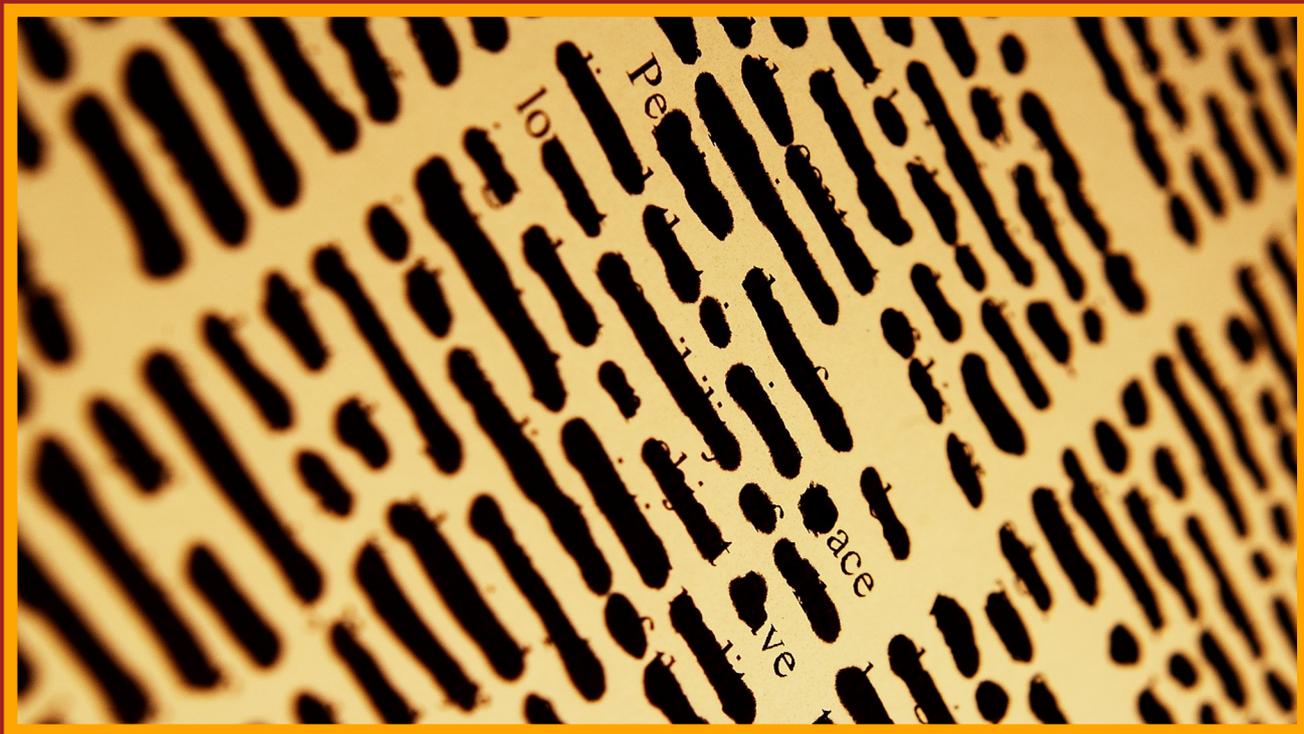


griseldaonline

Vol. 24 n. 1 (2025)

Censura



TEMA ✦ Rocchietti, Castronuovo, Caviglia
OMNIBUS ✦ Guerci, Valenzano, Antonelli,
Di Pietrantonio, Marangoni



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA

«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.

Rivista fondata da Gian Mario Anselmi, Elisabetta Menetti

Direzione | Giuliana Benvenuti, Nicola Bonazzi, Andrea Severi, Riccardo Stracuzzi

Redazione | Veronica Bernardi, Arianna Capirossi, Elisa Dal Chiele, Marcello Dani, Beniamino Della Gala, Alberto Di Franco, Lucia Ruggieri, Marco Serra, Giacomo Ventura

Comitato scientifico | Gian Mario Anselmi (Bologna), Giancarlo Alfano (Napoli), Nicola Bonazzi (Bologna), Igor Candido (Dublin), Francesco Citti (Bologna), Elisa Curti (Venezia), Magda Indiveri (Bologna), Elisabetta Menetti (Bologna), Uberto Motta (Fribourg), Lucia Pasetti (Bologna), Lucia Quaquarelli (Paris), Lucia Rodler (Trento) Gino Ruozi (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 foto di Marco Bernardini con licenza CC BY-NC-SA 2_0.

«Griseldaonline» ★ Vol. 24, n. 1 (2025)

INDICE

CENSURA

Davide Rocchietti, <i>L'aberrazione di un irriducibile pacifista: «Evviva questa guerra!» tra censura e autocensura</i>	p. 5
Antonio Castronuovo, «Tutto il libro è scandaloso». <i>Formiggini e l'autocensura de «Le dame galanti» di Brantôme</i>	17
Lorenzo Caviglia, <i>Censura e terza pagina. Appunti sugli esordi di Camilla Cederna sull'«Ambrosiano» e «Il Secolo-La Sera» (1939-1943)</i>	29

OMNIBUS

Luigi Maria Guerci, « <i>Pugnam fugientum more petebant</i> ». <i>La marcia di Flaminio verso il lago Trasimeno tra epica e storiografia</i>	45
Chiara Valenzano, <i>Riscrivere Pigmalione da una prospettiva femminile (e femminista): «Galatea» di Madeline Miller</i>	59
Dante Antonelli, « <i>Ultimo sogno</i> » di Giovanni Pascoli fra abbozzi e prime stesure	77
Beatrice Di Pietrantonio, <i>Le immagini infrante. T.S. Eliot e i processi di significazione poetica, da Dante a «The Waste Land»</i>	89
Nicolò Marangoni, <i>Gianni Celati: il «flâneur» nell'epoca digitale. Sulle tracce delle piccola oasi</i>	103

CENSURA

L'aberrazione di un irriducibile pacifista: «Evviva questa guerra!» tra censura e autocensura

Davide Rocchietti

Pubblicato: 4 agosto 2025

Abstracts

This article examines the complex genesis of the piece *Evviva questa guerra!*, written and published by Aldo Palazzeschi on the eve of the Great War in the pages of «Lacerba». The reasons behind such a surprising and seemingly inexplicable article lead the inquiry into a territory bordering on censorship and self-censorship, while also drawing attention to Palazzeschi's state of emotional distress and suffering on the eve of the First World War.

Il presente articolo ha lo scopo di indagare e ricostruire la complessa genesi dell'articolo *Evviva questa guerra!*, scritto e pubblicato da Aldo Palazzeschi alla vigilia della Grande Guerra sulle colonne di «Lacerba». Le ragioni di un articolo così sorprendente e in apparenza inspiegabile spingono la ricerca in un territorio situato al confine tra censura e autocensura, ponendo l'attenzione sullo stato emotivo di disagio e sofferenza sperimentato da Palazzeschi alla vigilia del Primo conflitto mondiale.

Parole chiave: interventismo; «Lacerba»; neutralismo; Palazzeschi; Prima guerra mondiale.

