare gli esami psicotecnici); in più, un segnalibro editoriale ribadiva lo scarto tra la «rete sottile di sistemi scientifici» allestita dalla Olivetti e la pressione di un «popolo esuberante, coi suoi desideri elementari». ⁶³ Ciononostante, appiattare tutto il romanzo su tale dicotomia sarebbe banalizzante, dal momento che Pozzuoli non è affatto un minuscolo e appartato paesino, immerso in una natura (apparentemente) incontaminata e mai lambita dalla storia, bensì una città inglobata in un bacino ad altissima densità abitativa, «più popoloso di una provincia della Cina»,⁶⁴ vicina alle grandi industrie pesanti di Bagnoli, nonché ricca di una storia plurimillennaria: tra le molte ragioni per cui la festa aziendale olivettiana non arriva nemmeno a sfiorare il «paese brulicante» – ignaro di quell'evento, a dispetto della sua eccitata curiosità – c'è anche il fatto che «essi», i puteolani, «erano, sempre, di più e più antichi». ⁶⁵ Tornando su quei luoghi a distanza di dieci anni, infine, Ottieri stigmatizzerà, con toni forse eccessivamente esacerbati, la «volgarità» della «civiltà di massa» e l'annessa «apocalisse turistica», emblemizzate da una «pensioncina» con night-club e da un ristorante con juke-box che avrebbero fatto irrompere nella mitica, venerabile sede della Sibilla cumana la rumorosa movida della riviera romagnola. Queste, a suo avviso, sarebbero le conseguenze deleterie del benessere, le cui premesse erano state introdotte dall'Olivetti stessa, quando aveva scelto di portare lavoro e alti stipendi nella «bellezza lacerata dalla miseria». ⁶⁶ Più in generale, però, è l'intera società italiana ad essersi trasformata rispetto alla primissima fase del miracolo economico: se lo sciopero era stata la «manifestazione collettiva simbolica» degli anni

⁵⁹ G. Iadanza, *L'esperienza meridionalistica di Ottieri*, cit., p. 23, cfr. p. 44.

⁶⁰ DA, p. 234.

⁶¹ Per una condizione abitativa ugualmente precaria, in una zona rurale del Meridione, cfr. R. Musatti, *La via del Sud e altri scritti* (1955, 1958), Milano, Edizioni di Comunità, 1972, p. 49: «sparsi fra gli ulivi, si annidavano altri abituri, ancor più poveri dei lamioni, perché se quelli erano di pietre disposte a volta, questi erano solo capanne di sterco e di fango». Qui, peraltro, Musatti accenna rapidamente alla dimensione magica, alla credenza in spiriti malvagi che farebbero «intischire le olive» o «volare le mule»; su questo, cfr. il sempre fondamentale E. de Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959.

⁶² P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2319-2320 (testo risalente al 1961, ma rimasto inedito fino all'uscita del Meridiano).

⁶³ O. Ottieri, *Opere scelte*, cit., p. 1690 [segnalibro editoriale].

⁶⁴ Ivi.

⁶⁵ DA, p. 247.

⁶⁶ O. Ottieri, *Opere scelte*, cit., p. 1697 (dall'inedito *Taccuino mondano*, pp. 138-139).

Cinquanta, gli anni Sessanta sarebbero perfettamente allegorizzati dalla «festa», se non addirittura dall'«orgia».⁶⁷

4. «Memoriale»

L'ipotesi di instaurare una correlazione tra *Donnarumma all'assalto* e *Memoriale* (1962) riguardo questa contraddizione tra «sortita dal Medioevo preindustriale»⁶⁸ e «industrializzazione totale», particolarmente acuta nell'Italia di quegli anni, può contare sul precoce avallo di Calvino: mentre Ottieri aveva affrontato la questione «riferendosi all'esperienza del Sud sovrappopolato», Volponi la svolge dall'«angolo visuale della solitudine montanara settentrionale, “depressa” nell'economia e nella psicologia», osservandola nel momento del suo «inevitabile appuntamento»⁶⁹ con l'irrompere della tecnologia e della società di massa. Il giudizio di Calvino è favorevole, sebbene non privo di una certa ambivalenza (soprattutto nella versione uscita sul «Menabò»): egli si chiede, infatti, se l'opzione volponiana debba essere considerata un «espediente ritardatore»,⁷⁰ ancorato nella prosa poetica primonovecentesca, oppure se, al contrario, sia una soluzione valida, da lodare e sviluppare. A prevalere, a mio avviso, è questa seconda tesi, dato che subito dopo Calvino nota acutamente come la «tensione lirico-trasfigurativa» di *Memoriale* sia la più adatta a tradurre ed esprimere letterariamente la duplicità cronologica di quell'epoca, scissa tra «tecniche produttive avanzate e situazione social-antropologica arretrata, tra fabbriche tutte vetri acciaio *human relations* e un'Italia oscuramente biologica». Così, quel singolare impasto linguistico, fondato sul «continuum» di natura e mondo meccanico», corrisponderebbe in modo abbastanza aderente all'«immagine della realtà che oggi ci facciamo».⁷¹ Ciò rivelerebbe, inoltre, lo sforzo dell'io narrante di elidere il più possibile questo contrasto tra vecchio e nuovo, di smorzare la scandalosa «intrusione dell'astratto tempo dell'industria» nella ciclica «vicenda delle stagioni», che per millenni ha regolato la «vita agricola»;⁷² l'aspirazione a tale «simbiosi» sarebbe stilisticamente raddoppiata dall'«unità tra dimensione lirica e dimensione prosastica».⁷³ Questo tentativo di conciliazione è però destinato allo scacco; la vicenda di Albino – in cui, secondo vari interpreti, si riverserebbe (in modo ovviamente parziale e rifratto) la biografia dell'autore empirico, che si era distaccato dall'immota perfezione urbinata⁷⁴ – vale, allora, come ipostasi di uno spaesamento insieme «letterale e figurato», di un esilio emblemizzato già dalla sua nascita all'estero, ad Avignone. Non per niente, il protagonista si ritrae come un «uomo

⁶⁷ Id., *L'irrealtà quotidiana*, Milano, Bompiani, 1966, p. 197.

⁶⁸ Volponi stesso userà un'immagine analoga, parlando di un «mondo in convulsione come è quello industriale [...], che cerca di correre dietro al progresso scientifico portandosi appresso un grosso bagaglio medioevale» (P. Volponi, *Notizia autobiografica* [1963], in G.C. Ferretti, *Paolo Volponi*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 80).

⁶⁹ I. Calvino, «*Memoriale*» di Paolo Volponi, «L'illustrazione italiana», V, maggio 1962, 89, ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1278-1279.

⁷⁰ Id., *La «tematica industriale», «il menabò»*, V, 1962, p. 20.

⁷¹ Id., «*Memoriale*» di Paolo Volponi, cit., pp. 1277-1278.

⁷² Ivi, p. 1277.

⁷³ A. Luzi, *La scrittura di Volponi tra natura e storia*, cit., p. 53.

⁷⁴ Cfr. G. Ferrata, *Il «Memoriale»: dall'elegia all'aurora della ragione*, «Rinascita», 5 maggio 1962, p. 26.

cui siano state tagliate le radici»,⁷⁵ forzato dagli altri e dagli eventi a compiere scelte non condizionate, a cominciare appunto dall'abbandono della natia Provenza per il Piemonte. Da un lato, la «passione» [...] pre-razionale» che anima questo rappresentante di un'«umanità offesa e stravolta»⁷⁶ dalla modernizzazione autoritaria alimenta la *vis* critica e la risentita polemicità del romanzo; dall'altro, a causa della repressione a cui è soggetta, essa è costretta a riemergere attraverso il «corpo» distorto della «follia» e della «nevrosi».⁷⁷

È di grande interesse, tuttavia, che in alcune interviste, per spiegare il malessere del proprio personaggio, Volponi insista, piuttosto che sulla sua malattia mentale o su una generica 'alienazione', sulla sua inadeguatezza semiotico-gnoseologica, sulla sua totale impreparazione ad affrontare un salto così brutale e repentino. I neo-operai con un profilo simile al suo,

abituati a vivere in un paese del quale conoscevano e capivano tutto, nel quale sapevano come intervenire (avevano le norme, il dialetto, [...] le fiere, [...] i cicli produttivi; tutto uguale, tutto noto [...]) si trovavano improvvisamente in fabbrica dove tutto questo mondo naturale era cancellato, inesistente, dove perfino la lingua era diversa, [...] dove l'ambiente era artificiale.⁷⁸

Gli strumenti interpretativi a disposizione di Albino – afferenti a un sapere tradizionale che viene sì ritenuto capace di fornire ancora dei punti di riferimento, di garantire un orientamento abbastanza stabile, ma che è pure «rotto, vecchio, ridotto agli spezzoni dei proverbi»⁷⁹ – non sono più né sufficienti né validi in un mondo dove sono cambiati i suoni e le parole (i rumori dei macchinari, i gerghi, le sigle tecniche), gli spazi, i modi di socializzare e lavorare, di scandire la giornata e misurare il tempo. I numerosi «mali» del protagonista, pertanto, non deriverebbero dalle caratteristiche precipue della fabbrica né da un moto di totale opposizione ad essa, bensì dalla frustrazione del suo «desiderio spasmodico di accettazione», dalla «mancata integrazione» del suo universo d'origine in quello industriale, anzi dall'«inconciliabilità»⁸⁰ di quei due mondi. A questo proposito, va rammentato che nelle scuole Olivetti non si insegnavano soltanto materie tecnico-professionali, ma parimenti la storia dei movimenti operai e le nozioni fondamentali di economia politica, proprio al fine di preservare quei giovani studenti – figli o nipoti di contadini e futuri dipendenti dell'azienda – da questo choc culturale, di risparmiare loro non già le inevitabili durezze e tensioni della modernità, bensì questo senso di estraneità, questa alienazione intesa come incapacità di 'leggere' la fabbrica e i suoi ritmi, di comprendere la *ratio* sottesa a quella specifica organizzazione del lavoro.⁸¹ Lo sradicamento di Albino, allora, potrebbe alludere – oltre che a un piano metafisico-esistenziale – sia alla strutturale debolezza dei

⁷⁵ F. Scrivano, *Individuo, società e territorio nei romanzi di Paolo Volponi. Le soluzioni narrative di «Memoriale» e «La Strada per Roma»*, «Esperienze Letterarie», XXV, 2000, 1, p. 88; cfr. G. Pampaloni, *Saluggia e la fabbrica*, «Questo e altro», 1, 1962, 1; poi in *Il critico giornalistico. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, a cura di G. Leonelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 229.

⁷⁶ G.C. Ferretti, *Paolo Volponi*, cit., p. 27.

⁷⁷ A. Berardinelli, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, in M. Raffaelli (a cura di), *Il coraggio dell'utopia*, cit., p. 17.

⁷⁸ P. Volponi, *Le ragioni della scrittura*, in F. Bettini et al., *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 1995, pp. 158-159.

⁷⁹ Id., *La letteratura in fabbrica negli anni cinquanta*, in S. Chemotti (a cura di), *Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, Padova, Cleup, 1977, p. 39.

⁸⁰ G. Patrizi, *Il primo Volponi: scoria come alterità*, in F. Bettini et al., *Volponi e la scrittura materialistica*, cit., pp. 38-39.

⁸¹ Cfr. L. Gallino, *L'impresa responsabile...*, cit., p. 58.

correttivi adrianei di fronte a un passaggio epocale di tale portata,⁸² sia all'idea che una delle cause di questa «perdita d'innocenza», di questo «disorientamento rispetto alla natura», si possa rintracciare, prima ancora che nell'industrializzazione, nel secondo conflitto mondiale.⁸³ È rilevante, poi, che questi tratti del protagonista di *Memoriale* siano stati interpretati tanto come limiti, carenze, quanto come potenzialità e punti di forza. Per esempio, negli *Otto giudizi* sul romanzo apparsi su «Rinascita» (dunque su un organo comunista), molti lettori – a loro volta operai, sindacalisti, esponenti politici – hanno scorto in Albino, al di là delle sue esasperazioni paranoiche, il rispecchiamento delle «reali sofferenze e patimenti» di quella parte della «massa lavoratrice» che era attestata sulle «posizioni più arretrate e più chiuse», così che «conosceremmo male l'Italia» se ritenessimo che «siffatti stati di coscienza» costituissero «eccezioni o casi puramente marginali».⁸⁴ Albino – monarchico, poi democristiano; credente in un cattolicesimo intriso di magia e superstizione; pervaso dalla «mentalità isolata e diffidente del piccolo proprietario di una campagna povera»⁸⁵ – rappresenterebbe quindi quella «docile maestranza»⁸⁶ rurale, mansueta e religiosa, non politicizzata né sindacalizzata, priva di «coscienza di classe» e «preparazione intellettuale»,⁸⁷ che molte imprese avrebbero espressamente ricercato attraverso la mediazione di «parroci» e «deputati clericali».⁸⁸ Questi lettori, allo stesso tempo, notano come da *Memoriale* si evinca che l'«avvenire è del mondo industriale»⁸⁹ e che farne esperienza produce in ogni caso una rottura nella «vecchia coscienza subalterna»;⁹⁰ anche se bisogna fare la tara della sede, è significativo che Volponi dia loro ragione, dichiarando che il solo fatto di essere «fisicamente operaio e onestamente scosso da dolori che sono colpe di una determinata società» porta infine Albino a trovarsi dalla parte della «classe» contro la sua stessa «educazione insufficiente» e «opprimente»,⁹¹ che predicava una devota e ossequiosa subordinazione all'autorità. Per altri esegeti, inoltre, questo «confronto-scontro» fra due culture così difficilmente conciliabili fa sì che Albino ricopra insieme il ruolo di «vittima» e di «lucido accusatore»:⁹² non è da escludere, allora, che nell'opposizione tra «autenticità della natura e falsità dei rapporti sociali»,⁹³ avanzata sovente dall'io narrante, vi siano alcuni echi russsoviani. Il motivo dell'insincerità e della recita menzognera, che ha varie occorrenze nel romanzo, potrebbe così essere accostato al «pirandellismo

⁸² Il romanzo è, ovviamente, esagerato rispetto all'effettiva situazione eporediese, che d'altronde Volponi non voleva ritrarre con fedeltà documentaria.

⁸³ Come suggerito da Calvino (e successivamente da Rigoni Stern), la «guerra assume la funzione di un peccato originale e irredimibile», in quanto «principio di disordine» che ha alterato per sempre un equilibrato «ecosistema» (N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, pp. 200-201).

⁸⁴ U. Cardia, *La coscienza di classe faticosa conquista*, in *Otto giudizi sul «Memoriale» e un commento di Volponi*, «Rinascita», 8 dicembre 1962, p. 27.

⁸⁵ I. Calvino, «*Memoriale*» di Paolo Volponi, cit., p. 1273.

⁸⁶ G. Ferrata, *Il «Memoriale»...*, cit., p. 25.

⁸⁷ A. Gambini *Tono doloroso ma senza rassegnazione*, in *Otto giudizi sul «Memoriale»...*, cit., p. 26.

⁸⁸ U. Cardia, *La coscienza di classe faticosa conquista*, cit., p. 28.

⁸⁹ A. Gambini *Tono doloroso ma senza rassegnazione*, cit., p. 27.

⁹⁰ U. Cardia, *La coscienza di classe faticosa conquista*, cit., p. 28.

⁹¹ *Volponi commenta*, ivi, p. 28.

⁹² M. Fabrizi, *Il primo romanzo di Paolo Volponi. Edipo-Narciso e lo specchio della materia: un memoriale fra Freud e Marx*, «Rivista di letteratura italiana», XVI, 1998, 1-3, p. 426. Parallelamente, sarebbe grazie a questa instabile collocazione sul «margine differenziale», sulla «sfasatura», che la scrittura volponiana raggiunge la sua «straordinaria apertura» (G. Patrizi, *Il primo Volponi: scoria come alterità*, cit., p. 38).

⁹³ A. Luzi, *La scrittura di Volponi tra natura e storia*, cit., p. 91.

aziendale»⁹⁴ di cui parlava Ottieri, alla convinzione – presente anche nel *Senatore* (1958) di Buzzi – che sul luogo del lavoro si indossi una maschera e si metta in scena una farsa, esattamente come sul palco di un teatro (con la conseguente, angosciosa scissione tra verità e apparenza).⁹⁵ Alcuni accenti russsoviani⁹⁶ emergono anche in altre dichiarazioni del protagonista, che (non bisogna mai dimenticare) non solo cambia idea e si contraddice, ma soprattutto è un narratore psicotico, le cui posizioni (pur con una distanza più o meno marcata a seconda dei casi) non possono certo essere attribuite *tout court* all'autore. All'inizio, per esempio, Albino sostiene – mescolando la propria diffidenza paranoica a pregiudizi almeno in parte condivisi – di non poter vivere in città, dove ci si sente soli, non si sa dove andare e si rischia di fare incontri pericolosi (oltre che coi «poveri derelitti», con «malvagi» quali «ladri», «operai condannati» e «studenti»), dato che lì la «gente è cattiva, troppo furba e interessata». ⁹⁷ Al contrario, egli ama la campagna, ma non come un contadino avido, che recintandola e coltivandola finirebbe per rovinarla, similmente a un parassita che guasti il legno, bensì come in una novella età dell'oro, in cui non esisterebbe la proprietà privata, in cui la natura, lasciata libera, offrirebbe spontaneamente i propri doni e la terra riparerrebbe da sola i propri mali.⁹⁸ Quanto alla fabbrica, se all'inizio l'io le si accosta con una disposizione prevalentemente favorevole, e se talvolta instaura paragoni che la assimilano analogicamente agli iconemi del paesaggio canavesano, successivamente egli tende a enfatizzarne i difetti, quali il sovraffollamento e la ripetitività dei gesti, scanditi da una cronologia del tutto artificiale: «anche il tempo, come gli uomini, è diverso nella fabbrica; perde il suo giro per seguire la vita dei pezzi». ⁹⁹ Di conseguenza, Albino ripensa nostalgicamente al confortevole microcosmo di Candia, rimpiangendo di non aver fatto il contadino, cosa che gli avrebbe consentito di lavorare all'aperto e di decidere autonomamente la propria attività nei campi, in base alle stagioni e al movimento delle stelle; oppure il tabaccaio, cosa che gli avrebbe permesso di condurre una vita comoda, non sottoposta a interessi e imposizioni altrui; o almeno l'operaio in una piccola officina, dove si variano spesso mansioni e movimenti, e a fine giornata si può chiacchierare con i colleghi, bevendo tutti insieme un bicchiere in osteria¹⁰⁰. L'ufficio del personale cerca di convincere Albino a considerare la fabbrica come un nuovo paese, con le sue leggi e le sue relazioni interne, ma egli smonta tale equazione con un ragionamento logico e fondato: «a Candia io avrei potuto vivere in tanti modi ma in fabbrica nell'unico modo comandato. A Candia avrei potuto scegliere le mie amicizie, variarle, parlare secondo i miei pensieri, in fabbrica no». ¹⁰¹ La fabbrica, quindi, «non entrerà mai nel paese, non avrà mai un mercato davanti, una fiera, dei crocchi di persone»; nessuno vi si fermerà come in una piazza o sotto i portici, tranne «chi starà male o chi lavorerà o non avrà lavoro». ¹⁰² In più, per «come sono fatte

⁹⁴ LG, p. 189.

⁹⁵ S. Cavalli, *Avere ragione avendo torto*, cit., p. 20; cfr. G. Lupo, *La letteratura al tempo di Olivetti*, cit., p. 168.

⁹⁶ La riproposizione provocatoriamente utopica dello 'stato di natura' è peraltro rintracciabile in vari romanzi dell'epoca, a partire dalla *Vita agra*.

⁹⁷ P. Volponi, *Memoriale*, in *Romanzi e prose*, vol. 1, cit., p. 10.

⁹⁸ «Mali» è parola, come si sa, centrale nel romanzo.

⁹⁹ Ivi, p. 47.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 123, 165-166, 170.

¹⁰¹ Ivi, p. 180.

¹⁰² Ivi, p. 197. Anche nelle poesie scritte in sanatorio, Albino ribadirà che «nella fabbrica non nasce l'erba o spiga l'e neppure una capra si pasce l ma soltanto la fatica», sognando per contrasto la dimensione mitica del «lago», su cui l'io volava «come un mago» chagalliano (ivi, p. 220).

oggi», le industrie annullano nei propri dipendenti il «sentimento di essere su questa terra» insieme ad altri uomini e ad altri esseri viventi, accanto a cui condurre un'esistenza felice; esse, anzi, finirebbero per forgiare, con *hybris* blasfema, una nuova «razza» umana, non più somigliante a Dio bensì alle «macchine»,¹⁰³ con cui d'altronde risulterebbe sempre più strettamente imparentata. Se, da un lato, Albino immagina, in una fantasticheria delirante, di essere un abilissimo sindacalista dedito a liberare «la gente dalla fabbrica», dando a ciascuno un posto migliore e «aiutando molti a tornare in campagna», dall'altro egli si dimostra un attento osservatore, capace di notare come gli operai, impossibilitati a tenere un discorso filato in fabbrica, divengano calmi e seri, anzi tornino pienamente umani solo a fine turno, quando sul pullman riescono finalmente a dialogare senza rumori, scambiandosi pareri sulla «vigna» e sul «grano», con lo sguardo fisso sulle Alpi o sulla Dora.¹⁰⁴ Rivelatrice, al riguardo, è la scena in cui un'avvenente dipendente della fabbrica, avvicinata spesso in treno da un giovane del Centro Studi, litiga – incupendo la propria bellezza e assumendo il volto «accanito, teso e dritto» delle «contadine vecchie»¹⁰⁵ – col marito agricoltore, perché quest'ultimo ha osato farsi vedere dai suoi colleghi, andandola a prendere fin dentro la stazione. La mortificata vergogna di entrambi dimostra plasticamente le ricadute familiari e psicologiche dell'indiscussa superiorità – tanto economica quanto di prestigio, di *status* – che la popolazione rurale attribuiva all'impiego in fabbrica (e in particolare alla Olivetti, a dispetto delle contromisure di Adriano).¹⁰⁶ Poco prima della conclusione, inoltre, Albino, ormai degradato a piantone, ha modo di guardare i luoghi in cui il verde è «attaccato dalla fabbrica e dalle case intorno agli stabilimenti», soffrendo per «quanto perde la povera campagna, nata insieme all'uomo», per «quanta vita le viene raschiata» via, mentre gli uomini si accalcano, simili a «mosche», proprio su quelle sanguinanti «ferite»¹⁰⁷ del paesaggio.

Su questo tema, insomma, come d'altronde sul resto, Albino intreccia analisi esatte, valide riflessioni, a *rêveries* confusamente velleitarie dettate dalle proprie delusioni: se egli legittimamente rivendica un lavoro più libero, soddisfacente e auto-regolato, d'altra parte le sue dicotomie appaiono trite ed eccessivamente polarizzate. Non a caso, altri personaggi contestano le sue valutazioni, a cominciare dalla madre, che gli ricorda continuamente la fortuna di avere un «posto sicuro in fabbrica», grazie al quale egli viene curato e regolarmente pagato, senza correre i rischi dell'agricoltore, senza essere angosciato dalle «disgrazie del temporale» che minacciano di danneggiare il raccolto.¹⁰⁸ Similmente, Grosset asserisce senza mezzi termini che i «contadini stanno peggio» e che è scorretto parlare astrattamente di «paese»¹⁰⁹ in antitesi all'industria. Più in generale, sono molti i passaggi di *Memoriale* che inducono nel lettore il sospetto che la dimensione edenica rimpianta da Albino non sia mai davvero esistita, ossia che si tratti più che altro di un'oleografica proiezione retrospettiva. Il romanzo, è vero, ha una componente elegiaca, che risente dell'attaccamento volponiano alla civiltà contadina, affiorante per esempio nel

¹⁰³ Ivi, p. 133.

¹⁰⁴ Ivi, p. 44 (cfr. p. 124).

¹⁰⁵ Ivi, p. 181.

¹⁰⁶ Secondo Ottieri, il ruralismo fascista mirava proprio ad «alleviare il complesso di inferiorità permanente, e vero, dei contadini», mentre i governi democristiani sarebbero stati inclini a «dimenticare le campagne», rivelandosi «troppo industriali» (LG, p. 129).

¹⁰⁷ P. Volponi, *Memoriale*, cit., pp. 228-229.

¹⁰⁸ Ivi, p. 136.

¹⁰⁹ Ivi, p. 185.

lago come figura di quiete e permanenza, come elemento di riconciliante stabilità, ma anche nelle macchie sul muro che il protagonista trasfigura a propri confidenti, ribattezzandoli l'«indiano» e lo «scarpone». Eppure, questa pace bucolica è costantemente incrinata o addirittura infranta; il paesaggio agreste nasconde sempre insidie e contraddizioni; l'(apparente) arcadia è presto turbata dall'«anti-arcadia»: più che di regressione idillica, allora, bisognerebbe più correttamente parlare di un «romanzo senza idillio».¹¹⁰ Ciò è evidente, in particolare, nell'*explicit*, in cui, insieme alla lettera di licenziamento, «arriveranno gli storni, a branchi aguzzi, i tordi ingordi e quegli altri devastatori con il becco come un'accetta», che «dilanieranno» le «campanule» e – simili alle Arpie – «imbratteranno» di «sterco le foglie dei vigneti». D'altronde, persino il lago di Candia, ad Albino così caro e familiare, alla fine risulta «chiuso dentro le sue sponde. E il suo colore non brillava e non si spandeva» auraticamente «all'intorno». In quel momento l'io capisce che «nessuno» – nemmeno la natura – può ormai «arrivare» in suo «aiuto». Ma, a ben vedere, fin dalle primissime pagine del romanzo, citate circolarmente nell'ultima, i «tetti del paese» apparivano «rossi e ordinati come se non albergassero la cattiveria umana»:¹¹¹ *come se*, appunto, con una comparativa ipotetica tristemente smentita dalla realtà. Infatti, non vi è qui alcun nido domestico; gli interni in cui abita l'io sono, piuttosto, lo scenario del suo tragico rapporto di odio-amore con la madre, basato su dispetti, litigi, astio, oppure su fughe, silenzi e incomunicabilità, fino al lancinante patetismo degli ultimi mesi, in cui il figlio lascia regolarmente delle bottiglie di vino a disposizione della genitrice ormai sprofondata nell'alcolismo – con un dono finalizzato a fomentarne l'autodistruzione –, senza risparmiare al lettore il dettaglio del vomito nell'orto, non più nascosto né beccato dalle galline.¹¹² In più, in un passaggio abbastanza noto e densamente allegorico, sulle tranquille sponde del lago si era consumata una (tozziana) scena di violenza animale, cioè l'assassinio compiuto da un luccio ai danni di un altro pesce, che nel vano tentativo di divincolarsi si contraeva negli ultimi spasmi, sporgendo da quella mostruosa «bocca dentata».¹¹³ Persino il *locus amoenus* può perciò celare il *locus horridus*;¹¹⁴ la teodicea non è del tutto secolarizzata, dal momento che – oltre al male storico – esiste un male metafisico e biologico-creaturale¹¹⁵ che non permette di rintracciare nemmeno nel rasserenante bacino lacustre di Candia un luogo pacificato e armonico. Sia la città che il paese, sia l'industria che la campagna sono, insomma, ambivalenti e imperfetti, cosicché non esiste nel

¹¹⁰ Su questa linea interpretativa si collocano, oltre a Zinato, Bettini, Fioretti e Chirumbolo.

¹¹¹ Ivi, p. 24.

¹¹² Tendo, dunque, a non concordare con l'esegesi di De Michelis (C. De Michelis, *I romanzi della fabbrica*, in G. Bärberi Squarotti, C. Ossola (a cura di), *Letteratura e industria*, vol. II, *Il XX secolo*, Firenze, Olschki, 1997, p. 848), secondo cui quando Albino «torna in famiglia, si allontana dalla fabbrica e dalla "classe", il meglio di sé lo esprime nella fedeltà ai valori della tradizione, a sentimenti semplici e sinceri, nella testimonianza che offre della resistenza di una genuinità popolare, in una sorta di intatto stato di natura che suscita solidarietà e simpatia in chiunque la paura del moderno rinnovi la nostalgia di un mondo perduto». Occorre, però, precisare che è l'iter variantistico a comportare questo deciso incupimento del quadro, mentre nelle stesure intermedie del romanzo Volponi sembrava effettivamente concedere qualcosa a una visione (forse più prevedibile) della casa di paese come un rifugio in cui sopravvive uno stile di vita 'all'antica', tanto che lo stesso rapporto tra il protagonista e sua madre lasciava emergere tratti più positivi e confortanti. Cfr. M.X. Wells, «Memoriale» di Paolo Volponi: *l'uomo e la fabbrica. Esame delle varianti nel manoscritto*, ivi, pp. 977-985.

¹¹³ P. Volponi, *Memoriale*, cit., p. 188.

¹¹⁴ Cfr. M. Maiolani, *Ambiente e società nella letteratura del boom: Bianciardi, Parise, Volponi*, in A. Campana, F. Giunta (a cura di), *Natura Società Letteratura*, Roma, Adi, 2020, p. 2; cfr. A. Guidotti, *Lettura di «Memoriale»*, «Studi novecenteschi», XXV, 1998, 55, p. 77.

¹¹⁵ Su ciò, cfr. I. Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, Torino, Einaudi, 1963.

testo una gerarchia univoca tra questi due poli, la cui netta, schematica antinomia si sgretola presto, come un *cliché* che in fondo non regge. Inoltre, come accennato, i loro confini divengono sempre più porosi, vista la crescente influenza dell'industria sul territorio circostante;¹¹⁶ non è casuale, allora, il rilievo narrativo riservato agli spostamenti dei pendolari,¹¹⁷ da interpretare sia come trascrizione di una realtà di fatto, sia, forse, come allegoria di una straniante sospensione, di un inguaribile «sentimento di inappartenza» dai tratti quasi verghiani. In altre parole, Albino vedrebbe aggravarsi la propria follia¹¹⁸ proprio perché «non è più l'uomo della campagna e non è ancora l'uomo della città; non è più l'uomo del tempo delle stagioni [...] e non è ancora l'uomo del tempo meccanico».¹¹⁹ Per l'ottimistico Ferrata, che scriveva su «Rinascita», *Memoriale* non intendeva farci «rimbalzare dalla sfiducia nel mondo naturale-mitico-religioso a quella nell'industria», bensì voleva indicarci la via di uno «sviluppo ulteriore, genuino, umano»;¹²⁰ se ciò è sicuramente vero (come vedremo subito) per il Volponi intellettuale, la negatività che permea quasi tutto il romanzo non può però essere facilmente rimossa, soprattutto considerando che il suo protagonista non arriva mai a capire da che parte stiano la «salvezza» e la «perdizione».¹²¹ Egli, anzi, prende atto, con irrimediabile disperazione, che per lui non c'è salvezza né da una parte né dall'altra.¹²²

5. La posizione di Volponi all'interno del dibattito

La parabola complessiva e la finale sconfitta di Albino, appena illustrate, emblemizzano l'«inevitabilità del travaglio e del conflitto in ogni processo di trasformazione» radicale, mettendo in crisi l'illusione di una «continuità lineare e felice»¹²³ tra il mondo pre-industriale e quello forgiato dal neocapitalismo. Volponi, d'altronde, ne è subito consapevole, grazie alla sua collaborazione con l'Unrra-Casas, ma ancor prima grazie alla sua giovinezza urbinata, trascorsa a contatto con i contadini del Montefeltro, «ancestralmente legati alla terra», profondamente religiosi (ma in senso «piuttosto panteista»), nonché soggetti a «vecchi terrori».¹²⁴ Nella stesura di *Repubblica borghese* – il romanzo pubblicato molto più tardi col titolo *La strada per Roma* – l'autore tratta i problemi dell'emigrazione e dell'inurbamento, ossia (con le parole di Bocca) della «grande fuga», dell'«esodo»¹²⁵ dalle zone rurali. Una rigorosa disamina dello spopolamento

¹¹⁶ Cfr. M. Tortora, *Lo spazio distorto nel romanzo industriale del secondo Novecento*, «InVerbis», 2019, 2, p. 27.

¹¹⁷ Il pendolarismo, cioè la quotidiana traslazione tra cronotopi molto differenti, permessa da mezzi di trasporto più veloci ed efficienti, stava d'altronde diventando un'«esperienza sempre più largamente condivisa» (C. De Michelis, *I romanzi della fabbrica*, cit., p. 840).

¹¹⁸ Secondo Piovene, «la tubercolosi ed il cervello disestato sono la parte di natura che il protagonista salva, quanto v'è di più prossimo al lago, ai campi, ai prati» (G. Piovene, *La coda di paglia*, Milano, Mondadori, 1962, p. 536).

¹¹⁹ F. Scrivano, *Individuo, società e territorio...*, cit., p. 102.

¹²⁰ G. Ferrata, *Il «Memoriale»...*, cit., p. 26.

¹²¹ F. Scrivano, *Individuo, società e territorio...*, cit., p. 102; cfr. G. Patrizi, *Il primo Volponi: scoria come alterità*, cit., p. 38.

¹²² *Il padrone* di Parise svilupperà, in modi diversi, questo punto, come dimostrato, tra l'altro, dall'umiliazione del padre dell'io, le cui vibranti proteste si rivelano nient'altro che sfoghi velleitari e patetici, destinati a un'immediata repressione.

¹²³ G.C. Ferretti, *Un ideale anticentralistico*, in M. Raffaelli (a cura di), *Il coraggio dell'utopia*, cit., p. 42.

¹²⁴ P. Volponi, *Del naturale e dell'artificiale*, a cura di E. Zinato, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999, pp. 102-103.

¹²⁵ Cfr. G. Bocca, *La grande fuga*, in *La scoperta dell'Italia*, Bari, Laterza, 1963, e Id., *L'esodo dalla campagna*, «il menabò», VII, 1964.

delle aree montuose più «interne e scoscese» dell'Appennino viene svolta da Volponi già in un articolo del '57:

non vi è più una forza economica sufficiente e non vi è più la possibilità per un minimo di organizzazione sociale: la gente è isolata, affaticata da un lavoro improbo, senza più rapporti o soffocata in schemi angusti di vita, vecchi di generazioni, avvilita dalla mancanza dei più elementari servizi che consentano un vivere civile [...]. Fuggono a Roma o in un'altra città. Là sono dei clandestini, degli abusivi [...]. Allora dimenticano il paese o lo ricordano con disprezzo, e [...] perdono ogni legame [...] con la tradizione.¹²⁶

Soltanto un'ottima conoscenza della storia locale, della genealogia di valori e abitudini, avrebbe permesso una mediazione, un contatto meno brusco e destabilizzante, un passaggio più controllato e graduale tra «tradizione» e «progresso»; infatti, quella «vecchia struttura» socio-culturale – già scossa, anzi «bruciata» dalla sconvolgente rapidità delle più recenti «comunicazioni»¹²⁷ – andava sì trasformata e migliorata, ma non doveva essere completamente e irreversibilmente cancellata. Secondo l'autore, insomma, si sarebbe dovuto coinvolgere le popolazioni, rendendole pienamente partecipi ai processi di cambiamento e alla nuova organizzazione della loro vita, in qualità di «eredi» consapevoli del passato e «attori» protagonisti nel presente, uniti in stretta collaborazione dalla «forza comune di una iniziativa».¹²⁸ Va, quindi, sottolineato come per Volponi il paesaggio «confortante» dell'Italia centrale, la «memoria protettiva e crudele» di nobili cittadine quali Urbino o Siena, la loro conformazione urbanistica che favorisce – quasi per una «naturale armonia» – una ricca e profonda socialità, non possono più bastare di fronte alla modernità industriale, non sono più sufficienti di fronte ai «morsi d'una classe» totalmente «estranea» a quelle «mura civili». Le speranze di «comunione» e «unità» nate tra quelle piazze e quei loggiati, risalenti al Medioevo o al Rinascimento, vanno allora tradotte in «termini nuovi, in termini marxisti», anche a costo di «violentare»¹²⁹ quella veneranda bellezza e il linguaggio appresovi in gioventù.

Sono numerose, dunque, le ragioni per cui non affibbierei a Volponi l'etichetta di «cantore» dell'«Appennino [...] arcaico»¹³⁰, soggetto a cedimenti sentimentali, a un «desiderio d'evasione» che non gli avrebbe consentito di valutare adeguatamente le positive e «concrete possibilità»¹³¹ offerte dall'industrializzazione. L'autore, peraltro, ha esplicitamente dichiarato di non ritenersi affatto un «contadino in polemica con la fabbrica, un artigiano in polemica con la produzione di serie»: ¹³² il suo lirismo e il suo affetto per l'Italia rurale, piuttosto che suggerire un nostalgico ripiegamento conservatore, fungono da strumento critico, da sprone alla ricerca di un'alternativa. Nel poemetto dedicato all'*Appennino contadino*, difatti, si chiede: «quale libertà per questa terra, | [...] quale diversa vita contadina | altrove può essere cercata? | [...] Forse è qui l'ordine diverso | per queste stesse cose | che sono i campi, le strade, le famiglie».¹³³ Di conseguenza, in vari interventi militanti (così come, indirettamente, in scritti creativi quali *La macchina mondiale*

¹²⁶ P. Volponi, *Alla ricerca del proprio paese*, «Centro Sociale», IV, 1957, 13-14, pp. 6-8.

¹²⁷ Ivi, p. 8.

¹²⁸ Ivi, pp. 6-8; cfr. M.L. Ercolani, *L'industria prima della letteratura*, cit., pp. 50-57.

¹²⁹ P. Volponi, *Le parole e la memoria*, «L'Espresso», 3 giugno 1962, p. 19.

¹³⁰ A. Asor Rosa, *Il memoriale di Volponi*, «Mondo nuovo», 20 maggio 1962.

¹³¹ P. De Tommaso, *Paolo Volponi tra arcadia e antiarcadia*, «Belfagor», XVIII, 1963, 2, p. 233.

¹³² P. Volponi, [intervista], in F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, p. 130.

¹³³ P. Volponi, *Poesie 1946-1994*, cit., p. 143.

e *L'acqua e il motore*), Volponi caldeggia il rilancio del settore agricolo attraverso un'oculata modernizzazione, ottenuta grazie allo studio e alla sperimentazione (da qui la proposta di aprire la facoltà di Agraria, con laboratori specializzati, all'Università di Urbino), all'introduzione di nuove colture e nuovi metodi, alla fondazione di cooperative capaci di investire in una meccanizzazione posta (olivettianamente) al servizio dell'uomo e dell'ambiente.¹³⁴

Inoltre, sono numerose le occasioni in cui Volponi asserisce che la vita nelle campagne era caratterizzata da una «condizione di dolore, di perdizione [...], molto più dura che non la cosiddetta alienazione del mondo industriale, che almeno è compensata da un'infinità di svaghi»¹³⁵ e consumi. Quella società «bloccata» aveva sì una sua saggezza e una sua forza, ma comportava parimenti ignoranza e «superstizione»,¹³⁶ paura e inciviltà, «fatiche mostruose di analfabetismo»¹³⁷ e solitudine. Volponi, insomma, non dimentica né edulcora la disumanità di quella situazione, di quelle esistenze espropriate ed emarginate per secoli. Fin da subito, allora, l'*Appennino contadino* non viene tanto concepito come una «poesia lirica dettata dalla nostalgia» o come un «saggio sociologico», bensì come un'accorata denuncia dell'«infelicità in cui si trovano ancora quelle popolazioni nella soggezione agli dei e alla natura», come un invito a guidare quelle, ormai carenti, culture tradizionali verso una «coscienza moderna».¹³⁸ Per di più, Volponi stigmatizza gli intellettuali italiani proprio per la loro inclinazione al «vagheggiamento regressivo di una mitica società rurale»,¹³⁹ che solo a uno sguardo superficiale poteva sembrare spontanea, naturale, astorica, mentre era invece il frutto di un «opprimente» regime di proprietà e di potere, di un ben preciso sistema politico-economico, paralizzante e iniquo. Così, egli arriva a condannare piuttosto duramente l'estetizzante privilegio di chi «santifica» i contadini «lasciandoli per sempre nella loro posizione come oggetti da museo, [...] fissi al loro posto; che socialmente è una condanna, mentre l'intellettuale che li ha ammirati e cantati [...] può passare altrove».¹⁴⁰

Sembrirebbe un'affermazione recisamente anti-pasoliniana, e in parte lo è davvero; ciononostante, l'intensità e la ricchezza del dialogo tra Volponi e Pasolini sono tali da sconsigliare conclusioni troppo affrettate e perentorie. Si può ripartire, allora, da un articolo che Pier Paolo dedica alle poesie volponiane, di cui non a caso esalta l'«empito musicale» e il «pathos

¹³⁴ Cfr. D.A. Best, *Volponi-Olivetti e la difesa della civiltà contadina: «La macchina mondiale» tra ruralismo e cultura industriale*, in S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini (a cura di), *Volponi estremo*, Pesaro, Metauro, 2015, pp. 53-73. La recensione alle *Porte dell'Appennino* (1960) uscita su «Comunità» è indicativa del clima olivettiano, ma anche, credo, della volontà volponiana di integrarsi attraverso una determinata strategia autorappresentativa: quella lettura, infatti, insisteva (forse troppo unilateralmente?) sulla «natura "progressiva" e non "regressiva"» della silloge, sull'avvicinamento dell'autore al mondo contadino con «intenzioni non di mera "rappresentazione, ma anche di intervento" [...], con un preciso piano di conoscenza». G. Cerboni Baiardi, *Le poesie di Volponi*, «Comunità», XIV, 1960, 84, p. 106.

¹³⁵ P. Volponi, [Intervento], in *Intellettuali e realtà contadina. Studi e ricerche per una nuova società rurale. Isola del Piano 1973-1980*, Isola del Piano, Comune, 1980, p.132.

¹³⁶ Id., *Per «Case dell'alta valle del Metauro»*, «L'immaginazione», XIV, 1997, 143, p. 5.

¹³⁷ Id., [Intervento], in *Intellettuali e realtà contadina*, cit., pp. 131-132. cfr. D.A. Best, *Volponi-Ottieri-Olivetti and the Ills of Homo industrialis: Returning to a "Civiltà della natura" as a Questionable Antidote to the Urban-Industrial Malaise*, in A. Diazi, A. Sforza Tarabochia (eds.), *The Years of Alienation in Italy. Asylum and Factory from the Economic Miracle to the Years of Lead*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 79-96.