Davide Rocchietti: Università di Torino
✉ davide.rocchietti1@gmail.com

Copyright © 2025 Davide Rocchietti
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Ripercorrendo l'itinerario palazzeschi lungo gli anni a cavallo della Prima guerra mondiale, il breve articolo dall'eloquente titolo *Evviva questa guerra!*, apparso nell'ultimo numero di «Lacerba», potrebbe destare non poche sorprese. Lo strenuo pacifismo dello scrittore fiorentino è infatti ben noto, così come ben nota è la sua natura di «voce stonata e solitaria»¹ all'interno di quegli ambienti avanguardistici che invece si distinguono per il convinto sostegno alla necessità della guerra. La partecipazione al movimento futurista, che avviene entro orizzonti assai personali e ribadisce «la [...] predisposizione all'individualismo, alla lateralità»² tipiche di Palazzeschi, non distoglie l'autore fiorentino dalle sue salde convinzioni pacifiste, almeno fino alla pubblicazione di *Evviva questa guerra!*. In Palazzeschi, insomma, «nessun punto di vista ideologico o “collettivo” riesce a essere così forte da sbaragliare le ragioni dell'individuo».³

In questo senso, è esemplare la testimonianza offerta dalla lunga collaborazione che Palazzeschi porta avanti con la rivista «Lacerba», fondata nel 1913 da Giovanni Papini e Ardengo Soffici e massima espressione del futurismo fiorentino. Tale periodico, che si caratterizza da subito per l'esaltazione della forza bruta e della violenza «come una sorta di grandioso ritorno alla Natura, di ripristino e legittimazione degli istinti più profondi dell'uomo»,⁴ conosce un'ulteriore radicalizzazione a partire dall'agosto del 1914, dopo lo scoppio delle ostilità belliche in Europa. In particolare, è il numero di «Lacerba» pubblicato il 15 agosto 1914 a segnare programmaticamente la svolta:

Se la guerra presente fosse soltanto politica ed economia, noi, pur non restando indifferenti, ce ne saremmo occupati piuttosto alla lontana. Ma siccome questa è guerra non soltanto di fucili e di navi, ma anche di cultura e di civiltà, ci teniamo a prender subito posizione e a seguire gli avvenimenti con tutta l'anima. [...] | A partire da questo numero “Lacerba” sarà soltanto politica e per ottenere maggior diffusione sarà venduta a due soldi. Riprenderemo la nostra attività teorica e artistica a cose finite.⁵

Questo breve trafiletto, privo di titolo e di firma, annuncia in prima pagina la svolta politica di «Lacerba» e segna il passaggio a un periodo di «intensa e appassionata propaganda interventista».⁶ L'urgenza dell'ingresso dell'esercito italiano nel conflitto è espressa con una violenza verbale capace di toccare vertici inauditi; la rivista, nei mesi successivi, si ammantava di una monotonia fatta di sangue e atrocità.

Non sorprende allora che Palazzeschi interrompa per alcuni mesi qualsiasi pubblicazione su «Lacerba»: si tratta di un silenzio già di per sé significativo. Ancora più significativa è però la rottura di questo silenzio, rappresentata da *Neutrale*, pubblicato nel dicembre 1914. Si tratta di

¹ M.P. De Paulis-Dalembert, «Due imperi... mancati»: dal disimpegno di Perelà alla riconquista della Storia, «Chroniques italiennes», XVII, 2010, 1, pp. 1-16: 2.

² L. Lepri, *Il funambolo incosciente. Aldo Palazzeschi 1905-1914*, Firenze, Olschki, 1991, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 34.

⁵ «Lacerba», 15 agosto 1914, p. 241.

⁶ F. Petrocchi D'Auria, *Papini e la presenza della politica in «Lacerba»*, «Studi Novecenteschi», IX, 1982, 23, pp. 5-43: 5.

un lungo articolo nel quale Palazzeschi manifesta le ragioni del suo pacifismo, a un'altezza temporale nella quale «l'arma del ridicolo, l'umorismo, l'ironia»,⁷ pur vacillanti, paiono all'autore ancora delle risposte servibili dinanzi alla minaccia della guerra. La forza di *Neutrale* sta anche nella sua pubblicazione all'interno di una rivista come «Lacerba»; in tale contesto, spicca come un'evidente frattura entro un blocco bellicista assai compatto, offrendo così una chiara testimonianza dell'indisponibilità palazzeschiana a qualsiasi compromesso morale. Non solo: Palazzeschi riafferma la propria attività artistica quale «unico spazio vitale, il solo che meriti di essere veramente difeso. Uno spazio libero, e individuale»:⁸ avversare la guerra significa dunque anche «preservare la propria inviolabile individualità e libertà creativa»⁹ e rifiutarsi «di essere irregimentato, di porsi al servizio della causa».¹⁰

Le risorse impiegate sono già note all'autore e non rappresentano una novità: la polemica, condotta con pungente ironia, si alterna a momenti che sfumano nel lirismo e nella retorica, come accade nella celebre affermazione conclusiva: «Mi offrite una guerra che à per mezzo la morte e per fine la vita, io ve ne domando una che abbia per mezzo la vita e per fine la morte».¹¹

Neutrale è però, se possibile, solo l'inizio. Nelle settimane successive, a Palazzeschi è affidata *Spazzatura*, una rubrica che accompagna con notevole frequenza le pubblicazioni di «Lacerba» tra il gennaio e il maggio 1915 e che, già nel titolo, «allude alle riflessioni [...] comiche, ironiche, amare, su questioni artistiche o su temi del giorno».¹² Anche in essa si ritrova diffusamente la polemica pacifista di Palazzeschi, che continua a oscillare tra la tagliente ironia già nota all'autore e spunti intimistici, talvolta resi in coincise affermazioni ricche di dolore e amarezza. L'attenzione di Palazzeschi si sofferma sulla guerra come occasione di dissolvimento della natura e dello spirito umani: divenire soldati significa dismettere la propria umanità, tramutarsi in entità reificata. Per maggior chiarezza, si leggano i seguenti esempi.

È un pezzo che non sento parlare di palle «dum dum». Non se ne servono più i signori in guerra? Le anno esaurite? Oppure... oppure [*sic*] la tanto adattabile carne umana à fatto il callo anche alle palle «dum dum»?¹³

Malinconia. | Vedo taluno dei miei amici guardarmi con aria crucciata, forse con una punta di un certo disprezzo. In un'ora come questa la mancanza di entusiasmo da parte mia è una colpa grave. Io vedo ancora le cose, anzi, anche queste cose cogli stessi miei occhi. | Quasi sempre taccio. I miei lunghi silenzi, mentre gli altri si arroventano in un ideale di risolutezza e di combattività, dimostrano assai bene la mia freddezza. Che cosa debbo fare? Debbo dimostrare quello che non sento?¹⁴

«Noi vogliamo la guerra sola igiene del mondo»! Bravi! Anche quella che bella frase! Io veramente l'avevo già sentita altre volte, ma in ogni modo è sempre piacevole sentirla ripetere specialmente in un momento come questo che ci stiamo tutti così bene disinfettando.! [*sic*].¹⁵

⁷ P. Pancrazi, *Umanità di Palazzeschi*, in *Ragguagli di Parnaso (1919-1920)*, Firenze, Vallecchi, 1920, ora in S. Giovanardi (a cura di), *La critica e Palazzeschi*, Bologna, Cappelli, 1975, pp. 38-43: 41.

⁸ E. Papadia, *Al di sopra della mischia? Il neutralismo degli intellettuali e il caso di Aldo Palazzeschi*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», XXVI, 2015, 1, pp. 49-66: 54.

⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ A. Palazzeschi, *Neutrale*, «Lacerba», 1° dicembre 1914, p. 327.

¹² G. Tellini, *Palazzeschi*, Roma, Salerno, 2021, p. 150.

¹³ A. Palazzeschi, *Spazzatura*, «Lacerba», 10 gennaio 1915, p. 15.

¹⁴ *Id.*, *Spazzatura*, «Lacerba», 17 gennaio 1915, p. 23.

¹⁵ *Id.*, *Spazzatura*, «Lacerba», 31 gennaio 1915, p. 38.