¹³⁸ P. Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti, Firenze, Polistampa, 2009, p. 127 (lettera del 1° settembre 1960).

¹³⁹ P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe*, Torino, Einaudi, 1995, p. 79 (qui, però, ci troviamo a un'altezza cronologica ben più bassa).

¹⁴⁰ P. Volponi, [intervento], in *Intellettuali e realtà contadina*, cit., pp. 131-133.

irrazionale», l'«inebriarsi» davanti ai «fenomeni naturali nel loro rapporto con l'uomo semplice», fino a sfiorare una sorta di «estasi – non mistica, ma sensuale, benché castissima, e scaturita quasi da un “rimpianto morale”». ¹⁴¹ Tale associazione tra musicalità, pensiero analogico e motivi quali la campagna e l'infanzia ha indotto gli studiosi a fare il nome di Pasolini; in *Memoriale*, però, questo mondo viene messo in bruciante contatto con la fabbrica, ossia con un emblema quintessenziale del Novecento. ¹⁴² Su Albino, «superstite di un'umanità preindustriale», ¹⁴³ si proietterebbe così una parte di Volponi stesso, dell'intellettuale turbato dalle ricadute negative di quel tipo di modernizzazione, del letterato che riserva al poeta il «compito di custodire e di svelare la natura». ¹⁴⁴ Eppure, Volponi spiega e motiva accuratamente la propria (parziale) divergenza da Pasolini: ¹⁴⁵

avevo una posizione diversa, perché [...] ero in una posizione diversa. Vedevo e capivo, dall'interno, le possibilità di una trasformazione non brutale di tutta la società in senso industriale. Mi rendevo conto che poteva esserci un'industria avanzata e dispensatrice di tanti beni, senza, per questo, spezzare tutt'intorno la “cultura dell'umile Italia” e “sterminare le lucciole”. ¹⁴⁶

È significativo, al riguardo, che Scaffai, ricostruendo la famosa discussione sul tema tra Pasolini e Calvino, riconosca in quest'ultimo un punto di vista riformista, piuttosto che radicale, «non troppo dissonante dal clima di prudente valorizzazione del moderno che emerge [...] nelle pagine della rivista “Comunità”», ¹⁴⁷ ossia nell'ambiente olivettiano. Calvino, infatti, non polarizza l'antitesi natura/città e rigetta l'idealizzante «rimpianto di Pasolini per la sua Italicità contadina», ¹⁴⁸ per un passato ingiusto e gravoso, che è bene aver fatto scomparire. Pasolini, com'è noto, risponde di non rammaricarsi per le sorti dell'Italia «piccolo-borghese, fascista,

¹⁴¹ P.P. Pasolini, *Volponi*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 1180-1182 (qui Pasolini sta però recensendo *L'antica moneta*, del 1955).

¹⁴² Cfr. G. Gigliozzi, *Memoriale di Paolo Volponi*, in A. Asor Rosa (dir. da), *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, *Il Novecento*, t. II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 729-769; E. Zinato, *Volponi*, Palermo, Palumbo, 2001, p. 18.

¹⁴³ P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, «Paragone», n.s., XVI, 1965, 184, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 1373 (Pasolini si riferisce, qui, al personaggio di Charlot).

¹⁴⁴ P. Volponi, *Del naturale e dell'artificiale*, cit., p. 173.

¹⁴⁵ Cfr. L. Pignotti, *Un centro-sinistra culturale con l'esclusione dell'avanguardia?*, «Rinascita», 17 aprile 1965, p. 27: «è giocoforza qui rievocare la baldanza» con cui Pasolini, «a un dibattito tenuto alla Casa della Cultura di Milano sul *Menabò* 4 [...], affermò di “venire da Bandung” e cioè dalle aree sottosviluppate e dalle borgate romane e che la tematica relativa a un mondo industrializzato e tecnologizzato gli pareva poco rilevante; ed è almeno sintomatico rileggere sul *Corriere della sera* dell'8 marzo 1964 una sua dichiarazione rilasciata ad Alfredo Todisco: “Le nostre esperienze fondamentali sono quelle di cento, duecento anni fa. Il nostro razionalismo è ‘ancora’ umanistico, non tecnologico”. A dire il vero, la frase pasoliniana citata dal «Corriere» era preceduta da questa premessa: «ci rendiamo conto che la situazione antropologica sta mutando. Tuttavia [...]».

¹⁴⁶ P. Volponi, *Non voglio cantare nel coro. Colloquio tra Paolo Volponi e Filippo Bettini su «Le mosche del capitale»*, in F. Bettini et al., *Volponi e la scrittura materialistica*, cit., pp. 101-102.

¹⁴⁷ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 194.

¹⁴⁸ I. Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2012 p. 204 (dichiarazione del 18 giugno 1974).

democristiana», bensì per quell'«illimitato mondo contadino prenazionale e preindustriale»,¹⁴⁹ insieme antichissimo e gravido di futuro, esplorato dai saggi di De Martino.

È, allora, anche a causa della complessità e delle oscillazioni del pensiero pasoliniano¹⁵⁰ che Volponi, in altri scritti, ne rivaluta alcuni aspetti. In primo luogo, Volponi sostanzialmente condivide il «recupero» e l'«affermazione» di istanze «anticentralistiche, provinciali e regionali»,¹⁵¹ che erano proprie di «Officina». In fondo, non siamo distantissimi dall'auspicio olivettiano di incoraggiare uno sviluppo più rispettoso delle peculiarità locali e più equamente distribuito sul territorio nazionale, ovvero non concentrato solamente in pochi grandi centri urbani (in prevalenza settentrionali). Inoltre, Volponi sottoscrive l'idea pasoliniana di un connubio tra il marxismo e la 'forza del passato', cioè l'innesto sul comunismo di uno «*spirito di conservazione*» teso a preservare «non certo i tesori, o le classi dominanti o l'organizzazione sociale», bensì la «bellezza della natura, l'onestà degli uomini [...], i loro compiti di animali che sono su questa terra per migliorare se stessi»¹⁵² e il pianeta in cui vivono, piuttosto che per distruggerlo. Anzi, stilando un bilancio del proprio debito verso Pasolini, l'autore urbinato – forse volponizzando un po' il *maestro e amico* friulano – sceglie di confutare la riduttiva caricatura che ne fa un ingenuo o mistificante nipotino di Rousseau fuori tempo massimo:¹⁵³ non si sarebbe, cioè, trattato di una mera «ostentazione romantica», bensì di un appello a «riorganizzare certe culture» e «comunità» con i loro linguaggi e le loro risorse, per mezzo di una «costruzione dal basso» della vita democratica che promuovesse l'iniziativa del «popolo»; popolo, peraltro, che Pasolini avrebbe non soltanto «sentito» emotivamente e «in termini populistici», ma concepito come un «protagonista [...] ancora escluso, [...] con una grande fame di storia»¹⁵⁴ e di partecipazione.

Idealmente pasoliniano mi sembra pure l'utilizzo, in Volponi, di una «certa mitologia [...] viscerale», di elementi «ritardati» e «nostalgico-regressivi», come «strumenti di rivolta» ed efficaci «lenti di ingrandimento» capaci di svelare gli «squilibri» e gli «scompensi»¹⁵⁵ celati dietro il

¹⁴⁹ P.P. Pasolini, *Lettera aperta a Italo Calvino. Pasolini: quello che rimpiango*, «Paese sera», 8 luglio 1974, ora col titolo *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 319, 321. Cfr. T. Toracca, *Il boom economico italiano: Pasolini contro Volponi?*, in I. Lanslots et al. (a cura di), *Boom e dintorni. Le rappresentazioni del miracolo economico nella cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta*, Bruxelles, Lang, 2019, pp. 123-138 (che, al riguardo, inserisce un'interessante citazione zanzottiana).

¹⁵⁰ Cfr. E. Russian *Marginalità e omologazione. Le classi subalterne nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, «Moderna», XIV, 2012, 1-2, pp. 115-128; P.P. Pasolini, *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a cura di M. Gulinucci, Roma, Atlantide, 1995, pp. 44-45: «non vorrei essere frainteso, perché ho un'alta opinione di Vittorini, ma il Menabò è un esempio di una certa tendenza della parte più progressiva della cultura italiana. A Milano e a Torino si interessano, e giustamente, ai problemi di una aristocrazia del lavoro creatasi in Italia con il neo-capitalismo. Ciò rivela una mancanza di interesse ai problemi del sottoproletariato, ovunque essi siano, nel Sud Italia o nelle nazioni oltre mare. Le zone depresse sono al di fuori degli interessi della cultura italiana: sappiamo tutto dei lavoratori della Fiat e pochissimo dei lavoratori in Puglia o delle classi molto povere in Kenya. I problemi delle zone industrializzate sono sopravvalutati e quelli delle zone sottosviluppate, da Roma in giù, sono ignorati. Un maggiore equilibrio di interesse fra zone produttive e zone povere aprirebbe gli occhi agli intellettuali laici italiani» (dichiarazione del 1961).

¹⁵¹ G.C. Ferretti, [intervento durante la] *Tavola rotonda*, in S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrini (a cura di), *Volponi estremo*, cit., p. 483.

¹⁵² Cfr. quanto Volponi scrive su san Francesco: «la sua lezione [...] è quella di un grande rivoluzionario in nome della bellezza della Terra» (P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe*, cit., p. 99).

¹⁵³ Cfr. E. Marongiu (a cura di), *Intervista a Paolo Volponi*, Milano, Archinto, 2003, p. 19: «sono stati creati degli equivoci ad arte, quando si è voluto insistere troppo sulla regressività di Pasolini, che era vera fino a un certo punto».

¹⁵⁴ P. Volponi, *Pasolini maestro e amico* (1978), in *Romanzi e prose*, vol. II, cit., p. 654.

¹⁵⁵ M. Fabrizi, *Il primo romanzo di Volponi...*, cit., p. 426.

volto rutilante del boom. Al di là delle sue ricercate esasperazioni,¹⁵⁶ Pasolini avrebbe d'altronde azzeccato molte inquietanti previsioni, quali il «disastro ecologico, l'omologazione delle culture, la rovina delle città, lo sviluppo sfrenato del consumismo, la graduale dispersione della coscienza critica [...], l'imbonimento e la mercificazione»¹⁵⁷ della lingua e dell'arte. Non per caso, il tardo Volponi, ormai deluso dall'irriformalità dell'industria italiana, aumenterà il tasso di apocalitticità e provocatorio estremismo dei propri romanzi. Secondo Berardinelli, perciò, egli è il vero narratore della modernizzazione italiana, intesa sia come «crescita necessaria e sperata», sia come «utopia tradita» e, in ultimo, «catastrofe culturale»; è il testimone della «drammaticità di un fallimento», dell'incontro purtroppo mancato fra la «razionalità industriale» e «tutto il lungo, sublime, provinciale, caotico passato italiano».¹⁵⁸ In altre parole, Volponi, pur non rinunciando mai completamente a una visione ambivalente del progresso (dal momento che la «perdita della natura e dell'animale costituiscono anche un passaggio [...] di civiltà, di benessere»), denuncia con sempre maggiore allarme i «risultati [...] distorti» e «quasi infernali» di un neocapitalismo ormai trionfante su scala globale,¹⁵⁹ in cui «tutto è ridotto a strumento, mezzo, risorsa»; rivela la carica pericolosamente (auto)distruttiva di una società priva di trascendenza e «rispetto» per il mondo, al punto da essere incamminata verso il morantiano «velenoso fungo»¹⁶⁰ atomico. Secondo Volponi, comunque, Pasolini aveva sì «esattamente previsto tutti questi malanni», ma non si era dimostrato «altrettanto bravo nell'indicare i modi per evitarli», al contrario di Olivetti, che aveva invece individuato una plausibile soluzione in un'accurata e democratica «programmazione politico-economica».¹⁶¹ Se, ovviamente, in termini di efficacia oggettiva, non può esserci confronto tra queste due figure, che esercitavano professioni e ricoprivano ruoli tra loro incomparabili, credo che nella mente di Volponi le pur distinte lezioni di Pasolini e di Olivetti finissero per convergere nel progetto di uno 'sviluppo' coniugato al 'progresso'; nella difesa di un mondo che – a differenza di quanto avviene nell'industria e nella finanza odierne – non perdesse il senso del limite e la «misura di sé»;¹⁶² nella proposta di una società e di un sistema produttivo centrati sull'uomo e sull'armonia con la biosfera, piuttosto che sul denaro.

Volendo allargare lo sguardo e toccare il campo del dibattito critico dell'epoca (ma anche di quello attuale), per poi tirare le fila, occorre anzitutto rammentare come già nell'Inghilterra sette-ottocentesca, in concomitanza con la prima rivoluzione industriale, fosse sorto un filone letterario e filosofico-politico (Blake, Dickens, Carlyle) che tendeva a demonizzare le fabbriche – dipingendole come luoghi innaturali e, appunto, satanici –, nonché a rappresentare le macchine come animali impazziti e mostruosi. Parallelamente, in vari trattati di quel periodo si accentuavano i «tratti edenici»¹⁶³ e paradisiaci della campagna; interessante è il caso del pensiero

¹⁵⁶ Cfr. T. Toracca, *Pasolini contro Volponi?*, cit., p. 132.

¹⁵⁷ P. Volponi, *Non voglio cantare nel coro...*, cit., p. 102.

¹⁵⁸ A. Berardinelli, *Volponi, uno scrittore "diverso"*, cit., pp. 17-18.

¹⁵⁹ A questo punto, la molteplicità indagata in questo paragrafo inizierebbe, almeno in parte, a scemare. Su questo, cfr. già gli spunti presenti nella *Canzonetta con rime e rimorsi*, risalente al 1966: «il paesaggio collinare di Urbino, | che [...] colpevole muore zolla per zolla, | è politicamente uguale | al centro storico di Torino | [...] o ai giardini della utopica Ivrea | ricca casa per casa: | tutti nella nebbia che sale | dal mare aureo del capitale» (P. Volponi, *Poesie 1946-1994*, cit., p. 191).

¹⁶⁰ Id., *Natura ed animale* (1982), in *Romanzi e prose*, vol. II, cit., pp. 686-690.

¹⁶¹ Id., *Non voglio cantare nel coro...*, cit., p. 102.

¹⁶² E. Marongiu (a cura di), *Intervista a Paolo Volponi*, cit., p. 19.

¹⁶³ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., pp. 98-100.

socialista utopista, che aspirava ad armonizzare le attività produttive con i ritmi della natura. Anche se il perseguimento di uno sviluppo sostenibile (se non addirittura della decrescita) appare oggi essenziale, di fronte all'impellenza della crisi ecologica, Vittorini non aveva dunque torto quando individuava in molti scrittori a lui contemporanei lo «stesso vecchio interesse re- criminatorio dei romantici tardi», che aveva poi «puntato sul socialismo come su una possibilità di restaurare il presunto equilibrio “naturale” in seno alla natura lacerata». ¹⁶⁴ Il fulcro del contributo vittoriniano, uscito sul celebre quarto numero del «Menabò» nel 1961, ossia lo sprone a non rifugiarsi in un'evasiva idealizzazione arcadica, è stato recentemente ripreso da Lupo, che accusa l'intellettualità italiana di quel tempo (e del nostro) di essere rimasta «prigioniera di un atteggiamento che alla diffidenza verso i lacci del capitalismo» si limitava ad opporre un'«indiscriminata» e «pericolosa *fascinatio* contadina». ¹⁶⁵ Per Lupo, la «contromodernità» dei progetti olivettiani (ben distinta, ai suoi occhi, dall'antimodernità) risiedeva proprio nel tentativo di «impedire lo strappo con la natura» senza «perpetuare l'inganno di una lettura edenica (l'età dell'oro è una invenzione dei poeti)», ¹⁶⁶ nella ricerca di un modello alternativo, capace sì di criticare le storture della «vita urbanizzata» e di preservare alcuni tratti della «civiltà contadina-artigianale», senza per questo «rimpiangere un miraggio falsamente felice» come quello della «dimensione agreste». ¹⁶⁷ Se tali rilievi sono senza dubbio fondati, ritengo però che tutte le citazioni e le riflessioni precedenti dimostrino come in vari intellettuali del secondo Novecento sia possibile rintracciare una posizione sfumata e dialettica. Nemmeno Pasolini, in fondo, può essere schiacciato sulla retorica celebrazione di una natura autentica e incorrotta dalla modernità; tale semplificazione sarà, a maggior ragione, inadeguata per Volponi, per decenni vicinissimo alle iniziative e allo spirito olivettiano. Ma anche per Ottieri quanti erano «convinti che gli uomini odierni siano pazzi per gli uffici di vetro e i tubi di distillazione» ¹⁶⁸ sbagliavano a ritenere che prima, in campagna, si stesse meglio: lo dimostra, tornando a Volponi, la stessa storia di Albino Saluggia, la cui malattia mentale precede di molto il suo ingresso in fabbrica.

Dall'intervento di Vittorini è, infine, possibile estrapolare un'ultima questione (che coincide, in fondo, con *la* questione che ho cercato di sviluppare in questo articolo). Lo scrittore siciliano, infatti, lamenta che nei testi creativi accolti sul «Menabò» gli oggetti e i «gesti nuovi vengono semplicemente annessi al vecchio ordine “naturale”», senza tenere in debita considerazione che il «mondo industriale» ha «sostituito per mano dell'uomo quello “naturale”». ¹⁶⁹ Similmente, Scalia afferma che ogni «preteso ritorno all'umanità “naturale”, pre-industriale», colpevolmente ignora la «metamorfosi della natura in industria» ¹⁷⁰ (il che implicherebbe, simmetricamente, la naturalizzazione della società industriale). Sempre sul «Menabò», però, Ferrata sosteneva che «ogni termine estremo chiede integrazione», ovvero che la valutazione vittoriniana del «termine Industria» era così «estremistica» da «provocare immediate apologie della Natura, proprio in merito al nostro tempo»; un possibile terreno di intesa, semmai, sarebbe stato quello di

¹⁶⁴ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, «il menabò», IV, 1961, p. 16.

¹⁶⁵ G. Lupo, *La letteratura al tempo di Olivetti*, cit., p. 92.

¹⁶⁶ Id., *La storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2021 p. 171; cfr. Id., *La modernità malintesa*, cit., p. 109.

¹⁶⁷ Id., *La letteratura al tempo di Olivetti*, cit., pp. 86-92.

¹⁶⁸ O. Ottieri, *L'irrealtà quotidiana*, cit., p. 66.

¹⁶⁹ E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., pp. 16-17.

¹⁷⁰ G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, «il menabò», IV, 1961, p. 98.

«ricominciare a parlare di storia». ¹⁷¹ L'idea di una netta sostituzione antropologica e di una 'contemporaneità' omogenea sembra, insomma, trascurare la complessità del quadro sopra tratteggiato, risultando un po' troppo *tranchante* e unidimensionale. Se è vero che «tutta la vita dell'uomo moderno» è fortemente influenzata, se non determinata, dal neocapitalismo, Volponi però ci ricorda che «non tutto ciò che accade dentro la fabbrica» è riconducibile alla civiltà industriale, e che anzi molto rimane del «vecchio uomo». ¹⁷² In altre parole, *Memoriale* dimostra che persino accanto all'avanzatissima Olivetti «sopravvive una civiltà rurale e pre-industriale o comunque [...] non-industriale»; la «nuova natura», nonostante la sua tendenza espansiva ed egemonica, non ha totalmente «sostituito la vecchia», così che sul territorio italiano «si registrano ancora varie società» e molteplici stratificazioni, tempi plurimi e culture diverse, tra cui permangono «contraddizioni» e «conflitti». ¹⁷³ Il punto conclusivo, così, viene circolarmente a coincidere con la blochiana *Ungleichzeitigkeit* da cui si era partiti: come recitano i versi montaliani da cui è tratto il titolo del presente articolo, «la storia non è poi | la devastante ruspa che si dice. | Lascia sottopassaggi, cripte, buche | e nascondigli. C'è chi sopravvive». ¹⁷⁴

¹⁷¹ G. Ferrata, *L'arretratezza*, «il menabò», v, 1962, p. 24.

¹⁷² G. Pampaloni, *Saluggia e la fabbrica*, cit., p. 234.

¹⁷³ P. Volponi, [Intervista], in F. Camon, *Il mestiere di scrittore...*, cit., pp. 139-140.

¹⁷⁴ E. Montale, *Satura. 1962-1970*, Milano, Mondadori, 1971, p. 53.

«Libere dalla schiavitù dei fornelli»
«Cronache per le donne»:
la collaborazione di Alba de Céspedes alla «Stampa» nel 1963

Annalisa Andreoni

Pubblicato: 30 dicembre 2024

Abstract

This essay analyzes the «Cronache per le donne» page of «La Stampa», coordinated by Alba de Céspedes from March to November 1963. The topic is of particular interest both for the debate that took place there on the civil rights claimed by women in those years and for the cultural and literary implications the experience had for the writer's production. Fourteen articles published by Céspedes on that occasion are reproduced in the appendix.

Il saggio esamina la pagina «Cronache per le donne» della «Stampa», coordinata da Alba de Céspedes dal marzo al novembre 1963. Il tema è di particolare interesse sia per il dibattito che qui si svolse sui diritti civili rivendicati in quegli anni dalle donne, sia per i risvolti culturali e letterari che l'esperienza ebbe nella produzione della scrittrice. In appendice sono riprodotti quattordici articoli pubblicati da Céspedes in quell'occasione.