Da molti mesi, [...] leggiamo sui vari sommari dei più svariati giornali delle grandi cifre. 20.000 Austriaci morti, 5.000 Francesi feriti, 30.000 Russi fatti prigionieri, 40.000 tedeschi caduti [...]. Le cifre degli uomini esposti alla nostra legittima compassione sono ormai accompagnate sistematicamente da file di zeri. | Comprimerete a quale ginnastica sia stata sottoposta la nostra capacità sentimentale [...] Se noi domani vedessimo appeso ad una parete questo numero: 1.000.000.000.000 d'uomini scomparsi in cinque minuti dalla faccia della terra [...] credo che abbiamo ormai raggiunto tale elasticità d'imboccatura da potere ricevere questa notizia senza rotture.¹⁶

Il tema bellico si dirada progressivamente tra marzo e aprile 1915, periodo durante il quale peraltro la presenza di Palazzeschi sulle colonne di «Lacerba» si fa meno costante. Nella pubblicazione del 10 aprile, all'interno della sua rubrica *Spazzatura*, fa capolino un brevissimo richiamo alla guerra, probabilmente in forma polemica verso Filippo Tommaso Marinetti: «Zang-tumb-tum!».¹⁷ Da qui, un lungo silenzio sino alla pubblicazione dell'8 maggio 1915, nella quale ricompare con evidenza la guerra che sta travolgendo il continente europeo. I toni si scoprono arresi, a tratti desolati, lontani da ogni velleità ironica: la guerra inizia a imporsi come un evento ineluttabile.

Io pensavo nei giorni passati: [...] se il nostro paese farà anche lui la guerra, questa volta non ce ne accorgeremo che al momento opportuno. Tutto sarà preparato mano a mano tacitamente, tutto si troverà al proprio posto come per incanto, o a noi non rimarrà che fare un OH! di meraviglia all'ultimo momento. [...] Mah! [...] | Se questo paese, quelle tali cose le fa, le fa perché le deve fare, il perché non lo sa nemmeno lui e non saremo noi a cercarglielo, basta il fatto. [...] | Questo io pensavo nei giorni passati [...]. Però da qualche ora io sento nell'aria un non so che... qualcosa che non so spiegare, che cerco di riconoscere la fiuto... ribassi ferroviari... Io non so niente... non dico niente... mah...¹⁸

Qualche riga oltre, il bersaglio polemico è D'Annunzio: «Ti chiamano, accademico della Crusca, nell'ora del bisogno per un'enorme iniezione di retorica, iniezione che date le proporzioni si potrebbe chiamare anche in altro modo. E che sifonata tu glie ne puoi dare se ti ci metti! Canta canta!».¹⁹

Ecco che, appena due settimane dopo la pubblicazione di questi ultimi pungenti commenti di Palazzeschi, giunge inaspettata la rottura di *Evviva questa guerra!*. Proprio nell'ultimo numero di «Lacerba», Palazzeschi scalfisce quella parabola pacifista che si è qui brevemente tratteggiata; trattandosi di un trafiletto piuttosto breve, *Evviva questa guerra!* si riporta di seguito integralmente.

Gridare: «*evviva questa guerra!*» vuol dire anzitutto: «*abbasso la guerra!*»! Vuol dire operare all'indispensabile schiacciamento della imbecille barbarie Germanica. | Vuol dire iscriversi incancellabilmente fra i popoli civili difensori della civiltà. | Non agire vuol dire difendere i tedeschi, fare trionfare, forse, il loro imperialismo bestiale, rendersi responsabili di un'Europa mulatta fra cento anni, quale questi neri male imbiancati anno grossolanamente osato sperare. | Questa guerra deve regolare tutti i nostri secolari conti con l'Austria. L'ora del pagamento di tutti i debiti non può tardare di più. | Questa guerra segna il risorgimento morale d'Italia. La nuova coscienza à esploso! Giolitti era il tappo che noi, al momento buono, abbiamo fatto saltare colla forza di 35 milioni di

¹⁶ Id., *Spazzatura*, «Lacerba», 14 febbraio 1915, p. 56.

¹⁷ Id., *Spazzatura*, «Lacerba», 10 aprile 1915, p. 120.

¹⁸ Id., *Spazzatura*, «Lacerba», 8 maggio 1915, p. 150.

¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

uomini-vapore. | Da questo momento noi non siamo che una cosa sola: Italiani! | Evviva, Evviva, Evviva questa guerra!²⁰

Nelle pagine successive, si proverà a collocare *Evviva questa guerra!* entro un percorso più comprensibile, allo scopo, se non di motivarlo, quantomeno di renderlo meno estraneo al percorso palazzeschiiano di quanto non possa apparire sulle prime.

* * *

Il rapporto tra Palazzeschi e la Grande Guerra è stato oggetto di discreta attenzione da parte della critica. Buona parte di essa, però, ha omesso il tema che qui è invece oggetto di interesse, ossia l'*hapax* rappresentato da *Evviva questa guerra!*; coloro invece che hanno ricordato questo articolo, di solito hanno liquidato la questione in poche righe.

Occorre in primo luogo segnalare chi ha trascurato le peculiarità di questo breve articolo, inserendolo all'interno del percorso pacifista di Palazzeschi senza cogliervi alcuna tensione o contraddizione. Così ad esempio Mario Miccinesi, il quale, discorrendo della partecipazione di Palazzeschi a «Lacerba», scrive genericamente di «altri articoli contro la guerra (*Neutrale, Evviva questa guerra!*)».²¹ In assenza di ulteriori spiegazioni o chiarimenti, è possibile che il critico intendesse suggerire una lettura in chiave ironica dell'articolo. Un'ipotesi di questo tipo, però, si scontra con un testo che è assai distante dalla tipica ironia palazzeschiiana, la quale aveva brillato sulle colonne di «Lacerba» per la sua natura acuta e pungente. *Evviva questa guerra!* ricorre al contrario a un repertorio che appare di gusto tipicamente papiniano e marinettiano, con una violenza verbale presentata come schietta e tutt'altro che ironica, i cui toni cruenti, intrisi di nazionalismo e razzismo, appaiono inediti in Palazzeschi.

Proprio sulla radicale difformità di *Evviva questa guerra!*, tanto di stile quanto di contenuti, si appunta l'attenzione di Andrea Cortellessa, il quale si è occupato di questo articolo in diverse occasioni. Se la sua iniziale «ipotesi dell'apocrifo»²² risulta smentita dall'esistenza del manoscritto autografo di *Evviva questa guerra!*, conservato presso la Biblioteca Malatestiana di Cesena,²³ cionondimeno Cortellessa afferma che «si può opinare (anzitutto in forza di considerazioni stilistiche) che di vero, in questa conversione, ci sia solo la firma».²⁴ Non risulta chiaro fino in fondo quale sia l'ipotesi di Cortellessa, dal momento che le sue affermazioni lasciano spazio per immaginare sia un articolo scritto da Palazzeschi con scarsa convinzione, come per assecondare un gravoso e inevitabile dovere, sia addirittura una forma di esplicita imposizione ricevuta da soggetti interni alla rivista e da rintracciare nel direttore (Papini) oppure nell'editore (Vallecchi).

²⁰ Id., *Evviva questa guerra!*, «Lacerba», 22 maggio 1915, p. 162.

²¹ M. Miccinesi, *Palazzeschi*, Firenze, la Nuova Italia, 1972, p. 56.

²² A. Cortellessa, *Controdolore e retroguardia. Aldo Palazzeschi tra «Spazzatura» e «Boccanera»*, «La rassegna della letteratura italiana», C, 1996, 2-3, pp. 80-109: 101.

²³ Per approfondimenti, cfr. S. Magherini, *Papini e Palazzeschi (1912-1915)*, in *Avanguardie storiche a Firenze e altri studi tra Otto e Novecento*, Firenze, Sef, 2012, pp. 163-182 e Id., «Una giornata musicale» di Palazzeschi e una lettera inedita a Prezolini, «Studi italiani», XIII, 2001, 2, pp. 93-103.

²⁴ A. Cortellessa, *Foglio matricolare. Aldo Palazzeschi*, in Id. (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano, Bompiani, 2018², pp. 762-763: 762.

Questa seconda possibilità risulta a un'indagine più approfondita scarsamente plausibile. Un'esplicita censura da parte di «Lacerba», ossia un'imposizione a Palazzeschi di adeguarsi alla linea editoriale e dunque di rinnegare le sue posizioni pacifiste, appare in primo luogo non necessaria. Al 22 maggio 1915, data di pubblicazione di *Evviva questa guerra!* nonché dell'ultimo numero di «Lacerba», le sorti dello scontro tra neutralisti e interventisti paiono ormai definitivamente segnate a vantaggio dei secondi. Non casualmente, il titolo dell'articolo in prima pagina, a firma di Papini, ha l'eloquente titolo di *Abbiamo vinto!*. In secondo luogo, «Lacerba» per mesi aveva ampiamente dimostrato di tollerare al suo interno le posizioni divergenti ed eccentriche di Palazzeschi nella «sua inclinazione all'estraneità». ²⁵ L'articolo *Neutrale* era stato solo il primo, e certamente il più evidente, di una serie di interventi, talora più ampi e argomentati, in altri casi più brevi e circoscritti, atti a smontare sistematicamente le argomentazioni belliciste a favore di un pacifismo intransigente. La rubrica *Spazzatura*, come si è potuto constatare, offre svariati esempi in tal senso. Per quale ragione, dunque, l'intervento censorio di «Lacerba», mai palesatosi in precedenza, sarebbe dovuto giungere a partita pressoché conclusa, ossia quando l'intervento dell'Italia appariva ormai prossimo ad essere ufficializzato?

Infine, un terzo dato da tenere a mente, utile tanto a questo punto quanto per le successive ipotesi che si presenteranno, è la sincera amicizia che lega Palazzeschi a Papini e Soffici. A dimostrarlo c'è il fitto carteggio che Palazzeschi intrattiene con i due fondatori di «Lacerba», colmo di affetto e stima reciproca. Tra i numerosi esempi che si potrebbero portare in questo senso, risulta di particolare interesse ai nostri fini quanto compare in una lettera inviata da Papini a Palazzeschi il 18 aprile 1915. In questa lettera, piuttosto lunga, si legge:

Carissimo, | mercoledì dovevi essere da Vallecchi colla spazzatura – e nessuno ti ha visto. | Giovedì Soffici ti aspettava al Caffè – e non sei venuto. | Venerdì ti ho aspettato a casa mia fino alle 5 1/2 – e sei rimasto invisibile – | Sabato ti aspettavo a «Lacerba» – e nulla! | Oggi domenica ti abbiamo aspettato tutti e tutto il giorno – e non ti s'è visto arrivare. | Cosa è successo? Malato? – no perché la donna disse a me e Magnelli ch'eri uscito. | Occupato – non credo perché da molto ti lamenti che non puoi far nulla. | Arrabbiato? – mi pare impossibile perché nessuno di noi ti ha fatto nulla e anzi ti vogliamo bene come prima. | Annoiato? – può darsi ma dovresti almeno rassicurarci con due parole per non tenerci così in pensiero. | Questa tua sparizione ci addolora tutti quanti e specialmente perché non si riesce a capirne la ragione. ²⁶

Insomma, non solo nei carteggi intrattenuti da Palazzeschi non compaiono tracce di forzature o censure, ma è al contrario possibile rintracciare sentimenti cordiali, affettuosi e di stima che mal si accorderebbero con qualsiasi forma di esplicita costrizione.

Potendo ragionevolmente scartare l'ipotesi di un intervento censorio di qualunque tipo, resta da ragionare sull'altro spazio aperto da Cortellessa, ossia la possibilità di considerare *Evviva questa guerra!* come un'insincera e fittizia adesione di Palazzeschi a quelle ragioni belliche che lo avevano trovato sempre profondamente critico. A esprimersi in termini molto simili è anche Mario Isnenghi, secondo il quale «la breve dichiarazione di voto in extremis – presa com'è tra gli scritti precedenti e i *Due Imperi... mancati* – ha irrimediabilmente l'aspetto d'un compito scolastico malamente abborracciato con i suggerimenti fluttuanti nell'aria». ²⁷ Palazzeschi, insomma, si sarebbe

²⁵ L. Lepri, *Il funambolo incosciente*, cit., p. 6.

²⁶ A. Palazzeschi, G. Papini, *Carteggio 1912-1933*, a cura di S.A. Bottini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, p. 66.

²⁷ M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 170.

unito all'entusiasmo interventista sull'onda di molteplici pressioni che percepiva da più parti e, in definitiva, con scarsa convinzione. Inoltre, l'insincerità dell'articolo potrebbe ben spiegare le caratteristiche formali e contenutistiche di uno scritto certamente stravagante, se confrontato con le precedenti pubblicazioni di Palazzeschi su «Lacerba».

Ammessa la validità di questa traccia, urge porsi una domanda ben precisa. Sotto quali spinte Palazzeschi, dopo mesi di irriducibile pacifismo, è giunto infine a scrivere un articolo come *Evviva questa guerra!*? Quale percorso lo ha condotto a questo scritto sorprendente?

* * *

Un'importante suggestione in questo senso arriva da Louis Tenenbaum. Egli, innanzitutto, individua in *Evviva questa guerra!* l'esito di una pressione psicologica divenuta evidentemente irresistibile e travolgente. Di conseguenza, «“Evviva questa guerra” represents an aberrational moment in Palazzeschi's fundamentally neutralist stance, a lapsus caused by the frenetic atmosphere in which all Italians, neutralist and interventionist, were enveloped at the moment when war euphoria seized the Italian spirit».²⁸

Il pacifismo di Palazzeschi si situa in effetti in un contesto assai poco ospitale, stridente rispetto all'appassionata «apertura umana»²⁹ che attraversa l'attività dell'autore fiorentino, nonché intollerabile al suo «carattere acceso dall'estro più anticonvenzionale e più libero».³⁰ I mesi che intercorrono tra lo scoppio del conflitto e l'ingresso dell'Italia in guerra sono segnati dalla sofferenza e dalla perplessità di Palazzeschi, il quale non può che sentirsi irriducibilmente estraneo, «deviante solitario e non più membro di una ardimentosa pattuglia di compagni di fede».³¹ Tali considerazioni sono dimostrate in modo piuttosto chiaro dai carteggi che Palazzeschi intrattiene in quel periodo: la stessa lettera citata poco sopra, nella quale Papini lo cerca con insistenza, offre l'immagine di un intellettuale combattuto, restio a quei contatti che in passato, invece, avevano animato la sua vita emotiva e artistica.

Osservando intellettuali e amici cadere nell'«accettazione entusiastica»³² di una guerra non più immaginata ma fattasi drammaticamente concreta, Palazzeschi vacilla. Della spaccatura da cui è attraversato l'autore restano tracce manifeste anche nei contributi che egli pubblica su «Lacerba» nei primi mesi del 1915.