Parole chiave: Alba de Céspedes; femminismo; giornalismo; letteratura del Novecento; letteratura femminile.

Nota. Questa ricerca è stata svolta nell'ambito del progetto Prin 2022 «Women's Writings and National Identity» (2022R7NKFZ). Desidero ringraziare il conte Franco Antamoro de Céspedes per aver generosamente consentito alla pubblicazione di questi articoli della madre e l'avvocato Andrea Melucco per la preziosa mediazione. Ringrazio altresì tutta l'*équipe* della Fondazione Mondadori di Milano per la competenza e la gentilezza con cui ha agevolato la mia consultazione dell'Archivio di Alba de Céspedes. Segnalo che l'[Archivio storico](#) della «Stampa» dal 1867 al 2005 (un immenso patrimonio di oltre dodici milioni di articoli) è liberamente consultabile in rete.

Annalisa Andreoni: Università di Pisa
✉ annalisa.andreoni@unipi.it

Copyright © 2024 Annalisa Andreoni
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Per Alba de Céspedes il 1963 è l'anno in cui giunge a pubblicazione *Il rimorso*, il romanzo al quale aveva dedicato gran parte degli ultimi sette anni.¹ Nel volgere di pochi mesi, l'autrice passa dalla grande aspettativa per l'uscita del libro alla delusione per l'accoglienza tiepida e persino ostile che esso ricevette, soprattutto da parte degli ambienti cattolici, oggetto di impietosa rappresentazione nel testo.² La vicenda logorerà i rapporti con i suoi editori storici, i Mondadori, ai quali era legata da affetto e stima quasi trentennali. A fine luglio ritira il romanzo dal premio Viareggio, avendo saputo che il sostegno di Alberto Mondadori andava a *Le furie* di Guido Piovene, e nel dicembre va a Parigi, dove inizia a risiedere sempre più stabilmente fino al trasferimento definitivo.

In quell'anno Céspedes diventa collaboratrice della «Stampa», diretta allora da Giulio De Benedetti, coordinando la pagina «Cronache per le donne» che il quotidiano torinese decide di inaugurare.³ La pagina esce di sabato, a partire dal 2 marzo 1963, e continuerà anche dopo che si sarà interrotta la collaborazione di Céspedes, la quale scriverà il suo ultimo articolo il 30 novembre. A questa collaborazione la scrittrice arriva dopo che si era bruscamente concluso, tre anni prima, l'impegno con il settimanale mondadoriano «Epoca», che datava dal 1952.⁴ Potremmo dire che si tratta di un ritorno, poiché alla «Stampa» la scrittrice aveva già collaborato in maniera continuativa a metà degli anni Cinquanta, pubblicando una serie di racconti.⁵ Fin da subito Céspedes dà un profilo molto battagliero alla pagina, che si presenta nei primi numeri con numerosi interventi di personalità di alto profilo a favore dell'ampliamento dei diritti delle donne e del perseguimento di un'effettiva parità fra i sessi. Il suo primo editoriale, il 2 marzo,

¹ Sulle vicende della composizione del *Rimorso* e sull'accoglienza che ebbe da critica e lettori si veda S. Ciminari, «Il posto che penso mi spettò non potrò più conquistarlo». Alba de Céspedes, il canone e «Il rimorso», in B. Alfonzetti at al. (a cura di), *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*, vol. 1, *Le narrazioni*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di Ricerca Adi «Studi delle donne nella letteratura italiana» (Roma, 15-16 dicembre 2021), Roma, Adi, 2023, pp. 149-161.

² L'11 ottobre 1963 Céspedes scrive nel suo diario che le critiche «cominciano ad essere meno lusinghiere: i cattolici si svegliano, avvertiti dal successo del libro e attaccano sminuendo l'importanza del romanzo» (M. Zancan, *Cronologia*, in A. de Céspedes, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Zancan, Milano, Mondadori, 2011, p. CXXII).

³ Su De Benedetti e i suoi anni come direttore della «Stampa» si veda A. Papuzzi, A. Magone, *Gidibi. Giulio De Benedetti. Il potere e il fascino del giornalismo*, Roma, Donzelli, 2008.

⁴ In generale sull'attività giornalistica di Céspedes si vedano A. Andreini, *La scrittura giornalistica*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano, il Saggiatore, 2005, pp. 330-349; L. Fortini, «Possiamo dire di avere speso molto di noi». Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico, in A. Chemello, V. Zaccaro (a cura di), *Scrittrici/giornaliste giornaliste/scrittrici*, vol. III, Atti del Convegno *Scritture di donne fra letteratura e giornalismo* (Bari, 29 novembre – 1° dicembre 2007), Università degli Studi di Bari – Società Italiana delle Letterate, Settore editoriale e Redazioneale, 2011, pp. 100-115; F. Rubini, «Una voce dell'Italia esiste». Le scritture giornalistiche fra politica, cultura e società, in L. Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carocci, 2021, pp. 99-130. Per un inquadramento generale rimando a M. Ghilardi, *Tempo di svolte. Scrittrici e giornali in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, in S. Franchini, S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, FrancoAngeli, 2004, pp. 154-177.

⁵ Si tratta di diciassette racconti, usciti tra il 21 aprile 1954 e il 12 dicembre 1956, dodici dei quali non inclusi nella raccolta *Invito a pranzo*, ai quali ho dedicato il saggio «Due amiche» e altri racconti. Alba de Céspedes narratrice per «La Stampa» (1954-56), «Oblio», XIV, 2024, 50, pp. 175-193.

intitolato *Libere dalla schiavitù dei fornelli*, è dedicato alla questione del lavoro domestico femminile: sebbene oggi rappresenti ancora l'occupazione per la maggior parte delle donne italiane – scrive Céspedes – non è più al centro del loro immaginario. Sempre più numerose, infatti, sono quelle che vorrebbero trovare una realizzazione al di fuori dell'ambito familiare, nonostante le critiche anacronistiche di molti uomini:

Codesti uomini non si rendono conto che l'emancipazione femminile è una delle conseguenze di un nuovo ordinamento della società al quale sono dovuti altri mutamenti e altre libertà, cui essi non intenderebbero rinunciare. La donna tornerà ai fornelli il giorno in cui, come in un film girato a ritroso, si tornasse indietro su tante altre conquiste democratiche, su tante applicazioni del progresso tecnico: non fosse che la piccola utilitaria dell'impiegato, la televisione, gli antibiotici e via di seguito.⁶

A corredo dell'articolo è pubblicato l'estratto di una lettera in cui Katherine Mansfield cercava di giustificarsi con il marito di non essere una buona massaia.⁷ Ma vi sono in questa pagina d'esordio altri due importanti interventi, di personalità di grande levatura: uno dell'avvocata penalista (tra le prime in Italia) Maria Bassino e l'altro del magistrato e storico Alessandro Galante Garrone, due figure da decenni in prima fila nelle battaglie per l'allargamento dei diritti. Maria Bassino aveva collaborato anche alla rivista «Mercurio», fondata e diretta da Céspedes tra il 1944 e il 1948, con un importante intervento a favore della partecipazione delle donne alla magistratura,⁸ e aveva, al tempo, espresso tutta la sua stima alla scrittrice per il suo impegno in questo senso: «Vorrei essere in fondo al pozzo con lei perché come lei penso che ne tornerei rinata con un senso molto più profondo e acuto della vita. A dire il vero mi convinco che le donne magistrato non hanno alcuna importanza, basta una donna come lei a sbaragliare la Costituente ed anche la Corte Costituzionale».⁹ Si trattava di una battaglia che stava molto a cuore a Céspedes, la quale l'aveva adombrata anche nel romanzo *Dalla parte di lei* (1949), la cui protagonista, dopo aver ucciso il marito, si trova ad affrontare una giuria composta da soli uomini.¹⁰

⁶ A. de Céspedes, *Libere dalla schiavitù dei fornelli*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 2 marzo 1963, p. 7. Sul tema la scrittrice tornerà anche nell'articolo del 18 maggio («Vorrei trascorrere una domenica da uomo»).

⁷ «Sì, odio con tutte le mie forze queste faccende, che tu accetti da me esattamente come tutti i mariti che le accettano dalla moglie. Non sono capace di fare la serva con buona grazia» (K. Mansfield, *Una lettera al marito*, «La Stampa», 2 marzo 1963, p. 7).

⁸ «Mercurio», 36–39, marzo–giugno 1948, pp. 11–16, cfr. L. Di Nicola, *Mercurio. Storia di una rivista 1944–1948*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori 2012, pp. 165–166 e 373. Sul ruolo di Maria Bassino nelle battaglie femminili della prima Repubblica, cfr. V.P. Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga, 2018, pp. 155–178 e Di Nicola, *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 145–149.

⁹ Lettera da Venezia del 28 giugno 1948, cit. in V.P. Babini, *Parole armate*, cit., p. 163. Il «pozzo» è un riferimento al celebre scambio di idee avvenuto tra Céspedes e Ginzburg nel numero 36–39, marzo–giugno 1948, di «Mercurio», pp. 105–112, cfr. L. Di Nicola, *Mercurio*, cit., pp. 246–248 e 374.

¹⁰ «Credo che se avessi avuto per avvocato una donna mi sarebbe stato facile spiegarmi; e così se tra i componenti della Corte avessi visto una figura femminile. Invece, pur avvedendomi che i miei ostinati silenzi sollevavano indignazione tra i presenti e allontanavano da me ogni movimento di simpatia e di pietà, non potevo parlare. Se non era stato possibile farmi comprendere dall'uomo che mi viveva accanto e che amavo con tutte le mie forze, se non avevo potuto parlare con lui, come sarebbe stato possibile con gli altri? Perciò, accennando col capo di non aver nulla da replicare, accolsi serenamente la condanna per sottostare alle norme che la lunga consuetudine della comunità ha stabilito» (A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in *Romanzi*, cit., p. 827). Nel suo diario, alla data del 15 novembre 1947, Céspedes aveva scritto: «Sono disgustata dal fatto che non vogliamo ammettere le donne alla magistratura» (Di Nicola, *Intellettuali italiane*, cit., p. 67). Come osserva V.P.

Quindici anni dopo, Bassino, a battaglia appena vinta – l'ammissione delle donne in magistratura era avvenuta proprio con la legge del 9 febbraio '63 –, interviene con un articolo nel quale racconta le difficoltà incontrate nella sua carriera di avvocatessa, prima e dopo la guerra. E denuncia a chiare lettere l'umiliazione subita da tutte le donne italiane quando fu deciso dai Costituenti di escludere le donne:

Purtroppo, dal 1947 in poi, le difficoltà per me, come per tutti gli avvocati, sono notevolmente aumentate, ma ciò non avrebbe importanza, se disgraziatamente le delusioni più amare non avessero ferito l'anima e, in conseguenza, ridotto l'entità dell'apporto morale ad una attività che è pensiero e passione insieme. Ho appreso di giorno in giorno, scendendo i gradini della mortificazione, che tutti gli articoli della Costituzione che riaffermano i fondamentali diritti dell'uomo e del cittadino, senza distinzione di sesso, religione, razza, ecc. [...] tutti insomma quei dettati della Carta fondamentale dello Stato, sono senz'altro programmatici e saranno applicati in un imprevedibile futuro, quando saranno riformate le leggi particolari relative alla materia.¹¹

Ma nel frattempo, denuncia Bassino, vigono ancora i due codici Rocco e «i cittadini non sono niente affatto eguali e le donne sono minorate alla nascita per motivi ghiandolari [...], sono bottiglie di latte o di altro genere di pubblico consumo che possono essere “adulterate”, per cui l'adulterio come reato riservato alle donne riafferma la parità dei simili, nel dissimile (la donna). Il marito ha sempre la famosa *potestas* nella società coniugale, checché ne dica l'art. 29 della Costituzione».¹²

Galante Garrone, da parte sua, nella stessa pagina censura il pronunciamento di un tribunale che aveva ritenuto lecito per un marito picchiare la moglie a scopo di correzione, utilizzando il caso per promuovere la necessità di una riforma del Codice civile secondo quanto proposto in un recente congresso dell'Unione delle Giuriste Italiane, le quali chiedevano di sostituire alla potestà maritale la potestà di entrambi i coniugi: «la moglie, nell'assumere il cognome del marito, serba anche il proprio; la residenza coniugale è fissata di comune accordo; obbligo reciproco di provvedere al mantenimento, e di fedeltà su un piede di parità; esercizio congiunto della patria potestà».¹³ Galante Garrone fu un collaboratore fisso della rubrica, e non mancò mai di far sentire la sua voce su ogni evento importante, in Italia, sul piano giuridico e culturale, nel campo dell'uguaglianza e della libertà individuale.¹⁴ Il suo articolo in difesa dei diritti delle donne suscitò commenti di protesta da parte di alcuni lettori, ed egli fu costretto a rispondere

Babini, *Parole armate*, cit., p. 155, «la data ha qualcosa del presagio: l'ultima discussione alla Costituente sarà pochi giorni dopo, il 26 novembre, e con quella si chiuderà definitivamente la speranza dell'entrata delle donne in magistratura». Sulla storia delle donne giuriste in Italia si può leggere F. Tacchi, *Eva togata. Donne e professioni giuridiche in Italia dall'unità a oggi*, pref. di R. Sanlorenzo, Torino, Utet, 2009.

¹¹ M. Bassino, *Entusiasmo e amarezza di un donna-avvocato*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 2 marzo 1963, p. 7.

¹² Ivi.

¹³ A. Galante Garrone, *Secondo un tribunale è ancora lecito picchiare la moglie a scopo di correzione!*, ivi, p. 7. Com'è noto, la riforma del diritto di famiglia sarebbe arrivata solo nel 1975.

¹⁴ Molteplici i temi di cui Galante Garrone tratta nella pagina: oltre a quelli più specificamente giuridici (cfr. *infra*) nell'editoriale dell'11 maggio critica la melensaggine e la totale assenza di spirito critico dei settimanali femminili che vendevano la bellezza di sei milioni di copie, rilanciando le critiche della grande giornalista Anna Garofalo, che ne aveva appena scritto sulla rivista «Paragone», mentre nell'articolo del 14 settembre ricorda la tempra di Elvira Pajetta, madre di tre figli dati alla Resistenza. Sulla sua figura di intellettuale rimando a P. Borgna, *Un Paese migliore. Vita di Alessandro Galante Garrone*, Roma-Bari, Laterza, 2006. A Borgna si deve anche la [voce](#) sul *Dizionario Biografico degli Italiani* (2015).

alle critiche con un articolo uscito nella pagina del 16 marzo.¹⁵ Qui troviamo anche un intervento di Natalia Ginzburg che, come aveva fatto Maria Bassino, ripercorreva le difficoltà incontrate nella sua carriera per affermarsi come scrittrice. Ma, a differenza della giurista, com'era nella sua indole tendeva a trovare dentro di sé, più che nella società, le cause degli impedimenti che avevano talora contrastato la sua possibilità di scrivere:

Un tempo m'immaginavo che sarei stata felice se mi avessero mandato in un paese bellissimo, con una stanza magari sul mare, e mi avessero detto: «scrivi quanto ti pare, anche tutto il giorno e tutta la notte, se vuoi». Ma ora so bene che se mi succedesse questo, se io mi trovassi in una simile privilegiata situazione, non scriverei assolutamente nulla e languirei nel tedio. Quello che mi ci vuole è il divano di casa mia a Roma, e il poco spazio faticosamente strappato alle preoccupazioni quotidiane, lo scomodo, il rumore, le complicazioni domestiche, la possibilità continua d'essere interrotta mentre lavoro. Sono dotata d'una salute di ferro, e lavoro bene nelle ore notturne. Tutti dormono, nella casa, e c'è un gran silenzio: un silenzio però passeggero, non il silenzio assoluto e indistruttibile che avrei nella villa al mare, quella ipotetica villa dove sarei pienamente libera e padrona del mio tempo. Viene il giorno, e comincia a suonare il telefono, cominciano le preoccupazioni e il rumore; io cerco di continuare a scrivere ugualmente, quando posso, come posso, nelle ore che riesco a ritagliare per me. Eppure questa è la condizione migliore per me e non ne vorrei un'altra.¹⁶

Alle scrittrici, non solo italiane, le «Cronache per le donne» danno spesso voce. Nella puntata del 23 marzo appare un lungo pezzo su Karen Blixen della scrittrice e giornalista inglese Monica Stirling,¹⁷ che ne firmerà un altro, il 1° giugno, sul sodalizio intellettuale e amoroso fra Elsa Triolet e Louis Aragon.¹⁸ A raccontare la propria storia il 23 marzo è Carla Fracci, all'epoca prima ballerina alla Scala, che ricorda «le lunghissime ore di applicazione fisica» e la «disciplina ferrea» alle quali si era sottoposta per raggiungere i massimi livelli nella danza. Quel giorno la lettera prescelta è quella di Jenny Marx all'editore Weydemeyer (20 maggio 1850) che racconta le ristrettezze nelle quali lei e il celebre marito vivevano, da rifugiati, a Londra, sottoposti al pignoramento di tutti i mobili e degli averi personali, tra il pianto dei quattro bambini tremanti dal freddo. Non manca la testimonianza della pittrice Titina Maselli, che racconta di come spesso le fosse stato detto, a mo' di complimento, «Lei dipinge con molta forza, lei dipinge come un uomo».

L'impianto su cui è costruita la pagina emerge, dunque, con chiarezza. Vi è innanzitutto un editoriale che perora la causa dei diritti civili femminili, sovente a firma di Galante Garrone, ma anche dell'avvocato Ercole Graziadei, del notaio Tito Staderini, della senatrice Lina Merlin, del filosofo Remo Cantoni, dell'antropologo americano Ashley Montagu, dell'avvocato e canonista Pietro D'Avack e di Ugo La Malfa, allora ministro del Bilancio.

L'articolo di fondo tratta del tema principale, spesso costituito dall'opera di una scrittrice o di una poetessa, come Anna Achmatova (27 aprile),¹⁹ o una attrice, come la vedova di Brecht

¹⁵ A. Galante Garrone, *Non è l'autorità del marito che tiene insieme la famiglia*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 16 marzo 1963, p. 7.

¹⁶ N. Ginzburg, *Il successo giovanile fu per Natalia Ginzburg un attimo d'ebbrezza; poi dovette ricominciare*, ivi, p. 7.

¹⁷ M. Stirling, *Karen Blixen, la fragile scrittrice danese che Hemingway giudicò degna del Nobel*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 23 marzo 1963, p. 7.

¹⁸ Ead., *I cavalieri dell'uragano*, ivi, 1° giugno 1963, p. 9.

¹⁹ O. Andréev Carlisle, *La più grande poetessa della Russia*, ivi, 27 aprile 1963. Il pezzo, a firma della nipote del celebre drammaturgo russo Leonid Andréev, scritto in esclusiva per «La Stampa», porta il copyright anche di Odette Arnaud, che sarebbe stata, nel 1967, l'agente letteraria di Céspedes per le traduzioni francesi dei suoi romanzi.

Helene Weigel (20 aprile),²⁰ ma anche di una pilota sportiva, campionessa sulle piste automobilistiche di tutto il mondo, come Maria Antonietta Avanzo (18 maggio). Frequenti sono anche le inchieste, come quelle sulle donne americane che hanno già raggiunto un alto grado di emancipazione (22 giugno), sulle finlandesi «pari all'uomo nel lavoro, nello sport, nella guerra» (29 giugno), sulle parigine che lavorano nonostante il matrimonio (17 agosto),²¹ sulle svizzere alle quali era ancora negato il diritto di voto (31 agosto), sulle yemenite costrette ancora al ruolo di mogli-schiave (10 agosto). Da segnalare un articolo a firma di Nanni Loy sul coraggio delle popolane di Napoli durante la Resistenza, in occasione dell'uscita del film *Le quattro giornate di Napoli* (11 maggio).

La spalla della pagina è di solito occupata dalla rubrica *Confessioni di professioniste arrivate*, a firma, di volta in volta, di una donna affermata nel lavoro che racconta il proprio percorso: l'industriale del vetro Ginette Venini (9 marzo); la libraia antiquaria Clara Querzola (27 aprile); la stilista Giovanna Caracciolo Ginnetti (4 maggio); la traduttrice Paola Ojetti (18 maggio); l'architetta Elda Maria Legramanti (13 luglio); la poetessa Maria Luisa Spaziani (3 agosto);²² la suonatrice d'arpa Clelia Gatti Aldovrandi (10 agosto); la pittrice Anna Salvatore (17 agosto); l'attrice Françoise Prévost (25 agosto); la chimica farmaceutica Filomena Bovet Nitti (31 agosto); la medica Laura Conti (7 settembre); l'attrice Valeria Moriconi (12 ottobre); la regista Lina Wermüller (9 novembre).

Normalmente è presente anche uno spazio con interviste a uomini della cultura, tra le quali si segnalano quelle a Franco Brusati sulle protagoniste femminili delle sue commedie (23 marzo); a Giuseppe Saragat sulla partecipazione delle donne alla vita sociale in un paese democratico (30 marzo); a Vittorio Gassman sulle figure di eroine a teatro (4 maggio); a Vasco Pratolini sulle prerogative delle donne fiorentine (25 maggio); a Orazio Costa sull'influenza della madre nella sua formazione (29 giugno); ad Arnoldo Mondadori e Giangiacomo Feltrinelli su quali siano i libri preferiti dal pubblico femminile (17 agosto); a Renzo Rosso su come si configurano al giorno d'oggi la gelosia degli uomini nei confronti delle donne (24 agosto).