Appare già molto significativo quanto scritto da Palazzeschi nel gennaio 1915 e che si è già in parte citato poco sopra:

Malinconia. | Vedo taluno dei miei amici guardarmi con aria crucciata, forse con una punta di un certo disprezzo. In un'ora come questa la mancanza di entusiasmo da parte mia è una colpa grave. Io vedo ancora le cose, anzi, anche queste cose cogli stessi miei occhi. | Quasi sempre taccio. I miei lunghi silenzi, mentre gli altri si arroventano in un ideale di risolutezza e di combattività, dimostrano assai bene la mia freddezza. Che cosa debbo fare? Debbo dimostrare quello che non sento? Debbo mettermi a sbraitare per non udire più questo mio io che in quest'ora

²⁸ L. Tenenbaum, *From Futurism to Pacifism: Aldo Palazzeschi and the First World War*, «Italia», LXIII, 1986, 4, pp. 386-394: 389.

²⁹ L. Baldacci, *Aldo Palazzeschi*, in *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 142-169: 150.

³⁰ G. Tellini, «Non faccio il poeta per mestiere»: le opere e i giorni di Aldo Palazzeschi, Firenze, Sef, 2024, p. 11.

³¹ E. Papadia, *Al di sopra della mischia?*, cit., p. 58.

³² E. Gentile, «La nostra sfida alle stelle». *Futuristi in politica*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 43.

è più scettico, più ironico, più amaro? [...] Quale ora di tristezza per chi non trova nelle proprie vene una sola spinta verso queste possibilità, per chi si sente in un canto solo, muto, impotente.³³

È solo a caro prezzo che Palazzeschi può testimoniare «il coraggio umano di pensare in modo libero e autonomo».³⁴ La guerra sospirata dai futuristi, così cruda e concreta nelle mattanze che solcano l'Europa, assume una dimensione invece tutta interiore in Palazzeschi, come conflittualità e tensione verso quel dovere che lo scrittore sente gravare su di sé, ma al quale non può adempiere. Queste righe restituiscono insomma la condizione di una profonda dissonanza alla quale Palazzeschi non trova alcuna soluzione.

Vedo taluni dei miei amici guardarmi bieco. Il mio scetticismo, la mia ironia non sono che la maschera della viltà. Io sono fra i borghesi amanti del quieto vivere, fra i vili, io sono un pacifista. Eppure io amici non sono un pacifista su questa terra. [...] Quando madre natura mi sfornò credo altro non abbia voluto che una dichiarazione di guerra a una fila di cose. Io mi sono sempre, o quasi sempre sentito solo contro tutti: in guerra con tutti e con me stesso.³⁵

Paradossalmente Palazzeschi giunge così a negare il proprio pacifismo, in nome di una guerra invisibile e incomprensibile anche a coloro che più gli sono vicini e della quale si sente suo malgrado protagonista.

Proprio nella solitudine e nel disorientamento sperimentati dallo scrittore si potrebbe innestare il progressivo indebolimento delle sue posizioni neutraliste. «The beginning of an anti-German attitude»³⁶ è un'affermazione che potrebbe apparire persino eccessiva, ma che ha il merito di puntare lo sguardo verso alcuni contributi di Palazzeschi che, pur ancora rifiutando l'adesione alla guerra, sembrerebbero comunque evidenziare le responsabilità tedesche nel conflitto in atto. Così, preservando comunque la sua consueta ironia, nel gennaio 1915 Palazzeschi scrive: «Guiglielmo! Tu ài militarizzate su questa terra le forze più immilitarizzabili. [...] Dobbiamo assolutamente schiacciare la tua testa ora che siamo ancora capaci di giudicarla, chi meglio di me può sentire questa necessità? Ma per farlo bisogna farsi come te, venire sulla tua via, conciarsi del tuo sangue».³⁷ Alcune settimane dopo, invece, in modo assai più velato, scrive:

Incontro continuamente degli amici che mi domandano con grande premura e pieni di meraviglia: ma come, tu non sei dei nostri? Tu non vieni con noi? Tu non vuoi la guerra? Vieni, vieni! | – Dove? | – Contro i tedeschi! | – Io sono contro gli italiani, amici, se mi resterà tempo, ne dubito assai, vedremo, verrò anche contro i tedeschi.³⁸

Insomma, si tratta di tracce che confermano l'immagine di un Palazzeschi profondamente incerto, incapace di individuare un punto di equilibrio tra le proprie istanze etiche e artistiche e i bollori culturali nel quale era immerso, rafforzati questi peraltro dalle amicizie e dai sodalizi dei quali erano intessuti. Una tale irriducibile e prolungata tensione potrebbe allora aver scalfito nel corso della primavera del 1915 la «forza di reazione al conformismo dominante e al peso delle

³³ A. Palazzeschi, *Spazzatura*, «Lacerba», 17 gennaio 1915, p. 23.

³⁴ G. Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 151.

³⁵ A. Palazzeschi, *Spazzatura*, «Lacerba», 17 gennaio 1915, p. 23.

³⁶ L. Tenenbaum, *From Futurism to Pacifism...*, cit., p. 389.

³⁷ A. Palazzeschi, *Spazzatura*, «Lacerba», 17 gennaio 1915, p. 23.

³⁸ Id., *Spazzatura*, «Lacerba», 7 febbraio 1915, p. 48.

idee ricevute»³⁹ dimostrata da Palazzeschi, potendo così offrire una plausibile spiegazione per la genesi di un apparente paradosso come *Evviva questa guerra!*.

Questo, sia chiaro, non autorizza a considerare *Evviva questa guerra!* la logica e inevitabile conseguenza di un percorso chiaro e sequenziale. Piuttosto, un articolo simile mantiene l'intima provvisorietà e la sostanziale incoerenza proprie di uno scrittore disorientato: soprattutto per questa ragione, *Evviva questa guerra!* non macchia in alcun modo la lunga parabola pacifista di Palazzeschi.

* * *

Nel dopoguerra, *Due imperi... mancati* consente all'autore di superare e rielaborare il senso di inadeguatezza che lo ha accompagnato sin dal 1914. In quelle pagine, Palazzeschi rievoca in numerose occasioni la solitudine e la confusione sperimentate alla vigilia dell'ingresso dell'Italia nel conflitto, ma riesce infine a volgere quei sentimenti in chiave eroica, come prova della forza di un individuo che resiste alle pressioni di una società nociva. Una prospettiva simile aveva già suggestionato Palazzeschi sulle colonne di «Lacerba», quando egli scriveva che «io conosco parecchi uomini che m'anno dichiarato sinceramente di essere dei vigliacchi. Di soffrire di quella ignota malattia che si chiama paura. Non sarebbe questa per caso la forma dell'eroismo moderno?».⁴⁰

All'indomani del conflitto, questa suggestione prende nuova forza: Palazzeschi è forte del supporto della Storia, la quale non ha potuto che dimostrare la dissennatezza del conflitto appena concluso. L'autore rivendica così la coerenza etica e artistica delle proprie posizioni, e ciò è evidente sin dalle ironiche parole di dedica con cui Palazzeschi inaugura *Due imperi... mancati*: «A tutti i poeti che | rinnegando | sé stessi alimentarono il | fuoco immondo, perdonando | l'offesa».⁴¹ Ma il tono polemico di Palazzeschi assume contorni anche più netti e circostanziati, giungendo al punto di presentarsi quale strumento «terapeutico e esorcistico»⁴² attraverso cui allontanare in via definitiva i fantasmi dell'inadeguatezza che ben aveva conosciuto negli anni precedenti.

Mi vedevo serrato da ogni parte, guardato di traverso da quelli coi quali eravamo usi guardarci sicuramente negli occhi [...]. | Tutti, tutti ad ogni costo. Non c'era più ragione che valesse, la follia aveva preso la mano. [...] | Erano gli uomini lucidi, gli uomini di grande ingegno, i raffinati, i geniali. Parevano divenuti degli ossessi, delle creature primitive. | Si poteva ragionare più? [...] | C'era una persona dalla quale questa guerra doveva venire subito condannata e respinta: l'artista, e su tutti il poeta. | Una guerra senza idea, la cui anima folle e perversa serviva bestialmente il più laido e vile affarismo, l'interesse individuale più cinico, come poteva essere accettata da lui, anima errabonda [...]? Questa superba creatura che ha un cervello e un cuore ancora miracolosamente puri ed umani doveva ritirarsi livida, offesa, contratta nel suo rifugio, e difendere strenuamente il proprio tesoro immortale e incorruttibile. | E se ne fosse uscita talora, lo avrebbe fatto per asciugare una lacrima, lenire un dolore, fasciare una ferita, portare un sorso d'acqua a due povere labbra che ardono, uno sguardo amoroso a due occhi che si chiudono [...].⁴³

³⁹ G. Tellini, *Palazzeschi*, cit., p. 152.

⁴⁰ A. Palazzeschi, *Spazzatura*, «Lacerba», 17 gennaio 1915, p. 23.

⁴¹ Id., *Due imperi... mancati*, a cura di M. Biondi, Milano, Mondadori, 2000, p. 7.

⁴² F. Contorbis, *Su Palazzeschi "politico"*, in G. Tellini (a cura di), *L'opera di Aldo Palazzeschi (1885-1974)*, Atti del Convegno (Firenze, 22-24 febbraio 2001), Firenze, Olschki, 2002, p. 178.

⁴³ A. Palazzeschi, *Due imperi... mancati*, cit., p. 33.

Insomma, Palazzeschi non cela il senso di smarrimento e isolamento che aveva sperimentato, il suo «sconvolgimento profondo»,⁴⁴ bensì lo rivendica presentandolo come testimonianza di rigore morale e devozione a un'arte libera. Si tratta di uno sforzo gravoso, sul quale poggia peraltro il cammino di rinnovamento e di «*purgatio animi* espiatoria»⁴⁵ che l'autore traccia in *Due imperi... mancati*; eppure probabilmente non è ancora sufficiente per superare in modo completo le angosce e le ombre della guerra. Merita certamente di essere menzionata in questo senso la lettera che accompagna la copia di *Due imperi... mancati* donata a Papini, nel luglio 1920.

Dopo tanti anni di letargo la mia musa era destinata ad offrirti un libro come questo, dove la fantasia aveva fatto di poco sforzo, e dove, se troppo vi rimasero impegnate altre facoltà essa vi rimase piuttosto impigliata. | Questo libro è lo specchio fedele e crudele di quella che fu la mia vita, avrei voluto non averlo scritto ma non vi riuscii, il male che c'è avrebbe forse inquinato e serpeggiato in me per sempre, esso è una denuncia che mi era divenuta necessaria e mi sono così costituito. [...] | Qualche cosa ci ha tenuti divisi qui dentro, purtroppo, e forse per mia colpa, per sola mancanza mia, ma io ero così e non potevo farmi migliore, guai! ma esso apre tutte le vie alla più pura speranza una fede antica, ma più grande, più forte, più buona ci riunirà per sempre. | Forse, Papini, un giorno io benedirò quello che già maledissi, possa io meritarmi la gioia purissima di quel giorno che già sento la beatitudine di anelare. | Se io sento ora nascere in me la forza di perdonare e dimenticare perché mi dovrebbe essere negata quella per meritare di essere perdonato?⁴⁶

Attraverso *Due imperi... mancati*, Palazzeschi presenta una testimonianza etica e artistica di contrapposizione alla guerra. Quel che Palazzeschi non può fare, però, è proprio ciò che in questa lettera spicca con maggior evidenza: ricucire quei rapporti interrotti, superare il senso di colpa verso quegli amici e quei colleghi che, a partire dallo scoppio delle ostilità, lo hanno guardato «con aria crucciata». ⁴⁷ Nasce da qui allora la sincera e intima richiesta di perdono che si legge al termine della lettera: è, questo, l'ultimo conto che rimane da regolare.

* * *

Molti anni più tardi, Palazzeschi tornerà a parlare brevemente di *Evviva questa guerra!*. L'occasione sarà offerta da *Un'ora con Palazzeschi*, intervista televisiva rilasciata per la seconda rete Rai e andata in onda il 22 novembre 1971.⁴⁸ Tale intervista sarà riproposta anche nel mensile «Video», rivista di cultura e informazione televisiva delle edizioni Rai, nella pubblicazione del dicembre 1971.⁴⁹ I tagli e gli aggiustamenti apportati all'intervista di Palazzeschi nella sua versione cartacea hanno comportato l'eliminazione dei riferimenti a *Evviva questa guerra!*, i quali sono dunque rintracciabili soltanto nell'intervista televisiva. Si riporta di seguito lo scambio di nostro interesse.

⁴⁴ G. Tellini, «Non faccio il poeta per mestiere...», cit., p. 14.

⁴⁵ M. Biondi, *Gli imperi perduti di Aldo Palazzeschi*, in A. Palazzeschi, *Due imperi... mancati*, cit., pp. VII-LV: VII.

⁴⁶ A. Palazzeschi, G. Papini, *Carteggio 1912-1933*, cit., p. 78.

⁴⁷ A. Palazzeschi, *Spazzatura*, «Lacerba», 17 gennaio 1915, p. 23.

⁴⁸ *Un'ora con Palazzeschi*, intervista televisiva di Alfredo Di Laura, in G. Favero (a cura di), «Incontri 1971», 22 novembre 1971, ore 21:15, seconda rete Rai, ora in S. Magherini, G. Manghetti (a cura di), *Scherzi di gioventù e d'altre età. Album Palazzeschi (1885-1974)*, Firenze, Pagliani Polistampa, 2001, pp. 269-276.

⁴⁹ A. Di Laura, *Palazzeschi piromane*, «Video», VI, 1971, 12, pp. 56-62, ora in A. Palazzeschi, *Ritratti nel tempo. Interviste 1934-1974*, a cura di G. Colli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 353-359.

Palazzeschi: quante volte Marinetti m'ha detto: «questa poesia mi piace, ma è di un passatismo...». Ma perché lui vedeva un'altra cosa, vedeva quello che ha fatto lui: poesie di battaglie, guerre, battaglie, robe così. [...] Ad un certo momento ho sentito che non era più possibile camminare insieme, perché il futurismo nacque solamente come fenomeno letterario e invece poi si espanse alla politica. E la politica poi, certi canoni essenziali del futurismo, veniva a metterli in discussione perché fino ad allora si era parlato di libertà [...]. E ad un certo punto Marinetti disse: «La parola Italia deve trionfare sopra la parola libertà». E lì per me avvenne proprio un'incrinatura. Allora libertà o non libertà? Se c'è una cosa al di sopra la libertà, non c'è più libertà; è messa al secondo posto ed io invece la vedevo al primo posto. Interventismo e nazionalismo fu un fulmine a ciel sereno. Chi si aspettava la guerra? Nessuno di noi pensava che ci fosse una guerra. [...] | *Di Laura*: non pensa che questo gruppo di cultura abbia un po' tradito però proprio gli ideali di cultura cedendo all'interventismo? Dice che storicamente... | *Palazzeschi*: fu una cosa sentimentale, fu una cosa sentimentale. Capisce, l'uomo in certi casi è anche accecato, non ragiona più. | *Di Laura*: lei scrisse: *Evviva questa guerra!* | *Palazzeschi*: una volta dichiarata la guerra, eh diamine! Un cittadino onesto dice: «viva la guerra», se no si fa come Pound, ci si mette contro il proprio paese in guerra, col nemico. Non si può mica stare con l'altro. Una volta dichiarata la guerra io dico: «viva questa guerra». Evviva «questa» guerra, non viva «la» guerra. Lo stesso Giolitti che non la voleva, quando fu dichiarata, disse: «se non avessi gli anni che ho, prenderei il fucile». [...] Ed allora fu una cosa sentita in quel momento, che ora la si rivede dopo tanti tanti anni, dopo tanti avvenimenti che sono successi e che ci hanno anche allontanato, che ci rendono difficile rientrare in codesto spirito.⁵⁰