Non manca, in genere, un trafiletto che dà voce a celebri donne del passato, attraverso brani tratti da lettere o diari: è il caso di Virginia Woolf (13 aprile), Marie Curie (4 maggio), Maria Baskirceva (18 maggio), Maria Malibran (6 luglio), Clara Maffei (31 agosto), Virginia Galilei (14 settembre). E, a seconda dello spazio rimasto, troviamo una più o meno ampia finestra fotografica su coppie di intellettuali e artisti che lavorano insieme, come il critico Emilio Cecchi e la pittrice Leonetta Pieraccini (23 marzo), il basso Nicola Rossi Lemeni e la soprano Virginia Zeani (30 marzo), i pittori Giuseppe Capogrossi e Costanza Mennyei (6 aprile).

Gli articoli di Alba de Céspedes appaiono ogni due o tre settimane, talora come editoriali. Ma la sua impronta nella composizione della pagina emerge chiara, anche a paragone con i temi trattati nel precedente «Diario di una scrittrice».²³ Céspedes procura, evidentemente, pezzi a

²⁰ R. Landoshoff Yorck, *La meravigliosa moglie di Brecht*, ivi, 20 aprile 1963, p. 7.

²¹ «Il 44 per cento delle francesi sposate lavorano: è la percentuale più alta del mondo» (F. Rosso, *Le parigine distinti e affascinanti dirigono banche, aziende e fabbriche*, ivi, 17 agosto 1963, p. 7).

²² «Scrivere un libro? O bella! I libri si leggono, non si scrivono», fu la massima che sentii emettere un giorno da un bidello del liceo Cavour. E intuitivo non poca saggezza nelle sue parole» (M.L. Spaziani, *Professione, poetessa*), ivi, 3 agosto 1963, p. 7.

²³ In proposito mi permetto di rimandare, anche per la bibliografia pregressa, ad A. Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice»: Alba de Céspedes e la collaborazione a «Epoca» tra il 1958 e il 1960*, «Griseldaonline», XXI, 2022, 2, pp. 173-251.

firma di sue conoscenze nell'ambiente culturale francese: l'articolo di fondo del 13 aprile, per esempio, dedicato alla casa di Virginia Woolf nel Sussex, è scritto da Monique Nathan, direttrice della collana «Écrivains de toujours» presso Les Éditions du Seuil, e autrice, qualche anno prima, di un fortunato saggio sulla scrittrice inglese (uscito all'epoca in italiano per Mondadori), oltre che amica personale di Céspedes, che l'aveva resa protagonista di un suo articolo già nel «Diario di una scrittrice» del 28 giugno 1959.²⁴ L'editoriale del 27 aprile è firmato dalla duchessa Edmée de La Rochefoucauld, animatrice della «Revue de Paris» e membro della giuria del premio Fémina, la quale racconta la storia di questo premio letterario, la cui giuria era composta da sole donne, creato nel 1904 in polemica col Goncourt.²⁵ Céspedes aveva già proposto questo argomento per il «Diario di una scrittrice» all'allora direttore di «Epoca» Enzo Biagi, che però lo aveva rifiutato.²⁶ E ancora, la rubrica di «Confessioni di professioniste arrivate» del 25 maggio dà voce a Odette Arnaud, nota agente letteraria in Francia, che sarebbe stata in seguito anche rappresentante della stessa Céspedes per le traduzioni dei suoi romanzi.²⁷ Né manca la presenza di Simone de Beauvoir, con la quale Céspedes aveva un'antica consuetudine intellettuale fin dai tempi di «Mercurio»: viene pubblicata una sua pagina di riflessione sulla vecchiaia tratta – senza tuttavia che ciò sia dichiarato – da *La forza delle cose*, terzo volume delle sue memorie autobiografiche.²⁸ Infine, troviamo un'intervista di Roberte Pey a Hélène Lazareff, fondatrice del settimanale «Elle», che allora vendeva in Francia ottocentomila copie (14 settembre):²⁹ anche questa un'idea che Céspedes aveva già proposto a Biagi per il «Diario di una scrittrice».³⁰

Ovviamente, il grosso è costituito da firme autorevoli che già collaboravano alla «Stampa» e che in questa pagina riservano particolare attenzione alla legislazione riguardante le donne in ogni settore del diritto pubblico e privato. Galante Garrone, per esempio, celebra la tanto attesa ammissione delle donne nei ruoli della magistratura (9 marzo),³¹ e così fa il famoso avvocato Ercole Graziadei nell'editoriale del 27 aprile, smontando tutti i pregiudizi che l'avevano ritardata.³² Lo stesso impegno militante è profuso per la battaglia per l'ammissione delle donne in tutti i ruoli dell'amministrazione pubblica, come la carriera diplomatica, alla quale esse erano state ammesse nel dicembre del 1960, dopo che la Corte Costituzionale aveva dichiarato

²⁴ Ivi, pp. 196. A firma di Nathan è anche l'articolo su *I personaggi femminili nei romanzi di Faulkner* uscito nel numero del 28 settembre.

²⁵ E. de La Rochefoucauld, *Il premio letterario assegnato dalle signore*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 27 aprile 1963, p. 7.

²⁶ Si veda la lettera di Céspedes a Biagi del 4 novembre 1959, in A. Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice»*, cit., pp. 230-233.

²⁷ O. Arnaud, *Ho lanciato un giovane scrittore che otto editori avevano respinto*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 25 maggio 1963, p. 7.

²⁸ S. de Beauvoir, «Sono invecchiata», ivi, 10 agosto 1963, p. 7. Ricordo che da poco, nel 1961, era uscita per il Saggiatore la traduzione italiana del *Secondo sesso*, con impressionante ritardo rispetto all'edizione francese del 1949.

²⁹ Alla penna di Roberte Pey si devono anche le interviste a Coco Chanel (2 novembre) e all'aviatrice Jacqueline Auriol (23 novembre).

³⁰ Cfr. A. Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice»*, cit., p. 232.

³¹ «Nel 1944 un giornale clandestino femminile, nel commentare la notizia che nella Francia liberata le donne erano state ammesse nelle Corti d'Assise straordinarie, vaticinava che in Italia non solo si sarebbe fatto altrettanto, ma alle donne si sarebbe consentito l'accesso a tutti i gradi e funzioni della magistratura ordinaria. Sono passati, da quei giorni incandescenti, quasi vent'anni» (A. Galante Garrone, *Il saluto di un giudice*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 9 marzo 1963, p. 7).

³² E. Graziadei, *La donna-magistrato nella giustizia italiana*, ivi, 27 aprile 1963, p. 7. Graziadei era stato, in varie occasioni, il legale personale di Alba de Céspedes, cfr. A. Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice»*, cit., p. 225.

decaduta la legge del 1919 che vietava loro di accedervi, senza tuttavia che nessuna vi fosse fino a quel momento ancora entrata.³³

Non minore attenzione è riservata alla condizione femminile nel diritto privato e di famiglia. Ancora Galante Garrone sostiene la richiesta delle giuriste che la donna possa conservare, sposandosi, il proprio cognome, in aggiunta a quello del marito (6 aprile) e stigmatizza la norma che permette la condanna, ai sensi del codice penale, della moglie adultera, ma non del marito adultero (6 luglio); mentre Graziadei, famoso per il suo impegno a favore della legge sul divorzio, spiega come funziona l'assegno di mantenimento per la moglie in caso di separazione (9 marzo), scrive un formidabile editoriale sulla necessità di rendere più facile l'adozione dei figli, all'epoca vietata ai genitori minori di cinquant'anni e preclusa nei riguardi dei figli nati al di fuori del matrimonio (18 maggio), illustra le differenze giuridiche fra annullamento e divorzio (1° giugno) e svela i tortuosi sotterfugi ai quali erano costretti gli italiani desiderosi del divorzio (8 giugno).

A sua volta, il notaio Tito Staderini tratta i temi della ripartizione dell'eredità tra i figli dei due sessi (29 giugno), dell'auspicabile ampliamento del diritto, per la donna nubile, di adottare figli (20 luglio), dell'estensione anche alla donna dell'esercizio della patria potestà al tempo ancora riservata all'uomo (10 agosto). E in seguito denuncia le difficoltà aggiuntive che le donne notaio devono affrontare per esercitare la loro professione a causa dei pregiudizi per la loro appartenenza al sesso femminile (28 settembre) e le crudeli limitazioni al riconoscimento dei figli illegittimi (9 novembre).

Sono oggetto di discussione anche le questioni legate all'applicazione del Concordato: il deputato socialista Luigi Sansone analizza il caso di un matrimonio annullato dal tribunale ecclesiastico all'insaputa della moglie, e in disaccordo con le norme costituzionali, anche se permesso dal Concordato (5 ottobre),³⁴ mentre Pietro d'Avack è chiamato, in merito a un caso di cronaca di rapimento a scopo matrimoniale, a chiarire che per la Chiesa il matrimonio celebrato mentre la donna è «in potere del rapitore» non è mai valido (12 ottobre).

Lina Merlin – alla quale tanto deve il progresso civile dell'Italia repubblicana –, che proprio in quei giorni concludeva la sua esperienza in Senato, sulle «Cronache per le donne» continua la sua battaglia promuovendo proposte di legge a favore dell'assistenza alle giovani madri sia in campo sanitario, fin dalla gestazione, sia in quello educativo (25 maggio) e della concessione alle detenute della libertà condizionata, affinché potessero dare alla luce i figli e svezzarli al di fuori del carcere (6 luglio).³⁵ E ancora, il decano dei giornalisti Rai (e ancor prima compagno di Alba de Céspedes nelle trasmissioni partigiane di Radio Bari) Antonio Piccone Stella celebra la memoria delle donne della Resistenza incarcerate dal fascismo (30 marzo).³⁶

³³ F. Trabalza, *Nessuna signora (per ora) nella nostra diplomazia*, ivi, 29 giugno 1963, p. 7.

³⁴ L.R. Sansone, *Il caso di un matrimonio annullato (a torto?) dal tribunale ecclesiastico*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 5 ottobre 1963, p. 7.

³⁵ Ricordo che Céspedes aveva strenuamente difeso, dalle pagine del «Diario di una scrittrice», la legge Merlin sulla soppressione delle case chiuse (A. Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice»*, cit., pp. 202-203). Su Merlin rimando al profilo di C. Galimberti, *Un cuore pensante. Lina Merlin*, in P. Cioni, et al., *Donne della Repubblica*, intr. di D. Maraini, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 113-128.

³⁶ «Incontrai Alba de Céspedes in un bosco, dentro una masseria abruzzese con il futuro marito e mezza dozzina di ebrei polacchi. Passammo il Sangro uno dopo l'altro sotto la guida di un ardimentoso contadino, a nome Fioravante, che faceva

Scrive sulla pagina anche il famoso antropologo Ashley Montagu, che analizza i mutamenti causati nella società americana dall'emancipazione delle donne grazie al lavoro al di fuori della famiglia (13 luglio), sfata il pregiudizio secondo il quale il genio sarebbe prerogativa dell'uomo (7 settembre), e insiste sulle potenzialità delle ragazze che lavorano (23 novembre).

Tra le collaborazioni più interessanti vi è quella della scrittrice e giornalista Adele Cambria, che firma pezzi acuti di analisi della società italiana, nei quali sostiene la necessità di istituire scuole materne e nidi d'infanzia per agevolare le madri che lavorano fuori casa (8 giugno),³⁷ e denuncia il qualunquismo opportunistico degli uomini italiani, che spesso hanno paura di comprometersi prendendo apertamente una posizione politica (30 novembre).³⁸ Una presenza di rilievo nella pagina è quella di Sergio Saviane, che scrive pezzi di costume come *Gioco delle carte per le signore* nei caffè del Settecento (13 aprile), *All'uomo il primato delle chiacchiere* (4 maggio), *Le "bellissime" ed il volgo* (21 settembre).

La pagina delle «Cronache per le donne» riserva molta attenzione all'attualità, dall'inchiesta sulla condizione delle casalinghe russe,³⁹ alla lettura dell'enciclica *Pacem in terris* di Giovanni XXIII, appena emanata, dalla quale sono pubblicati estratti sui diritti femminili (13 aprile); o, ancora, dà conto delle ricerche che mostrano come sia il voto femminile a determinare l'affermazione o meno dei partiti nelle elezioni politiche.⁴⁰ Del resto, furono mesi segnati da avvenimenti epocali: la morte di Giovanni XXIII e l'elezione di Paolo VI, il discorso di Martin Luther King al Lincoln Memorial, il disastro del Vajont, l'assassinio di Kennedy. Ma con il passare del tempo la pagina si apre a temi come i suggerimenti sulla moda o la chirurgia estetica e i consigli per perdere peso, affidati a medici specialisti.

Il tema principale degli interventi di Alba de Céspedes è la questione del lavoro femminile, affrontata da vari punti di vista – economico, sociale, morale –, spesso in risposta a lettere di lettori che adducevano motivi di ogni tipo contro l'emancipazione delle donne in campo economico. La scrittrice torna su questo argomento, già trattato nell'editoriale iniziale, il 18 maggio, osservando che «ciò che più sorprende è il numero di difensori che insorgono a proteggere la felicità della donna. Possiamo rallegrarci di avere molti attivi paladini che – non appena si discute la nostra sorte – reagiscono con violenza, in nostra difesa; e, senza nemmeno imporci il fastidio di dare il nostro parere, spingono il loro zelo fino a stabilire quale sia tale felicità, anzi, quale deve essere. Mi domando se tali strenui difensori della nostra felicità in astratto, siano altrettanto solleciti di quella reale».⁴¹ Risponde ai vivaci commenti dei lettori i quali, sollecitati dalle considerazioni di Ashley Montagu, si mostravano timorosi che la moglie, lavorando,

il 'pastor cortese' dopo aver fatto saltare un ponte sotto gli occhi dei tedeschi» (cit. in L. De Crescenzo, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo, 2015, p. 54).

³⁷ A. Cambria, *Quando la madre lavora fuori casa*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 8 giugno 1962, p. 7.

³⁸ Ead., *Hanno paura di comprometersi. Si scusano dicendo: «Ho famiglia»*, ivi, 30 novembre 1963, p. II. Cambria firma anche un'intervista (non priva di scomode domande politiche) a Bette Davis, impegnata allora nelle riprese del film di Damiani tratto dalla *Noia* di Moravia (28 settembre). Segnalo anche l'intervento della scrittrice e giornalista Marise Ferro, *Due narratrici anglosassoni*, ivi, 10 agosto 1963, p. 7: i romanzi recensiti sono *Primo ballo tra i molluschi* di Charlotte Bingham (Feltrinelli) e *Il maneggio* di Pamela Moore (Sugar).

³⁹ M. Tatù, *Le casalinghe russe sono tutte «parassite»*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 13 aprile 1963, p. 7 (articolo uscito originariamente su «Le Monde»).

⁴⁰ G. Giovannini, *Dipende dal voto femminile l'avvenire politico dell'Italia*, ivi, 9 marzo, p. 7.

⁴¹ A. de Céspedes, *Vorrei trascorrere una domenica da uomo*, ivi, 18 maggio 1963, p. 7.

avesse troppe occasioni di frequentare uomini al di là del coniuge (3 agosto);⁴² si dichiara convinta che la battaglia di costoro sia ormai di retroguardia, perché ciò che conta è la percezione del fenomeno nella società, e questa è ormai sbilanciata a favore dell'ingresso della donna nel mondo del lavoro (17 agosto).⁴³

Ma la scrittrice affronta anche la questione della politica. Nell'avvicinarsi delle elezioni del 28-29 aprile, scrive rammaricandosi del generale disinteresse delle italiane per questo tema, tanto più deprecabile considerato che le elettrici sono più numerose degli elettori e che quindi, come sanno bene i partiti, saranno loro a determinare l'esito delle elezioni. In questo stato di minorità, benvisto dalla maggior parte degli uomini, giacciono non solo le donne ma anche i giovani, che né la famiglia né la scuola inducono a informarsi e a impegnarsi (13 aprile).⁴⁴ A elezioni svolte, Céspedes torna sull'argomento facendo un bilancio dei risultati sul piano femminile, prendendo atto di una dolorosa verità, che ancor oggi è tale:

La verità è che le donne non vogliono votare per le donne. È altresì vero che il numero di donne che figura nelle liste dei partiti è sempre esiguo; ma non esitiamo a credere che, data la preponderanza dell'elettorato femminile, le candidature sarebbero state più numerose se non fosse risaputo che le donne si guardano bene dal votare per le loro simili. Errore, questo, da ascrivere anche all'atteggiamento di quegli uomini che in famiglia e in ufficio denigrano le donne che si dedicano alla politica; anzi, le deridono, le ridicolizzano, le coprono di sgradevoli epiteti e – anche quando si tratta di giovani donne, sposate, madri di famiglia, avvenenti e vestite con eleganza – negano loro qualsiasi attrattiva femminile. Cosicché le elettrici, votando per le stesse, hanno l'impressione di assumere a loro volta un aspetto che agli uomini è odioso.⁴⁵

Di particolare interesse, sul piano letterario, è l'articolo del 29 giugno, dedicato alla questione della rappresentazione dei personaggi femminili nei romanzi italiani contemporanei. È un tema che Céspedes aveva affrontato già il 6 settembre 1959 nel «Diario di una scrittrice», denunciando come gli scrittori italiani non riuscissero a dar vita a figure di donne complete e indipendenti, che non fossero soltanto proiezioni del desiderio maschile.⁴⁶ Elevando a paradigma le figure di Cecilia della *Noia* di Moravia e di Laide di *Un amore* di Buzzati, adesso osserva:

Tra qualche secolo, quando gli storici del costume si accingeranno a ricomporre la fisionomia della nostra epoca, l'immagine della donna testimoniata dalla nostra letteratura sarà piuttosto monotona. [...] queste ragazze non testimonieranno dello sforzo compiuto da innumerevoli donne per sollevarsi al livello di una più alta dignità umana, per non essere soltanto oggetto di un indeterminato desiderio maschile, sibbene complemento al dialogo dell'uomo con la vita. Delle donne che affrontano i vantaggi e gli svantaggi della libertà acquisita, non si saprà nulla. Tanto meno dei conflitti che, tra uomo e donna, provoca l'urto delle loro personalità, di aspirazioni e ambizioni in contrasto, benché questo abbia generato una crisi non solo nei rapporti amorosi ma nell'intera società.⁴⁷

⁴² Ead., *È giusto che un uomo sia geloso dei colleghi d'ufficio di sua moglie?*, ivi, 3 agosto 1963.

⁴³ Ead., *La signora che lavora oggi è quasi invidiata*, ivi, 17 agosto 1963, p. 7.

⁴⁴ Ead., *Le donne e la politica*, ivi, 13 aprile 1963, p. 7.

⁴⁵ Ead., *Perché le donne non votano per le donne*, ivi, 4 maggio 1963, p. 7.

⁴⁶ Si veda A. Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice»*, cit., pp. 203-204.

⁴⁷ A. de Céspedes, *I romanzieri moderni 'diffamano' le donne*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 29 giugno 1963, p. 7.

Le considerazioni di Céspedes sono indicative del suo approccio alla narrativa, da lei vista eminentemente come strumento per affondare lo sguardo nelle pieghe delle realtà, rinunciando a qualunque proiezione consolatoria.

Partendo poi da casi di cronaca, Céspedes osserva (16 marzo) come cresca il numero di omicidi-suicidi di madri con figli, casi troppo semplicisticamente classificati dalla stampa come ‘depressioni psichiche’:

Tali depressioni psichiche sono altrettanto frequenti come, nella stampa fascista, le disattenzioni di coloro che inciampavano, tenendo in mano la pistola carica e bizzarramente puntata verso la tempia. Servono a non farci domandare qual è la causa per cui alcune donne, sia pure stanche o deluse di una vita che considerano – a torto – priva di speranza, temono che quella dei figli, ancora aperta a tutte le possibilità, non sarà migliore della loro. Dunque è la società, siamo noi a fornire a queste sventurate il sospetto che nulla potrà essere fatto per soccorrere chi è privo di sicurezza materiale o di autorevoli appoggi, oscuro.⁴⁸

Céspedes deve rispondere all’obiezione, rivolta da un lettore, che «il fatto stesso di trattare dei problemi della donna in una pagina a parte, speciale, è la riprova della sua inferiorità, dei suoi interessi limitati, secondari, ai quali l’uomo è indifferente» (31 agosto). Ribatte che «il mondo femminile è forse il solo ove si respira un’aria di libertà, di rivolta»:

Ormai, il motivo che ha generato tale rivolta – la parità di diritti – non è più che un pretesto. Impegnate nella difesa di tali diritti, dopo aver ottenuto sia pure soltanto sulla carta ciò che perseguivano, spinte dall’impulso originale e sicure di battersi ancora per i vecchi principi, le donne sono inconsapevolmente partite verso altre scoperte, affrontando problemi di carattere universale e difendendoli con la stessa risoluzione.⁴⁹

E tornerà sulla questione anche il 26 ottobre, osservando quanto impari sia il trattamento riservato alle donne dai professionisti e persino dai medici:

Chiunque si occupa di una pagina in cui si tratta della posizione della donna di fronte alle leggi e al matrimonio – sia pure una pagina estranea a quanto è considerato stolta frivolezza femminile – si avvede che, in pratica, pochi, pochissimi uomini rimangono fedeli ai principi dichiarati. Alcuni ostentano con un sorriso di non leggere ciò che concerne le donne; altri rifiutano cortesemente di scrivere sui problemi sociali femminili – certuni sono offesi che si chieda loro di farlo – e perfino alcuni medici, richiesti di scrivere su una malattia di cui le donne sono più facilmente vittime, preferiscono scegliere un altro argomento come se le donne, anche se malate, fossero meno importanti degli uomini.⁵⁰

La pagina delle «Cronache per le donne» del 16 novembre è dedicata ai *Difetti delle italiane*, sui quali sono chiamati a scrivere solo uomini, tra i quali il filosofo Remo Cantoni, lo psicoanalista Emilio Servadio, il deputato socialista Luigi Renato Sansone e lo scrittore Raffaele La Capria. Il dibattito, che individua i difetti muliebri principalmente nell’amore esagerato nei confronti dei figli, appassiona i lettori, e nelle settimane seguenti è la volta delle donne che si esprimono sui difetti degli uomini: il 23 novembre esce un articolo a firma di Natalia Ginzburg, *I difetti di mio marito*, che si guadagna il rimprovero di Elsa Morante, la quale, per il contenuto troppo privato, lo definisce volgare, benché riprenda considerazioni già presenti nel racconto

⁴⁸ Ead., *Le madri folli*, ivi, 16 marzo 1963, p. 7.

⁴⁹ Ead., *La scusa troppo comoda*, ivi, 31 agosto 1963, p. 7.

⁵⁰ Ead., *Se mia figlia sposasse un negro...*, ivi, sabato 26 ottobre 1963, p. 9.

Lui e io uscito l'anno prima nelle *Piccole virtù*.⁵¹ Il 30 novembre Céspedes interviene individuando uno dei principali tratti negativi degli italiani nel qualunquismo:

Naturalmente socievole e animato da cordialità, in pratica [l'uomo italiano] si mostra antisociale poiché la sua pretesa a una personalità singolare lo fa rifuggire dall'includersi nella massa, mostrando pigrizia e disinteresse verso i problemi della comunità cui, spesso, partecipa soltanto con una sterile critica: una scontentezza che non è l'hegeliano lamento per l'impossibilità di realizzare i propri ideali, sibbene una sfiducia nello Stato, negli uomini e in se stesso che la donna, invece, è sempre restia a dichiarare.⁵²

Si tratta dell'ultimo articolo di Céspedes, la quale conclude così il suo lavoro nelle "Cronache per le donne", portato avanti con molta fatica, in mezzo ad altri impegni e difficoltà personali. Anche in questo caso, come era stato per «Epoca», l'interruzione della collaborazione fu una decisione unilaterale del giornale, che l'autrice registrò con preoccupazione per la propria situazione finanziaria, il 10 dicembre 1963: «Al Pont Royal, nella camera 46, a due passi da quel solitario 44 ove iniziai, nell'agosto del '58, la mia nuova vita di donna dedicata innanzi tutto al suo lavoro. Parigi dopo Torino dove, ingiustamente, sono stata licenziata dalla Stampa cui avevo dedicato intere notti e giorni di lavoro. Con amarezza e, insieme, un gran sollievo. La possibilità di dedicarmi al lavoro prediletto e il rischio, in cambio; il rischio di non sapere più come mangiare». ⁵³ Sarà, questa, l'ultima collaborazione fissa dell'autrice con la stampa italiana: il suo baricentro culturale stava diventando ormai sempre più francese. Non a caso, il *Rimorso* era stato scritto in gran parte in Francia, Paese nel quale il romanzo, uscito in traduzione già nel 1964, diede all'autrice il successo che si aspettava.⁵⁴ Del resto, come fu osservato in una relazione interna alla Mondadori, «sembra quasi che [*Il rimorso*] sia stato scritto per un pubblico francese, invece che italiano». ⁵⁵

⁵¹ «Quale sia il difetto principale del marito italiano, non so. [...] So qual è il difetto principale del mio proprio marito: il credere che tutti gli altri siano fatti come lui. Non riesce a rendersi conto che hanno, gli altri, uno spirito congegnato diversamente dal suo. Non riesce a rendersi conto che lui si muove con agilità e leggerezza là dove altri penano e faticano, lui può amare con piena intensità molte cose diverse, e non sa e non immagina che gli altri possano amare ed inseguire una sola ed unica cosa. Perciò gli altri gli sembrano pigri e distratti» (N. Ginzburg, *I difetti di mio marito*, «La Stampa» [«Cronache per le donne»], 23 novembre 1963, p. 11). Cfr. in proposito S. Petriagnani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, p. 192.

⁵² A. de Céspedes, *Questi i difetti degli uomini che noi donne non abbiamo*, «La Stampa» («Cronache per le donne»), 30 novembre 1963, p. 11.

⁵³ Così si legge nel Diario del 21 agosto 1963 – 19 febbraio 1965, p. 16 (Fondazione Mondadori, Archivio AdC, B. 37, f. 2). Il brano è annotato con la data del «10 nov.», ma si tratta di un errore materiale dell'autrice, evidente poiché esso è collocato tra un brano datato 28 novembre e un altro datato Roma, 4 gennaio 1964. La citazione si legge, con la data di novembre e piccole differenze testuali, in L. Di Nicola, *Pagine dei diari*, in S. Ciminari e S. Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, Firenze, Cesati, 2023, p. 130. Tornerò sulle circostanze della collaborazione con «La Stampa» e dell'interruzione di questo rapporto di lavoro con un contributo specifico.

⁵⁴ Si veda, in proposito, S. Ciminari, *De Céspedes tradotta. Traiettorie in francese dell'autrice «più letta, più venduta»*, ivi, spec. pp. 36-40.

⁵⁵ Cito da S. Ciminari, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini autrici Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021, p. 104.

Appendice⁵⁶1. *Libere dalla schiavitù dei fornelli*

Un grande libraio mi dice che le donne sono appassionate lettrici di biografie. Un tempo preferivano quelle di donne amoroze, vittime dei loro sentimenti, oppure di crudeli divoratrici di uomini e di capitali. Sembra che oggi, invece, si interessino soprattutto alle biografie di donne che hanno conseguito la fama o almeno la notorietà grazie al loro ingegno; contemplano, sul retro della copertina, la fotografia di una donna in camice bianco o in toga o seduta alla macchina da scrivere.

«Una che ha avuto la fortuna di vivere una vita eccezionale», sospirano con rimpianto.

Ma una vita eccezionale non è frutto della fortuna, del caso e nemmeno soltanto delle doti congenite sibbene anche di una volontà che – al contrario di quanto si crede – spesso è più forte nella donna che nell'uomo ma che, in generale, la donna non sa organizzare. Le donne note grazie al loro lavoro raramente sono favorite da una nascita privilegiata: provengono quasi tutte da famiglie proletarie o piccolo borghesi e – anche nel nostro Paese, ormai – trascorrono davanti ai fornelli gran parte di quelle giornate che immaginiamo estranee agli interessi familiari e domestici.

Se la deficienza degli studi può rappresentare un ostacolo – soprattutto in Italia dove essi non sono assicurati gratuitamente ad ogni cittadino – la condizione di donna non lo è più se non quando la donna si riconosce incapace di assolvere un compito diverso da quello tradizionale o sceglie quest'ultimo liberamente. Tuttavia diciamo subito che, per quanto faccia, la donna non riuscirà mai a liberarsi dai suoi compiti tipicamente femminili come l'uomo è riuscito a scaricare su lei una parte dei propri. Primo: perché dovrebbe rinunciare alla maternità e ciò rappresenterebbe una frustrazione. Secondo: perché il suo perfezionismo le impedisce di accettare quanto è fatto male da altri. Terzo: perché una donna anela donarsi a ciò che ama (uomo, famiglia, lavoro) e infine perché, pur essendo lecito quando una donna lavora chiedere un aiuto al proprio compagno, questi farà di tutto per non darglielo, dichiarandosene incapace.

Ciononostante un numero sempre minore di donne è oggi disposto a trovare il proprio appagamento soltanto nelle faccende domestiche. Anche se mi sembra un progresso che essa sogni il lavoro quale espressione e riscatto, piuttosto che, come un tempo, una segreta vita extraconiugale. Inoltre col prolungarsi della vita umana, la donna si trova oggi ad essere libera dai figli in un'età che le consente di vivere come una donna ancora giovane e che in passato era già la vecchiaia.

È vero che quotidianamente sentiamo uomini ripetere «la donna deve tornare ai fornelli» (come se, in generale, non se ne fosse allontanata per necessità familiari). Codesti uomini non si rendono conto che l'emancipazione femminile è una delle conseguenze di un nuovo

⁵⁶ Pubblico qui gli articoli di Alba de Céspedes apparsi tra il marzo e il novembre 1963 sulla «Stampa». Apparvero tutti sulla pagina «Cronache per le donne» con l'eccezione dell'articolo n. 11, *La discoteca dei giovanissimi* (213, domenica 8 settembre 1963, p. 7), apparso invece nella pagina «Cronache del divertimento», che includo per completezza.

ordinamento della società al quale sono dovuti altri mutamenti e altre libertà, cui essi non intenderebbero rinunciare. La donna tornerà ai fornelli il giorno in cui, come in un film girato a ritroso, si tornasse indietro su tante altre conquiste democratiche, su tante applicazioni del progresso tecnico: non fosse che la piccola utilitaria dell'impiegato, la televisione, gli antibiotici e via di seguito.

Tali espressioni nostalgiche somigliano a quelle di un mio amico che, quando si parla di politica, scuote la testa dicendo: «Io sono per i Borboni». Battute divertenti ma coloro che le dicono seriamente appartengono al novero dei morti. Certe zone d'Italia sono come grandi cimiteri donde ci giungono le voci di quelli che non possono più partecipare alla nostra vita.

Della parità dei diritti, del diritto della donna al lavoro, chi sa interpretare il proprio tempo e antivedere il futuro non discute più. Qualunque polemica femminista è oggi superflua, superata. Il destino della donna non sta più, ormai, che nelle mani della donna stessa. Le leggi, è vero, sono ancora a suo sfavore, ma le leggi sono sempre in ritardo sul costume e anche sulla giurisprudenza.

Tuttavia, contrariamente a quanto possono supporre quelle che ancora vivono secondo un modello tradizionale, una donna che lavora, che ha buon successo nella propria carriera, conosce una vita ben più ardua di quella di un tempo. Se ella ambisce, com'è naturale e auspicabile, rimanere anche pienamente donna, conoscendo l'amore, la maternità, vestendo in modo aggraziato, se non sofisticato, deve anzitutto rinunciare a servirsi di certe espressioni che paiono insignificanti, a tutta prima. Per esempio «Non lo so fare», «Non capisco», «Sono finiti i soldi», «Hai pensato a pagare l'affitto, il telefono, l'energia elettrica?» e, soprattutto, a bandirne completamente un'altra: «Sono stanca, pensaci tu».

Si tratta di cinque o sei frasi al massimo; poca cosa, dunque. Ma, soltanto provando ad abolirle dal proprio linguaggio quotidiano, e considerando che non potrà servirsene mai più, la donna sarà in grado di scegliere se rinunciare ad esse – ottenendo in cambio una profonda soddisfazione intima e una sorta di perenne gioventù – ovvero continuare ad adoperarle e a sospirare sulle biografie delle donne che hanno avuto una vita eccezionale.

[«La Stampa», sabato 2 marzo 1963, p. 7]

2. *Le madri folli*

I nostalgici del tempo in cui la censura fascista costringeva la stampa a mostrarci un'immagine illusoria del nostro Paese, deprecano che oggi la cronaca nera sia liberamente registrata da quotidiani e settimanali. Io penso invece che, come diceva Puskin, «bisogna descrivere gli avvenimenti contemporanei affinché in futuro si sappia come riferirsi a noi». Per esempio, il ricorrere di un certo genere di reati non è mai casuale e, a parte il buon gusto del giornale stesso e gli scopi che questo si prefigge, darne notizia non assolve soltanto un compito d'informazione, ma serve anche ad additare i mali che affliggono la nostra società e a tentare di sanarli.

Al sociologo, infatti, non sfugge il terrificante ripetersi delle stragi compiute da certi uomini nelle proprie famiglie né l'infittirsi dei suicidi di donne che trascinano nella morte anche i propri bambini. In passato accadeva talvolta che una donna – colpevole, mettiamo di adulterio – si uccidesse per non affrontare il futuro giudizio dei propri figli, che supposeva più inclemente

di quello della società. Come Anna Karenina che, dopo aver abbracciato il piccolo Sergio, si getta sotto il treno.

Ma le cronache odierne registrano con impressionante frequenza tragici episodi di natura ben diversa: donne innocenti, legittimamente sposate, buone madri e attive massaie che si tolgono la vita coi propri figli, violando non solo il rispetto dovuto alla vita altrui ma smentendo la più affermata e nobile immagine femminile. È riprovevole notare come i cronisti, pur indulgendo nei più raccapriccianti particolari del delitto, non tentino di indagare né di interpretare il succedersi di tali orribili reati. Accennano soltanto che la donna era oppressa dal numero dei figli e dalle ristrettezze, o che soffriva di una depressione psichica, come se ciò bastasse a giustificare l'atto orrendo da lei compiuto.

Tali depressioni psichiche sono altrettanto frequenti come, nella stampa fascista, le disattenzioni di coloro che inciampavano, tenendo in mano la pistola carica e bizzarramente puntata verso la tempia. Servono a non farci domandare qual è la causa per cui alcune donne, sia pure stanche o deluse di una vita che considerano – a torto – priva di speranza, temono che quella dei figli, ancora aperta a tutte le possibilità, non sarà migliore della loro. Dunque è la società, siamo noi a fornire a queste sventurate il sospetto che nulla potrà essere fatto per soccorrere chi è privo di sicurezza materiale o di autorevoli appoggi, oscuro. E, soprattutto, siamo noi a non saper infondere in loro il rispetto della vita altrui, la convinzione che in nessun caso abbiamo il diritto di disporre di un'altra vita umana, che neanche quella dei figli ci appartiene, che non possiamo possederla come qualunque altra opera da noi creata.

Ma spesso i figli vengono soppressi soltanto perché sono fastidiosi. Come quell'impiegato milanese che si accanì contro il proprio bambino frignante nel letto, come quell'operaio che, per lo stesso motivo, gettò dal finestrino del treno il suo di pochi mesi. Oppure come quella giovane madre di Foggia che, due giorni fa, ha ucciso, a colpi di bastone, il figlio di sei anni.

Questo delitto ci ricorda un racconto di Cecov, *La voglia di dormire*, in cui una servetta tredicenne, sfinita da un servizio opprimente, uccide il bambino dei padroni che, piangendo, le toglieva il meritato riposo notturno. Questa narrazione, più che raccapriccio, ispira pietà per la durezza dei compiti allora affidati a una bambina incapace di misurare il valore della vita.

Oggi, invece, si tratta di genitori che hanno i nervi scossi, che sono stanchi come tutti coloro che devono occuparsi, insieme, della casa, dei figli e, magari, anche di un lavoro. Ma a loro discarico addurranno «un improvviso accesso di follia», che tuttavia non dura più del tempo necessario al delitto. Tanto l'opinione pubblica dimentica presto e la clemenza dei periti, il poco spazio nelle carceri, li rassicurano che dopo pochi anni saranno nuovamente liberi. Il momento di pazzia, semmai, vi fu quando due giovani senza mezzi, senza alcuna particolare vocazione per la famiglia, decisero di sposarsi. O quando, la clemenza di chi li giudica o la labilità della nostra memoria, riammette questi supposti folli nella società, concedendo loro il diritto di procreare creature umane che, poi, non sanno né educare né amare.

[«La Stampa», sabato 16 marzo 1963, p. 7]

3. *Il pubblico e le dive*

Nel ricercare alcune notizie ho dovuto sfogliare parecchie annate di uno dei nostri più diffusi settimanali d'informazione. È un'esperienza interessante che permette di notare come nel nostro Paese, dove alla donna si dà poca importanza e si indulgia nel concederle molti diritti che essa

da tempo ha già ottenuto altrove, la stampa periodica si occupa soprattutto di donne, anzi di alcune donne, sempre le stesse, informandoci di ogni particolare della loro vita, facendoci penetrare nell'intimità delle loro case e delle loro abitudini. Ma mentre ci ragguagliano forse una volta l'anno su una scrittrice, una musicista, una direttrice d'azienda, vistose copertine e importanti servizi sono dedicati ad attrici e aspiranti attrici, a cantanti della radiotelevisione, a principesse e regnanti spodestate.

D'altronde l'attenzione rivolta a queste notizie non è soltanto del pubblico femminile; moltissimi uomini che non sanno di che tratta l'articolo di fondo del quotidiano locale sono invece al corrente dell'ultimo fidanzamento di una diva in voga; poiché sono le vicende amorose e matrimoniali a suscitare il più vivo interesse come nella nostra conversazione gli argomenti personali e il pettegolezzo prevalgono sulle idee generali.

Tuttavia molti matrimoni di cui abbiamo seguito la celebrazione e i preparativi nei minimi particolari, pochi anni dopo trascinano la loro dolorosa conclusione in tribunale. Il pubblico, allora, si appassiona ai successivi «fidanzamenti» fingendo di ignorare che così si definisce un rapporto diverso, e quegli stessi lettori che, interrogati, si pronunzierebbero contro il divorzio, seguono tuttavia con cuore tenero questi «fidanzamenti» di cui, anche nei paesi dove vige il divorzio, non si dovrebbe parlare che quando questo è stato pronunziato. Così – forse per affermare il principio che, da noi, la donna deve essere punita per l'adulterio e l'uomo no – pagine e pagine sono dedicate a un attore che esibisce la propria paternità illegittima; e forse a tante ragazze madri, a tante povere Agatine o Carmeline che, per timore della famiglia e della società, aprono il rubinetto del gas o tracannano bottiglie di insetticida, sembrerà ingiusto l'entusiastico consenso suscitato dalla maternità di una urlatrice famosa.

Ora noi vorremmo dal nostro popolo una maggiore coerenza: o si ammettono quelle leggi che, in nome dei principi religiosi, vengono osteggiate o non si corre all'edicola a comperare il settimanale ove una clamorosa violazione di tali principi è propalata. O si sostiene il reciproco obbligo di fedeltà nel matrimonio o non si disdegna la cronaca dell'ultimo «fidanzamento» di una diva che, due anni prima, si è sposata col velo bianco. Al contrario, nel nostro paese dove chi si sposa solo civilmente viene tacciato di «pubblico peccatore», dove padri zelanti si costituiscono parte civile in rappresentanza dei figli adolescenti danneggiati dalla pubblicità della Bardot, dove si censurano alacramente film e commedie e si «sconsigliano» romanzi di alto valore letterario, si usa una generosa tolleranza verso questi eroi del «fidanzamento».

Sconcerta, più di tutto, trovare nei settimanali femminili – tra le fotografie di due «fidanzati» tuttora sposati con altri e quella di un neonato che non potrà legalmente portare il nome del padre – la «piccola posta» tenuta da sacerdoti che predicano la castità a nubili e celibi, la fedeltà a mogli abbandonate da un decennio. Non nego l'importanza di tali rubriche, per chi desidera avere determinate informazioni; ma allora come la mettiamo con la faccenda dei pubblici peccatori, della castità, della fedeltà, e via di seguito? Le nostre idee si affermano anche con le compagnie che frequentiamo. Un antifascista non scriverebbe in un organo del Msi né un ateo in una rivista confessionale. Così un convinto cattolico non dovrebbe accettare di scrivere là dove si esaltano fidanzamenti posticci, nascite illegittime, magari accennando a nullità di matrimoni che le cronache ci hanno mostrato compiuti con entusiasmo e coronati da nascite di figli.

È ovvio che tali settimanali si valgono di quelle rubriche per non essere «sconsigliati», perdendo numerose lettrici e che quei sacerdoti ai giornali parrocchiali preferiscono quelli che,

grazie alle cronache dei «fidanzamenti», raggiungono un pubblico più vasto; ma è comprensibile sperare che il nostro pubblico femminile si interessi a personaggi più autorevoli nonché moralmente più validi e che i principi religiosi non siano difesi soltanto da coloro che, pur non avendone, nutrono tuttavia per essi un profondo rispetto.

[«La Stampa», sabato 23 marzo 1963, p. 7]

4. *La politica e le donne*

Il disinteresse delle italiane per la politica è tale che, alla vigilia delle elezioni, la maggior parte di esse ignora che la sorte del Paese è nelle loro mani. Nel 1958, infatti, l'elettorato femminile, era più numeroso di quello maschile e sarà così anche quest'anno. Dunque la responsabilità di ogni donna che si accosta alle urne è gravissima, ma poche se ne rendono conto. Tanto più che i loro uomini, se le vedono leggere un quotidiano, sorridono dicendo: «Non ne sai nulla», invece di aiutarle ad acquisire una consapevolezza in proposito; e, reputando le proprie cognizioni sufficienti all'intera famiglia, trattengono nella ignoranza chi poi, nella cabina elettorale, deciderà non solo del proprio futuro ma anche del loro.