Occorre grande cautela nell'approcciare un simile testo. Le ragioni di una simile cautela sono spiegate con efficacia e chiarezza anche da Giorgina Colli, nella sua introduzione alla raccolta delle interviste di Palazzeschi. Ella sottolinea innanzitutto come l'intervista sia caratterizzata da una «struttura ibrida [...] costituzionalmente dovuta alla continua sovrapposizione di elementi biografici e autobiografici, all'alternanza di memorie, rievocazioni, referti documentari, bilanci, resoconti o di più espliciti autocommenti».⁵¹ Inoltre, «le “confessioni” dell'intervistato possono essere più o meno spontanee o legate alla contingenza di un accadimento, soggette alla manipolazione del tempo o semplicemente affidate a occasioni estemporanee».⁵²

Nel caso specifico, queste due osservazioni sono quanto mai pertinenti. Non solo, infatti, il brano citato si rivela aperto alle più varie suggestioni, tra memorie, rievocazioni e riflessioni, ma si mostra anche segnato dalla natura occasionale e instabile dell'intervista e, soprattutto, dal tempo intercorso dai fatti di cui si discorre. Non è vano ricordare infatti che tra questa intervista e la pubblicazione di *Evviva questa guerra!* sono trascorsi ben cinquantasei anni.

Ciò che però domanda maggior cautela è l'intenzione e la manipolazione autoriale. Agli occhi di chi ha raccolto le sue interviste, appare chiaro che Palazzeschi abbia rilasciato dichiarazioni «non sempre del tutto veritiere e talvolta volutamente ambigue o depistanti in quanto esemplificative del volto offerto al pubblico e, dunque, dell'immagine che egli ha voluto [...] rilasciare di sé».⁵³ Con questo non si vuole raccomandare eccessiva prudenza quando non aperto sospetto, ma si sottolinea piuttosto che l'autore mostra di sé solo ciò che «è disposto a condividere con gli altri o che intende scientemente mostrare quale pubblica immagine di sé».⁵⁴ Non sorprende: si tratta di osservazioni universalmente valide, le quali assumono però un significato più profondo

⁵⁰ *Un'ora con Palazzeschi*, cit., ora in S. Magherini, G. Manghetti (a cura di), *Scherzi di gioventù e d'altre età*, cit., pp. 271-272.

⁵¹ G. Colli, *Introduzione*, in A. Palazzeschi, *Ritratti nel tempo...*, cit., pp. IX-LIV: IX.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. XII.

⁵⁴ *Ibid.*, p. XV.

e specifico in Palazzeschi, «narratore ben avvezzo all'uso delle maschere»⁵⁵ e la cui «biografia [...] è intessuta di zone che restano tenacemente impenetrabili».⁵⁶

Appuntate queste premesse, è possibile svolgere alcune considerazioni per meglio collocare le affermazioni così tardive di Palazzeschi. In primo luogo, occorre evidenziare una piccola contraddizione all'interno del brano riportato. Inizialmente, infatti, l'autore afferma che la parola libertà debba prevalere sulla parola Italia; poco oltre, però, sostiene che *Evviva questa guerra!* abbia rappresentato il suo personale sacrificio della prima a favore della seconda. In questo senso, Palazzeschi motiva l'articolo come un'imposizione a cui sottostare in nome della propria appartenenza nazionale, intesa questa peraltro in un senso che parrebbe non tanto etnico-culturale quanto più freddamente giuridico. In questi termini, Palazzeschi conferma apertamente l'esistenza di un'autocensura alla base di quell'articolo, ma la presenta come di natura esclusivamente politica, asettica, privata del retroterra emotivo che invece emerge con chiarezza da quanto, durante quei mesi di sofferenza, egli scriveva su «Lacerba» e nelle sue corrispondenze.

In secondo luogo, al di là delle tensioni che attraversano l'articolo, la spiegazione offerta da Palazzeschi appare fragile anche per ragioni interne. È evidente innanzitutto la brevità con cui l'autore liquida la domanda del giornalista, cercando riparo dietro a una minuzia linguistica come la sottile differenza tra «evviva questa guerra» e «evviva la guerra». Inoltre, diversamente da quanto affermato da Palazzeschi, alla data di pubblicazione di *Evviva questa guerra!* l'Italia non aveva ancora compiuto il proprio ingresso nel conflitto in corso: questo era ormai dato per certo, ma la dichiarazione ufficiale risale al 24 maggio 1915, ossia due giorni dopo la pubblicazione di *Evviva questa guerra!*.

La natura instabile e provvisoria del brano preso in esame, propria in fondo come già visto della struttura dell'intervista come genere in sé, è dimostrata da Palazzeschi stesso appena un anno dopo, in occasione di altre due interviste. Nella prima, leggiamo: «Io sono rimasto quello che ero. Non m'infiammai d'entusiasmo neanche per l'intervento. Se ha letto cosa scrivevo su Lacerba quando si preparava la nostra entrata, vedrà che dissentivo dai miei colleghi. Ero uno che non credeva».⁵⁷ Nella seconda, invece: «Ho odiato la guerra, tutte le guerre, perché ero convinto che il buon senso dei popoli, la buona fede dei governanti avrebbero trovato la via per risolvere pacificamente le contese».⁵⁸

In definitiva, la tardiva intervista *Un'ora con Palazzeschi* offre, pur con tutte le dovute e necessarie cautele di cui si è detto, un'indiretta conferma al percorso sin qui presentato. Essa ammette l'esistenza di un'autocensura alla base di *Evviva questa guerra!*, ma ne ricalibra la natura, celando di conseguenza il reale portato emotivo: ancora una volta, Palazzeschi dimostra la propria natura «incline all'elusione e allo svicolamento».⁵⁹ Fortunatamente, le tracce che l'autore ha disseminato tra «Lacerba» e le sue corrispondenze coeve resistono alla prova del tempo: esse, senza rivoluzionare il carattere essenzialmente traumatizzante e contraddittorio della Grande Guerra quale esperienza intima e storica, ci permettono comunque di gettar luce sulle plausibili ragioni che hanno condotto a *Evviva questa guerra!*.

⁵⁵ *Ibid.*, p. XIV.

⁵⁶ G. Tellini, «Non faccio il poeta per mestiere...», cit., p. 12.

⁵⁷ E. Cavalli, *Nove domande poste a Palazzeschi*, «Arterama», Milano, IV, 1972, 8-9, pp. 16-17, ora in A. Palazzeschi, *Ritratti nel tempo...*, cit., pp. 383-384.

⁵⁸ C. Marchi, *Visita a Palazzeschi "saltimbanco" a riposo*, «La Domenica del Corriere», 3 ottobre 1972, p. 44, ora in A. Palazzeschi, *Ritratti nel tempo...*, cit., p. 410.

⁵⁹ G. Colli, *Introduzione*, cit., p. XVI.