Dal canto suo la donna – in apparenza remissiva e completamente affidata al marito, ma, in realtà, volitiva e maternamente accentratrice – spesso tralascia di farsi aiutare dall'uomo nella vita quotidiana perché lo considera privo di senso pratico, pronto a lasciarsi infinocchiare e, per molti versi, incapace. Nel bene della famiglia controlla ciò che egli paga, incassa, acquista, cedendogli in compenso la qualifica di esperto nelle faccende politiche.

Gli italiani, però, si sono appassionati alle elezioni del '46 che segnavano il ritorno alla vita democratica dopo la dittatura, anche perché il referendum favoriva il loro spirito di parte; essere repubblicano o monarchico, più che una scelta tra due diverse istituzioni, per molti era soltanto pretesto alla lotta con quelli della fazione opposta. Oggi questi «esperti» familiari spesso non spingono le loro cognizioni oltre i titoli di prima pagina, che le mogli trascurano.

Tutto ciò è provato dall'atteggiamento dei giovani di ambo i sessi che voteranno tra pochi giorni per la prima volta. I sondaggi eseguiti in varie classi sociali li svelano indifferenti alla politica e salvo eccezioni – rare – dal loro disinteresse traspare quello dei genitori. Molti dichiarano di essere sgridati o puniti severamente se ricevono pubblicazioni che illustrano la tematica dei partiti, se frequentano circoli dove si dibattono tali problemi. La madre li considera, sgomenta, come sovversivi durante il fascismo, il padre consiglia loro di essere «governativi», vedi opportunisti, giacché poi egli diffida di qualunque governo. Chi pensa a istruirli? A scuola non ricevono alcuna educazione civica, se non da insegnanti che operano in favore di un partito. Nessuno insegna loro disinteressatamente come scegliere; al massimo raccomanda, o impone, una scelta.

Tra i nuovi elettori i soli edotti e consapevoli provengono da famiglie politicamente evolute. Gli altri stimano la politica estranea alla loro vita privata, agli interessi materiali cui intendono dedicarsi, e molti di essi manifestano addirittura l'intenzione di votare scheda bianca, esprimendo così una naturale aspirazione alla dittatura e, secondo uno slogan fascista, a «lasciar fare al pilota».

Il pilota, poi, abbiamo visto dove ci ha condotti; ma questo i giovani non lo sanno: conoscono, forse, il nostro Medioevo, ma ignorano la nostra storia recente, brevemente riassunta

nell'ultimo capitolo del libro di storia e studiata frettolosamente alla vigilia degli esami. Nel parlare con loro ci avvediamo, con dolorosa sorpresa, che la più parte ignora tutto delle leggi razziali e della Resistenza e, se i giovani che hanno votato subito dopo la guerra accusavano i genitori dell'avvento del fascismo, questi sono inclini ad ammirarne lo spirito imperialistico e i lavori pubblici.

Donde la necessità che la donna sia oggi al corrente dei fatti politici per assolvere non solo i propri doveri di cittadina, ma quelli di madre capace di riparare alle insufficienze della scuola; giacché un giorno i figli le chiederanno ragione del suo operato e oggi sappiamo che lei, più che il padre, sarà responsabile del loro destino.

[«La Stampa», sabato 13 aprile 1963, p. 7]

5. Perché le donne non votano per le donne

Le recenti elezioni sono state favorevoli alle donne. Voglio dire che un numero maggiore di donne siederà al Senato e alla Camera. Precisamente: 7 senatrici contro 3 della passata legislazione e 23 deputatesse contro 18. Tuttavia queste cifre sono – riconosciamolo – irrisorie, soprattutto calcolando la differenza tra il numero delle elettrici e quello delle elette. Molti rispondono che ciò dipende dagli scarsi risultati ottenuti con la loro partecipazione attiva alla politica. E qui basterebbe ribattere che molti deputati, pur non avendone ottenuti di migliori, sono eletti e rieletti; ma possiamo invece rammentare che proprio a una donna, cioè alla senatrice Lina Merlin, si deve la legge sull'abolizione delle case chiuse, che facevano relegare il nostro Paese tra quelli di più arretrata civiltà. Una legge che è stato tanto più arduo far promulgare in quanto sgradita agli italiani.

La verità è che le donne non vogliono votare per le donne. È altresì vero che il numero di donne che figura nelle liste dei partiti è sempre esiguo; ma non esitiamo a credere che, data la preponderanza dell'elettorato femminile, le candidature sarebbero state più numerose se non fosse risaputo che le donne si guardano bene dal votare per le loro simili. Errore, questo, da ascrivere anche all'atteggiamento di quegli uomini che in famiglia e in ufficio, denigrano le donne che si dedicano alla politica; anzi, le deridono, le ridicolizzano, le coprono di sgradevoli epiteti e – anche quando si tratta di giovani donne, sposate, madri di famiglia, avvenenti e vestite con eleganza – negano loro qualsiasi attrattiva femminile. Cosicché le elettrici, votando per le stesse, hanno l'impressione di assumere a loro volta un aspetto che agli uomini è odioso.

Questo, però, non è ancora il motivo principale; in fondo, le donne sanno benissimo che delle donne si possono fidare, ma sono sempre restie a riconoscere, anzi a favorire, il successo di un'altra donna.

«Dovrei dunque votare per far andare avanti lei?» ho sentito dire giorni or sono a una polana ferma in aria di sfida dinanzi a un manifesto ov'era la fotografia di una candidata. «Nix!» ha concluso soddisfatta e si è allontanata con la sporta al braccio, senza sapere che per la previdenza cui dovrà una modesta pensione la donna che la guardava dal muro si era battuta strenuamente. Lo sanno, in verità, lo sanno benissimo; ma con la donna che ascende al potere stabiliscono una sorda rivalità di cui si vendicano nella cabina, precludendosi col voto una affettuosa e lucida difesa del proprio bene.

[«La Stampa», sabato 4 maggio 1963, p. 7]

6. «Vorrei trascorrere una domenica da uomo»

Un mio recente intervento alla televisione, in favore del lavoro femminile, mi ha provato attraverso lettere e commenti sulla stampa, come questo problema sia ancora scottante, da noi, e quanti errori porti seco, a cominciare dalla interpretazione della parola «diritto», scambiata per «obbligo» o, peggio, per «costrizione». Infatti riconoscere il diritto della donna al lavoro non significa costringere a lavorare quelle che possono farne a meno o non ne sentono la necessità spirituale – o semplicemente, non ne hanno voglia – ma soltanto che, ora, essa può scegliere tra il suo impiego tradizionale e quelli nuovi cui è ammessa oppure può abbinarli.

Ma ciò che più sorprende è il numero di difensori che insorgono a proteggere la felicità della donna. Possiamo rallegrarci di avere molti attivi paladini che – non appena si discute la nostra sorte – reagiscono con violenza, in nostra difesa; e, senza nemmeno imporci il fastidio di dare il nostro parere, spingono il loro zelo fino a stabilire quale sia tale felicità, anzi, quale deve essere.

Mi domando se tali strenui difensori della nostra felicità in astratto, siano altrettanto solleciti di quella reale: vero è che, a questo scopo, molti mi invitano a incoraggiare la «donna-bambina, che non ingombra di polverose nozioni inutili la testolina piena di adorabili capricci». Un personaggio che si mantiene intatto, sembra, sotto quello dell'«angelo del focolare» e della «regina della casa».

Ora, a prescindere dalla perplessità in cui ci lascia la donna-bambina in quanto moglie, madre e massaia, vorremmo soffermarci sull'angelo e sulla regina. Immaginiamo, dunque, il primo trascorrere lievemente tra le pareti domestiche, reggendo ghirlande di fiori, estraneo a ogni problema pratico, materiale; e la seconda, in trono, circondata da sudditi servizievoli e investita di una dignità che tutti rispettano e invidiano.

La realtà, tuttavia, è un po' diversa e la regina, oltreché in trono, non rimane seduta nemmeno a tavola per mangiare in pace.

La donna, si dice, deve lavorare fuori di casa soltanto se il marito non può mantenerla; ma questo verbo – «mantenere» – svuota il lavoro della massaia di ogni valore economico, sebbene ella superi di gran lunga le otto ore giornaliere dell'operaia, faccia un numero altissimo di straordinari, senza riposo settimanale né ferie estive – la villeggiatura nell'appartamentino affittato risolvendosi in un lavoro supplementare – e così raggiunga una cifra potenziale spesso superiore allo stipendio del marito, sia pure calcolando il suo lavoro al prezzo orario di una domestica priva di qualunque specializzazione mentre la massaia deve essere, a volta a volta, sarta, infermiera, cuoca, insegnante. Un lavoro ingrato che propone una continua ripetizione di gesti identici, e che gli altri, senza volerlo, crudelmente, moltiplicano non rendendosi conto della fatica che costa. Ma, mentre la regina ha il suo appannaggio, la donna che lavora il suo stipendio – e l'angelo, ovviamente, non ha bisogno di danaro – la massaia, pur producendo circa centomila lire di lavoro, al mese, non dispone di nulla anche perché il suo senso di responsabilità, la sua consapevolezza delle spese e degli imprevisti, le vieta di prendere per se stessa una parte del danaro che amministra. Sì che rinuncia non solo agli «adorabili capricci» della «donna-bambina», ma anche al necessario e, per questo, si avvilita.

Quest'anno ho sentito una donna di casa trentenne, cui veniva chiesto quale dono avrebbe desiderato per Natale, rispondere: «Vorrei una domenica da uomo». Libera, cioè, dai soliti gesti, dalla solita sveglia. Un giorno di riposo è dunque il più ardito sogno di questa «regina», stretta nelle spire inesorabili di un compito tra i più difficili e i più duri che, ingiustamente, dagli stessi

che lo esaltano è considerato inferiore. L'uomo, infatti, pur esplica lavori considerati tipicamente femminili – come il sarto, il commesso, l'infermiere, il maestro elementare – ma si sente meno-mato, teme di perdere la propria dignità aiutando o sostituendo la moglie in quello che a lei, invece, dovrebbe concedere il titolo di regina.

[«La Stampa», sabato 18 maggio 1963, p. 7]

7. I romanzieri moderni «diffamano» le donne

Tra qualche secolo, quando gli storici del costume si accingeranno a ricomporre la fisionomia della nostra epoca, l'immagine della donna testimoniata dalla nostra letteratura sarà piuttosto monotona. Infatti nei romanzi più noti – poi ricalcata e impoverita da un volgare linguaggio cinematografico in quelli minori – la medesima donna, anzi la medesima ragazza, si presenterà tanto uguale a se stessa da non lasciare dubbi sulla sua autenticità. Cosicché, probabilmente, le donne di oggi passeranno alla storia con l'immagine della Cecilia de *La noia* di Moravia o della Laide dell'ultimo romanzo di Buzzati, *Un amore*.

Modella la prima, ballerina la seconda; in realtà, entrambe di professione «squillo» come tante altre loro consorelle non già esemplari di una fenomenologia, ma simboli cui è facile prestare il volto infantilmente perverso di Brigitte Bardot, queste ragazze non testimonieranno dello sforzo compiuto da innumerevoli donne per sollevarsi al livello di una più alta dignità umana, per non essere soltanto oggetto di un indeterminato desiderio maschile, sibbene complemento al dialogo dell'uomo con la vita. Delle donne che affrontano i vantaggi e gli svantaggi della libertà acquisita, non si saprà nulla. Tanto meno dei conflitti che, tra uomo e donna, provoca l'urto delle loro personalità, di aspirazioni e ambizioni in contrasto, benché questo abbia generato una crisi non solo nei rapporti amorosi ma nell'intera società. Il mondo da cui Cecilia e Laide provengono è quello che da tempo immemorabile genera tali smarrite farfalle cittadine: una squallida intercapedine tra proletariato e piccola borghesia. Sempre sarebbe se mai interessante esaminare quello delle ragazze provenienti dalla borghesia professionale che oggi, superando educazione e principi, adoperano la prostituzione quale mezzo per poi arrivare a un matrimonio vantaggioso. Cecilia e Laide, poco più che ventenni, sono colte mentre aggrediscono cinicamente la vita e non si sa nulla della loro fine.

Spesso, infatti, il romanziere si serve dei personaggi femminili per mettere in luce quelli degli uomini. Ma questo, dobbiamo confessarlo, è il punto più sconcertante. Questi uomini – pittori mantenuti da madri ricche o architetti vagamente occupati di scenografia – in realtà non somigliano agli intellettuali che conosciamo, ma la loro frequenza nei nostri romanzi contemporanei sembra denunciarne una crisi. Sommersi dal grigiore della loro personalità, si lasciano completamente asservire da ragazze che non celano i propri venali interessi, si dedicano – come il maturo Des Grieux di Buzzati – alla scoperta di prevedibili tradimenti, annientati poi dalla stizza o dal dolore di non trovare in esse le amanti fedeli e appassionate che speravano; le vorrebbero serie, lavoratrici, colte, come le donne che stimano e delle quali in questi romanzi non v'è traccia.

Tuttavia Des Grieux era disposto a spartire la vita con Manon per condurla al riscatto. Questi presunti intellettuali sembrano invece, mediante ragazze siffatte, giustificare se stessi. Accusano

i loro tradimenti del vuoto in cui vivono, estranei ai problemi del mondo e a quelli della loro arte. Incapaci d'amore si escludono per primi dalla società che condannano e non possono nemmeno suscitare pietà nelle loro giovani compagne che hanno almeno l'attenuante del mondo in cui sono nate e, soprattutto, del loro vuoto mentale. Ma è proprio il vuoto che essi ricercano in questi amori ove nemmeno il sesso è colloquio. E, come il Dorigo di Buzzati, registrano ogni gesto e parola di quegli incontri sebbene tale meticolosità non sia stata necessaria a farci capire, per esempio, la passione che legava Emma Bovary e Léon, Anna Karenina e Wronsky. Dunque, quale motivo oltre il danaro avrebbero Cecilia o Laide per riconoscere una superiorità morale o intellettuale al loro casuali compagni? Nemmeno l'angoscia della loro condizione potrebbe spingerle ad amarli come Sonia amava Raskolnikov.

In realtà, nella vita, i drammi amorosi degli intellettuali sono quasi sempre suscitati da donne che non somigliano né a Laide né a Cecilia. Ma è forse il desiderio di evitare la difficoltà di un rapporto cui bisogna essere presenti con la totalità di se stessi che li spinge a narrare di questi falsi architetti, di questi pittori dilettanti, innamorati delle perverse «squillo». Il desiderio di sfuggire, almeno nell'immaginazione, ai problemi sempre più ardui della propria arte, riducendosi al rango di provvido sostenitore d'una donna che, in cambio del proprio danaro, si può disprezzare.

[«La Stampa», sabato 29 giugno 1963, p. 7]

8. *È giusto che un uomo sia geloso dei colleghi d'ufficio di sua moglie?*

L'articolo di Ashley Montagu, pubblicato di recente in questa pagina, ha suscitato molti vivaci commenti: nel mondo maschile, naturalmente. Il fatto che la moglie, lavorando, abbia numerose occasioni di incontrare uomini, di frequentarli, di discorrere con loro, di conoscere altri modi di vedere e di giudicare, viene considerato pericoloso per la felicità coniugale; non solo perché le opinioni del marito – le sole che, un tempo, la donna conoscesse – non le paiono più indiscutibili, infallibili, ma anche perché ella sarà in grado di stabilire confronti che possono anche essere sfavorevoli al coniuge. Per questo molti uomini giudicano opportuno che la donna non lavori, e torni a chiudersi nel circolo familiare.

In verità, tra coloro che lavorano insieme – nella più assoluta innocenza – si stabilisce un rapporto di qualità unica che, pur totalmente diverso da quello amoroso, trova negli interessi in comune, nella lunga consuetudine, la stessa forza. Tuttavia, in tali rapporti si manifesta soltanto un aspetto di noi: quello che conoscono i nostri familiari vi rimane totalmente estraneo.

Il datore di lavoro e la sua segretaria ordinariamente non sono mai entrati l'uno in casa dell'altro: eppure – ci domandiamo – quando un capo d'azienda cessa di vivere, chi lo avrà conosciuto più profondamente? Chi è, diciamo, la vedova? La donna che ha vissuto nella sua casa, la madre dei suoi figli, o quella sfiorita accanto al suo tavolo da lavoro, che da un cenno intuisce tutto di lui – umore, crucci, anche familiari – che ha partecipato sinceramente alle prove più ardue, che sa difenderlo, secondarlo, aiutarlo, porgendogli l'appunto indispensabile oppure posando sulla scrivania le pillole tranquillanti prima di un incontro difficile, di una riunione importante? Si potrebbe dire che vedove, orbate, restano tutt'e due; l'una in gramaglie dietro il feretro, l'altra, anonima, nella massa degli impiegati, delle maestranze e che – spesso neanche ricordata nel testamento – il giorno seguente esce di scena.

Dunque è innegabile che – anche quando i rapporti di lavoro sono da pari a pari – tra quelli che esercitano lo stesso mestiere, si stabilisce una particolare complicità: un linguaggio, quasi un gergo, un cifrario, che i profani non possono comprendere; e il marito non ha piacere di ricevere i colleghi della moglie perché si sente estraneo, escluso.

Così, fatalmente, la moglie è indotta ad un confronto che può anche essere sfavorevole al coniuge. Ma, alle donne, non è avvenuto lo stesso per secoli? La donna con cui il marito lavora, offre un continuo raffronto (errato, perché basato su aspetti diversi) con quella che rimane a casa. Prima del matrimonio l'uomo ha dovuto conquistarla; poi è sempre e soltanto lei che deve attirare, trattenere, riconquistare il marito. Le riviste femminili si prodigano nel suggerire piccole astuzie, ricette di cucina, prodotti di bellezza capaci di aiutare una donna nella gara con quelle talvolta più giovani, più belle, più intelligenti, che l'uomo incontra per motivi di lavoro. Innumerevoli rubriche ci insegnano *come piacere ancora al proprio marito*. Nessuna, invece, insegna agli uomini come piacere ancora alla propria moglie.

Lui, del resto, non se ne preoccupa; per il solo fatto di essere uomo si considera desiderabile e, in casa, trascura il proprio abbigliamento, non varia né migliora la sua conversazione, non stima necessario piacere e riconquistare giorno per giorno. Supporre che un uomo appesantito, sonnolento, sempre taciturno, nascosto dietro il giornale, abbia lo stesso fascino dei giovani snelli e abbronzati, degli spiritosi conversatori che la moglie casalinga incontra quando accompagna i figli al mare, è un errore che solo una cieca presunzione può sostenere.

Soltanto l'amore può compiere il miracolo di trasfigurare sembianze e idee; e l'amore è anche paura di perdere l'oggetto amato, di sentirsi sempre minacciato da nuovi incontri, da nuove familiarità. Ed è naturale che il marito provi lo stesso timore che, finora, hanno conosciuto le donne. Queste hanno sempre dovuto accettare l'innocente e tuttavia minacciosa presenza di quelle che Ashley Montagu chiama «mogli da ufficio». «Noi uomini ci adattiamo con piacere a questa consuetudine» confessa; ma, come egli stesso ha scritto in un libro famoso, «ciò rientra nell'egoistica abitudine di scambiare *i diritti dell'uomo per i diritti degli uomini*».

[«La Stampa», sabato 3 agosto 1963, p. 7]

9. *La signora che lavora oggi è quasi invidiata*

Uno degli argomenti più dibattuti nei giornali, alla radio, nei congressi – e anche in quel minimo di conversazione che la televisione e le carte permettono nelle riunioni mondane – è quello del lavoro femminile. Se le donne devono lavorare oppure no. D'ordinario, dopo varie premesse e dichiarazioni di carattere liberale e progressista, la conclusione, più o meno esplicita, è che dovrebbero rimanere a casa. Questi dibattiti, queste conversazioni – e anche gli articoli che noi scriviamo su tale argomento – in realtà lasciano il tempo che trovano: un tempo irrimediabilmente favorevole al lavoro femminile. Per convincersene, basta pensare all'accoglienza che oggi ricevono le donne che lavorano quando vanno in casa di quelle che non fanno niente. Una volta la ragazza che in seguito a un rovescio finanziario, la moglie che per aiutare il marito, era costretta a lavorare («a impiegarsi», si diceva) veniva a poco a poco allontanata. Era lei stessa ad allontanarsi, discretamente, notando che gli amici prima tanto solleciti, divenivano introvabili, frettolosi, non avevano mai posto per lei a tavola. Tutti, entrando in un negozio di mode

e trovandola dietro il banco, facevano finta di non vederla: e a Natale le mandavano doni che, perduto il carattere voluttuario di una volta, erano ormai nettamente pratici e finanche gastro-nomici. Qualche vecchia amica la riceveva ogni tanto nel pomeriggio, le offriva un tè sostanzioso e, nel congedarla, le faceva una carezza sulla spalla, sospirando: «Coraggio».

Oggi, invece, è la donna che lavora a rifiutare spesso i loro inviti perché ha sempre da fare, perché è sovraccarica di impegni, e perché preferisce vedere le donne che lavorano, come lei, e che non parlano soltanto di villeggiature, di vestiti, di problemi domestici e di malattie infantili. Le visite pomeridiane sono state sostituite da pranzetti in suo onore – «quando finalmente riusciamo a vederti!» – e il suo lavoro, di cui un tempo tutti tacevano, viene citato nelle presentazioni agli altri commensali come un titolo nobiliare. La commessa, che si fingeva di non vedere, è diventata la *vendeuse* e della sua attività tutti dicono: «Com'è interessante» anche se non presenta alcun interesse particolare. Gli uomini che la guardavano impacciati, con aria benevolmente paterna, le si rivolgono in tono fervido, galante e s'accaparrano la sua conversazione perché non riguarda soltanto fatti e persone della sua famiglia – gli uomini ne hanno abbastanza della propria – ma il lavoro, i viaggi, gli incontri, i problemi che ella affronta ogni giorno la rendono sempre spigliata e interessante.

La donna che lavora osserva, dirimpetto, la padrona di casa: troppo *habillée* – se è una donna ricca che non fa nulla – oppure preoccupata della riuscita del pranzo se è di condizioni modeste. Le vivande preparate con cura per ore vengono consumate scorrendo senza che alcuno vi faccia caso giacché la presenza dell'ospite distrae tutta la famiglia. Più tardi, il solito argomento del lavoro femminile viene discusso e gli uomini, dapprima incerti tra la galanteria occasionale e il punto di vista che sostengono fermamente in famiglia, di chiarano che – fatte le debite eccezioni per le donne eccezionali – la donna deve stare a casa, adducendo motivi umilianti per l'ospite che replicherebbe se, in quello stesso momento, non cogliesse negli occhi dell'amica uno sguardo angosciato, smarrito. Infatti, poco dopo, la invita a vedere un certo tessuto o un mobile nuovo in camera da letto; ma è solo un pretesto per un rapido colloquio che gli uomini, rimasti in salotto, non immaginano e non sapranno mai; un dialogo concitato a voce bassa in cui l'amica le dice che, ha sentito? Suo marito è così, ha queste idee, gli piacciono le donne a casa, zitte, remissive, per fare quello che vuole – e la voce è irta di lame antiche – ma che ora che i figli sono grandi, e anche se non lo sono, vorrebbe lavorare anche lei, esprimere la sua personalità soffocata, sacrificata. Fare qualcosa, qualunque cosa. «Beata te», dice la signora benestante a quella che lavora perché non ha soldi; e chi – come me – fa il mestiere di scrivere spesso vede trarre da un cassetto con mani febbrili un quaderno dove sono scritte «certe poesie che voglio farti leggere» e che noi promettiamo di tornare a leggere, ma che non leggeremo mai. Diciamo soltanto: «Coraggio», con una carezza sulla spalla, perché ormai è troppo tardi.

Questi segreti colloqui lasciano il tempo che trovano: il tempo cui appartiene la figlia della padrona di casa – secondo anno di legge o scuola interpreti – una ragazza che è rimasta tutta la sera a fissarci in silenzio. Quello stesso tempo che la donna che lavora si porta via mentre, tirata fuori la chiave dell'utilitaria, si congeda dall'amica stanca della giornata spesa dalla sarta o dal parrucchiere per non sfigurare di fronte all'ospite della serata, una donna occupatissima, che ha una certa età, ma che – non si sa come, benché non abbia mai un momento libero, un momento di riposo – serba un gran bel carattere e un'aria ancora giovanile.

[«La Stampa», sabato 17 agosto 1963, p. 7]

10. La scusa troppo comoda

Un lettore, Giovanni C. di Lecce, mi scrive contestando la parità di diritti tra i coniugi e aggiunge che «il fatto stesso di trattare dei problemi della donna in una pagina a parte, speciale, è la riprova della sua inferiorità, dei suoi interessi limitati, secondari, ai quali l'uomo è indifferente. Se lei fosse proprio convinta delle sue idee (ossia della parità, tra i due sessi) dovrebbe sentirsi avvilita scrivendo in quella pagina dove la donna è segregata a causa della sua natura conservatrice, passatista e avulsa dalle nuove ricerche e dalle grandi avventure spirituali dell'umanità». Questa obiezione mi è già stata rivolta da altri lettori, da amici. A parte il fatto che l'uomo non dovrebbe essere indifferente alle leggi riguardanti il matrimonio – di cui in queste colonne si denunciano le manchevolezze – e ai problemi della famiglia, dell'educazione dei figli, si potrebbe replicare che la donna è ancora avvezza ad essere indirizzata, guidata anche nella scelta delle proprie letture. Penso che ciò basterebbe a giustificare l'esistenza di questa pagina. Ma c'è di più. In realtà, additare alle donne alcuni gravi problemi del matrimonio, della gioventù, della vita moderna, significa avere maggiori probabilità di vederli risolti. Non tanto perché esse rappresentano la maggioranza elettorale quanto perché – a causa della loro condizione di neofite – si battono con più entusiasmo per le cause che stimano giuste.

Bisogna infatti rivedere l'immagine della donna malsicura, conservatrice, attaccata a vecchie formule; oggi, al contrario, il mondo femminile è forse il solo ove si respira un'aria di libertà, di rivolta. E mentre molti uomini, adagiandosi in una antica e solida sicurezza del proprio stato, fidando nelle vecchie tradizioni, non ne avvertono né le tare né i pericoli, le donne, spinte da un impulso passionale – simile a quello che anima le minoranze oppresse – sono impegnate in un movimento rinnovatore che sarebbe in se stesso positivo, importante, anche se non lo fossero ancora i risultati.

Ormai, il motivo che ha generato tale rivolta – la parità di diritti – non è più che un pretesto. Impegnate nella difesa di tali diritti, dopo aver ottenuto sia pure soltanto sulla carta ciò che perseguivano, spinte dall'impulso originale e sicure di battersi ancora per i vecchi principi, le donne sono inconsapevolmente partite verso altre scoperte, affrontando problemi di carattere universale e difendendoli con la stessa risoluzione.

Gli uomini hanno più idee ma, spesso, sono privi dell'entusiasmo necessario a tradurle in azioni. Il carattere passionale e polemico della donna, il suo spirito pratico – persino il suo fisico più resistente – fanno sì che, applicando quelle idee ella contribuisca più attivamente alla formazione d'una società nuova.

Si dice che la donna è conservatrice perché porta in sé la vita dei figli; ma i figli sono appunto il futuro. E mentre il padre, effettivamente o ipoteticamente preoccupato di problemi generali, si allontana dal mondo dei giovani, la madre quando sente l'altruistico istinto di seguirli – e non quello di trattenerli egoisticamente stretti a sé nel passato – si spinge verso il tempo che sarà il loro e cerca di penetrarlo per amore, proiettandosi coraggiosamente verso una problematica che esula da quella soltanto femminile. E che, affrontata con la ragione, in astratto, sgomenta invece l'uomo per la sua vastità e lo fa sentire inerme, inane, di fronte alla difficoltà delle sue soluzioni.

Cosicché, oggi, in una società che tende ad accettare passivamente quell'immobilismo che è sinonimo di morte per la vita dello spirito, le donne sono invece animate dalla speranza, forse

dall'illusione, di modificare il mondo in cui viviamo. Le cronache che riferiscono le loro lotte e le loro conquiste rappresentano, in un certo senso, l'unica attuale rivolta positiva. Dunque, scrivendo in questa pagina, non mi sento «avvilita», come suppone il lettore pugliese, ma anzi, più viva, e più utile, come tutti coloro che, perseguendo la libertà, sono indotti a ricercarne e stabilirne anche i fini.

[«La Stampa», sabato 31 agosto 1963, p. 7]

II. *La discoteca dei giovanissimi*

Il pavimento delle stanze semibuie dove i giovani si riuniscono per ascoltare la musica – a turno, in casa dell'uno o dell'altro – può essere ricoperto di mattonelle, di legno, oppure di feltro, sarà sempre seminato di scarpe buttate qua e là, dove capita: i ragazzi se le tolgono non appena entrati, come i musulmani nella moschea. D'altronde, in quelle stanze che via via si riempiono di fumo, pare svolgersi un culto riservato a pochi eletti. Il rituale è sempre lo stesso: uno dei ragazzi siede accanto al grammofono col cipiglio imposto dalla responsabilità della scelta; un altro dispone le luci – posando una lampada in terra oppure velandola non un *foulard* – per favorire la concentrazione. Giacché l'unico scopo di queste riunioni, che il timore dei genitori si raffigura libere, sfrenate, è quello di ascoltare musica. Talvolta si tratta di una novità comperata in viaggio o avuta in prestito da un amico; e, allora, si ode il lieve ronzio del magnetofono che registra il disco perché c'è sempre qualcuno che vuole riascoltarlo, dopo, in casa propria. Tacciono, seduti in terra, abbandonati sulle poltrone, gli occhi al soffitto: senza guardarsi. In queste riunioni (ben diverse da quelle dove ciascuno si sente obbligato a mostrarsi originale e chiassoso) tutti si riconoscono reciprocamente il diritto alla solitudine, al silenzio.

I genitori dicono, scuotendo la testa: «i ragazzi, oggi, non sanno divertirsi». Ma non si domandano se la parola «divertimento» ha ancora lo stesso significato di una volta né se i giovani, ascoltando i dischi, vogliono proprio «divertirsi». Quella musica è il tessuto dei loro pensieri, delle loro giornate: «il fondo» dicono loro. Studiano con la radio accesa, rimangono a lungo sul letto col grammofono accanto. La madre apre la porta, si affaccia: uno sguardo, e la porta si richiude su una muta reciproca incomprensione.

I luoghi comuni sulla gioventù di oggi sono monotoni, superficiali, nemmeno spiritosi. Eppure i giovani sono chiamati, obbligati, loro malgrado, a rispondere di un'epoca, ad assumere la parte, ardua, di protagonisti. Non possono vivere e basta, abbandonandosi alla loro età, e ai suoi errori; tutti si preoccupano di esaminare, vagliare, le loro inclinazioni e opinioni, i loro propositi. Sono continuamente interrogati, dalla stampa, dalla televisione, costantemente messi in causa, spesso col loro nome e cognome, accusati o prosciolti in base alle loro scelte, che sono soltanto – come furono per noi – tentativi di scelta, di conoscenza, abbozzi di personalità. «Che cosa pensate?» si sentono domandare: «dell'amore, del matrimonio, della guerra?». In due parole debbono definire, alla loro età, ciò che noi, alla nostra, non abbiamo ancora capito. «Non pensano» concludono gli anziani.

Tuttavia dovremmo almeno stupirci che questi ragazzi gelidi, cinici, spietati, passino lunghe ore in una stanza buia, ascoltando la tenera voce di Françoise Hardy.

[«La Stampa», domenica 8 settembre 1963, p. 7]

12. *L'illusione d'essere ricche*

In questi ultimi giorni anche le donne che non si occupano mai di politica hanno scorso con ansia la prima pagina dei quotidiani per assicurarsi sulla sorte delle vendite a rate. Come dire sulla propria. Il *boom*, infatti, ha permesso a molti uomini di arricchirsi grazie all'abilità con cui essi hanno fornito ad innumerevoli altri uomini la possibilità di fingersi ricchi. Anzi, soprattutto ad innumerevoli donne. Chi compra, infatti, è la donna, desiderosa di imitare un genere di vita che fino a pochi anni fa riusciva appena ad immaginare ma che ora conosce minuziosamente attraverso le pagine dei settimanali e che le vendite a rate le mettono a portata di mano.

Quei settimanali sono divenuti il libro dei sogni delle donne di oggi. Le fanno penetrare nelle dimore di quelli che «hanno successo» (alludendo naturalmente, al buon successo economico), le trasportano in paesi lontani, convincendole che trascorrere le vacanze a Tahiti, alloggiare per una settimana in un castello della Loira, avere la stessa cucina della signora Kennedy, la stessa snellezza e lo stesso vestito che rendono così attraenti Audrey Hepburn e Brigitte Bardot, non dipende che dalla loro volontà. Le rate ci consentono tutto: invece del vietato viaggio di nozze a Capri o a Venezia possiamo recarci a Palma di Majorca – come Paola e Alberto – oppure nelle Antille, come Margaret e Tony. Tutti una famiglia, ormai, uno stesso modo di vita.

Anch'io per il mio mestiere sono costretta a sfogliare parecchi settimanali: dapprincipio, è divertente. Sogno di ritrovare la giovinezza grazie all'olio di visone, al latte di gardenia, di comperare una preziosa pelliccia, di fare il giro del mondo, e perfino di vincere il brillante col buono-premio delle calze. M'avvedo che le poltrone del mio studio sono lise, le tende scolorite e mi propongo di rinnovare tutto l'arredamento grazie al signore cordiale che mi sorride dalla pagina, promettendomi trentasei rate (senza anticipo). «Domani stesso», mi dico. Ma poi, l'indomani, devo lavorare, non posso uscire per mettere in atto il mio proposito. Le donne che «stanno in casa», invece, escono. Conoscono tutti gli indirizzi utili, guardano le vetrine, si tuffano con diletto nel mare dei grandi magazzini, tra la gaia merce colorata. «Perché risparmiare? A che scopo?» dicono al marito. Accennano alla precarietà della moneta, perfino della vita: «La bomba atomica», dicono.

Sono pretesti. In realtà si tratta di rivaleggiare con le donne ricche, di prendersi la rivincita su quelle che, col danaro, sembravano possedere il privilegio della felicità. Ma le donne ricche comprano cose che hanno valore, che rimangono: i grandi magazzini danno, con poca spesa, l'illusione di comperare. Alle altre rimangono soltanto le scadenze, e la merce colorata, tra le pareti di casa, è come una lucciola spenta. L'aggeggio «indispensabile alla massaia» si dimostra inutile. Eppure continuiamo a spendere, la casa diviene un peso insostenibile cui l'uomo soccombe, sfiduciato, convinto di non essere all'altezza dei colleghi, degli amici: giacché ormai non v'è più altra misura che la ricchezza. I nostri genitori ammiravano chi, nonostante l'ingegno, nonostante un alto incarico, conduceva una vita modesta. Oggi il povero suscita un vago sospetto d'incapacità: per questo non vogliamo limitarci, ridurci, non vogliamo rinunciare. Cosicché, spesso, lo sforzo compiuto per sembrare ricchi ci impedisce di conseguire il benessere attraverso il risparmio. E un paese dove non c'è risparmio – dove il patrimonio della popolazione consiste nella busta dello stipendio dimezzato dalle cambiali – non ha forza alcuna né può darne ai suoi cittadini.

[«La Stampa», sabato 5 ottobre 1963, p. 7]

13. *Se mia figlia sposasse un negro...*

Oggi sulla carta, nella gran parte dei paesi civili, uomini e donne, bianchi e neri, sono eguali. Stilate le norme costituzionali, promulgate le leggi, gli uomini hanno la coscienza a posto. Ormai anche i conservatori si dichiarano antisegregazionisti, femministi e condannano acerbamente i principi razziali che, sotto il nazismo, condussero all'eliminazione di milioni di ebrei.

Ma, nell'animo del più, certe prevenzioni celate in pubblico – perché il favore va oggi alla tendenza opposta – rimangono invariate. In questa stessa pagina, tre settimane fa, Bette Davis, dopo aver dichiarato che i negri sono eguali agli altri cittadini degli Stati Uniti, confessava che «morirebbe» se sua figlia sposasse un uomo di colore. Allo stesso modo chiunque si occupa di una pagina in cui si tratta della posizione della donna di fronte alle leggi e al matrimonio – sia pure una pagina estranea a quanto è considerato stolta frivolezza femminile – si avvede che, in pratica, pochi, pochissimi uomini rimangono fedeli ai principi dichiarati. Alcuni ostentano con un sorriso di non leggere ciò che concerne le donne; altri rifiutano cortesemente di scrivere sui problemi sociali femminili – certuni sono offesi che si chieda loro di farlo – e perfino alcuni medici, richiesti di scrivere su una malattia di cui le donne sono più facilmente vittime, preferiscono scegliere un altro argomento come se le donne, anche se malate, fossero meno importanti degli uomini.

Insomma, per certi professionisti, dedicarsi ai problemi dei cittadini di sesso femminile pare meno urgente, meno dignitoso, che occuparsi di quelli del sesso opposto. Se il pubblico femminile è veramente meno educato, essi rifiutano il compito urgente di educare le donne pur sapendo che ad esse sono affidati i figli – gli uomini futuri – ma anche che dal voto femminile dipende la politica del proprio paese: contano di piegarle egualmente alle loro idee con la autorità familiare, con l'imposizione: cioè coi mezzi che violano la libertà di pensiero apparentemente elargita dalle leggi. Queste, d'ordinario, sono in ritardo sul costume: sanciscono ciò che è già stato pacificamente accettato nell'animo dei cittadini. Ma, in questo campo, avviene il contrario. Tali leggi sono emanate innanzitutto perché pochi uomini, evoluti e civili, si battono strenuamente; e, inoltre, perché concedere ad altri la libertà, l'eguaglianza, è ancora una prova di superiorità, un gesto di protezione, paternalistico. Ma vivere poi secondo quelle leggi, confermandole ogni giorno e adeguandosi ad esse con le proprie azioni, richiede un animo educato alla giustizia e all'umiltà.

[«La Stampa», sabato 26 ottobre 1963, p. 9]

14. *Questi i difetti dell'uomo che noi donne non abbiamo*

Due settimane fa, in questa stessa pagina, Remo Cantoni ha osservato che i limiti della donna italiana sono gli stessi della nostra società poiché «l'esistenza della donna non è un fenomeno isolato da quello maschile». In effetti il rapporto donna-società (che nei Paesi più progrediti si svolge ormai direttamente) da noi è tuttora mediato dall'uomo e solo di recente va trovando una relativa autonomia. Ma se le donne specchiano, nei loro, i difetti maschili mi sembra che gli uomini ne abbiano alcuni dei quali esse sono prive.

Per esempio, la tendenza ad accontentarsi di figurare piuttosto che sforzarsi di essere. Non a caso i nostri settimanali femminili consigliano instancabilmente alle mogli di fornire al marito la illusione di essere il più forte, di dargli ragione anche quando ha torto, giacché egli non aspira ad una effettiva superiorità quanto al riconoscimento di essa. Vuole figurare quale infallibile capo della famiglia pur lasciando alla moglie la soluzione di problemi che egli stesso dovrebbe risolvere. Così come – con il pretesto di più gravi cure, spesso inesistenti – è incline a considerare soltanto domestico il problema dell'educazione dei figli che affida alla donna, pur denigrando o negando le qualità intellettuali femminili.

Inoltre mentre la donna, sempre mossa da una passione, sa affrontare risoluzioni gravi e pagare per i suoi errori, l'uomo, più spesso, manca di coraggio morale. In famiglia, negli affari, spesso egli preferisce il compromesso, la rinuncia – e in amore la fuga – alla rivolta che turba un ordine nel quale si può adagiare. Il temperamento femminile è, in generale, eroico: fin dall'infanzia, la donna vede e lusinga in sé l'eroina della propria vita e da eroina affronta la sua parte di innamorata, di amante, di madre; e come eroicamente regge le sorti della famiglia – o, alla stessa stregua, quelle della cucina – eroicamente sopporta anche la parte di vittima, per condannare il suo giustiziere. L'uomo, invece, si adatta al tran tran familiare, e in esso non di rado inaridisce, ravvolto nel silenzio, anche perché il suo trionfo è nell'affermazione di una virilità che manifesta precipuamente in quelle conquiste amorose che, col matrimonio, vede frustrate. Naturalmente socievole e animato da cordialità, in pratica si mostra antisociale poiché la sua pretesa a una personalità singolare lo fa rifuggire dall'includersi nella massa, mostrando pigrizia e disinteresse verso i problemi della comunità cui, spesso, partecipa soltanto con una sterile critica: una scontentezza che non è l'hegeliano lamento per l'impossibilità di realizzare i propri ideali, sibbene una sfiducia nello Stato, negli uomini e in se stesso che la donna, invece, è sempre restia a dichiarare.

Il desiderio di affermare, comunque sia, la propria singolarità lo priva, come la donna, di senso civico. In virtù di segreti privilegi – «lei non sa chi sono io!» – si sente autorizzato a farsi notare nei luoghi pubblici, a parlare forte, a non rispettare precedenze o diritti altrui, pronto però a perdere il controllo se qualcuno – magari con un semplice sorpasso in macchina – osa agire come lui.

Una recente inchiesta, ha provato che quasi tutti i nostri uomini preferiscono essere creduti ladri piuttosto che traditi dalla moglie; e questo non tanto per quel concetto d'amore sessuale, di cui vanno fieri, quanto perché il ladro è un furbo mentre chi patisce un inganno è vittima della furberia altrui.

Tuttavia – tirate le somme – l'uomo italiano è, a mio parere, quello col quale si vive meglio: poiché l'insieme dei suoi difetti compone una natura di buona qualità. La sua debolezza, manifestata chiaramente dalla ostentazione opposta, esprime una umanità, una bontà, più rara della donna. La forza femminile (o il suo surrogato, «l'astuzia della donna-bambina» cui accennava Cantoni) ha qualcosa di scostante, di inumano. Inoltre chi vive secondo una idea eroica dell'amore, come la donna italiana, non può trovare un compagno, e magari un avversario, che tra i nostri uomini: e proprio perché il loro difetto capitale è quello di porre la donna al centro degli interessi della propria vita.

[«La Stampa», sabato 30 novembre 1963, p. 7]