«Tutto il libro è scandaloso» Formiggini e l'autocensura de «Le dame galanti» di Brantôme

Antonio Castronuovo

Pubblicato: 4 agosto 2025

Abstracts

In 1937, the publisher Angelo Fortunato Formiggini published in the «Classici del ridere» series in three volumes the late sixteenth-century work *Le dame galanti* by Pierre de Bourdeille, known as Brantôme. Upon publication, some objected that the work was scandalous and the publisher, after a careful critical rereading, decided with an act of self-censorship to withdraw from the market the few copies put into distribution. He also wanted to integrate at the end of the third volume a *Commiato dell'editore* which, developing an already known theory of what in a work is 'pornographic' and what is 'porcographic', set out the reasons for the self-censorship. The work was finally subjected, probably in 1938, to partial seizure by the police authorities, without however disappearing and finally entering, also by the declared will of the publisher, into the interests of bibliophile collectors. Through an analytical reading of the *Commiato*, the contribution retraces this episode of editorial history, highlighting its key points.

Nel 1937 l'editore Angelo Fortunato Formiggini pubblicò nella collana dei «Classici del ridere» in tre tomi l'opera tardo-cinquecentesca *Le dame galanti* di Pierre de Bourdeille detto Brantôme. Alla pubblicazione qualcuno eccettuò che l'opera fosse scandalosa e l'editore, dopo una attenta rilettura critica, decise con un atto di autocensura di ritirare dal mercato le poche copie messe in distribuzione. Volle anche integrare alla fine del terzo volume un *Commiato dell'editore* che, sviluppando una già nota teoria di cosa in un'opera è 'pornografico' e cosa 'porcografico', esponeva le ragioni dell'autocensura. L'opera fu infine sottoposta, probabilmente nel 1938, a parziale sequestro da parte dell'autorità di polizia, senza però scomparire ed entrando infine, anche per dichiarata volontà dell'editore, negli interessi del collezionismo bibliofilo. Mediante una lettura analitica del *Commiato* il contributo ripercorre questo episodio di storia editoriale, mettendone in luce i nodi.

Parole chiave: autocensura; bibliofilia; Brantôme; Formiggini.

Antonio Castronuovo: Studioso indipendente
✉ castronuovo.medlav@gmail.com

Tra le varie collane fondate nella prima metà del Novecento dall'editore Angelo Fortunato Formiggini (1878-1938),¹ due s'imposero come strutture portanti dell'azienda, i «Profili» e i «Classici del ridere». Non fu solo una questione commerciale, le collane prospettavano due caratteri per lui essenziali: la duttilità del formato tascabile la prima, l'appagamento della prediletta linea umoristica la seconda.² Per i «Classici del ridere», considerati dall'editore il proprio spicchio di qualità, l'idea di fondo – raccogliere il meglio di quanto era stato prodotto di attinente al ridere lungo la storia della letteratura – si coniugava bene con la sua concezione della realtà e della vita, con la necessità di confutare la filosofia degli imbronciati. Formiggini aveva infatti esposto fin dai primi passi una teoria generale del ridere: nella tesi redatta per la seconda laurea conseguita nel giugno 1907 all'Università di Bologna in filosofia morale, aveva affermato che il vero umorismo, quello che induce al ridere concettuale, è merce rara, perché l'umorismo è la 'forma mentis' più alta e sublime cui possa attingere l'umanità.³ L'idea funzionò e la collana, nei ventisei anni di vita dal 1913 al 1938, sfornò 105 volumi di umorismo sano e intelligente, alcuni di essi capolavori letterari.

Invero il numero dei pezzi è 106: Formiggini vi riprese la propria opera principale, *La ficozza filosofica del fascismo*, già uscita fuori collana nel 1923 e accolta l'anno seguente tra i «Classici» col numero 00.⁴ A far decollare il progetto era stato il *Satyricon* di Petronio Arbitro. Pubblicato alla fine del 1912, il volume andò esaurito in un mese e diventò anche una rarità bibliografica, «delizia e tormento dei ricercatori di prime edizioni»,⁵ affermazione dell'editore che già testimonia quell'inclinazione alla bibliofilia che si ritroverà nel fulcro della vicenda affrontata in questo contributo. Il titolo diventò il modello ottimale su cui incardinare la nuova idea di collana e fu infatti il secondo numero dei «Classici del ridere», dopo la *Prima giornata del Decameron* di Giovanni Boccaccio pubblicata nel marzo 1913.⁶ Una volta impostata, la serie sfornò libri dedicati a persone di buon gusto, anche se fin dall'inizio Formiggini capì che non sarebbe stato facile: il suo intento era di esplorare quell'oscenità che è dotata di un valore comico ed estetico di buon livello, superando anche gli schemi moralistici dell'epoca.

Una passeggiata tra i titoli della collana permette di attraversare le più diverse tradizioni: da quella comica classica, rinascimentale e novellistica, al terreno del moderno con forti implicazioni

¹ In relazione al cognome dell'editore modenese viene accolta in questo contributo la forma senza accento Formiggini, e non l'originale Formíggini, a meno che non sia previsto in specifici titoli di opere.

² In trent'anni di attività, dal 1908 al 1938, l'editore sfornò seicento titoli accolti in diverse collane, tra cui soprattutto «Profili», «Classici del ridere», «Medaglie», «Apologie», «Polemiche», «Aneddotta». La sua produzione è inventariata da Emilio Mattioli, Alessandro Serra, *Annali delle edizioni Formiggini (1908-1938)*, Modena, Stem Mucchi, 1980.

³ La tesi è oggi pubblicata: A.F. Formiggini, *Filosofia del ridere. Note ed appunti*, Bologna, Clueb, 1989.

⁴ L'opera è stata ripresa di recente nella versione del 1923: A.F. Formiggini, *La ficozza filosofica del fascismo e la marcia sulla Leonardo*, a cura di M. Carcione, Modena, Artestampa, 2022.

⁵ A.F. Formiggini, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, Vaciglio, Levi, 1977, p. 16, testo dato alle stampe postumo nel 1951 dalla moglie Emilia Santamaria,

⁶ L'autore di tutte le giornate del *Decameron* accolte nella collana viene sempre indicato nella variante «Boccacci», per la quale si veda Vincenzo D'Angelo, *Giovanni Boccaccio e Giovanni Boccacci*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV, 2018, 1, pp. 107-122.

sociali. Si va dalla crassa risata del *Gargantua* di Rabelais all'elegante umorismo del *Tristram Shandy* di Sterne, dal classico *Asino d'oro* di Apuleio all'inossidabile *Gulliver* di Swift, dalle *Favole* di Esopo alle *Facezie* di Poggio Bracciolini, fino alla gaia comicità dell'eroe letterario di Formiggini, Alessandro Tassoni, apparso in collana nel 1918 con la *Secchia rapita*.⁷

Oggi i «Classici del ridere» sono acquisiti come oggetti di collezione dai bibliofili, che mirano a raccogliere la collana completa: possederla per intero costituisce uno spicchio di un certo rilievo in una biblioteca, privata o pubblica che sia. Ma l'inclinazione a farne oggetti di interesse antiquario era già presente all'epoca, e percepita da Formiggini che della collana ebbe a dichiarare:

La collezione dei CLASSICI DEL RIDERE è, e continuerà ad essere, quella che mi ha procurato maggiori simpatie fra il pubblico: i librai d'antiquariato stanno in agguato per vedere quando si esauriscano le prime edizioni per metterle nei loro cataloghi ad alti prezzi: più volte io ho avuto occasione di incitare gli amatori di libri al *bagarinaggio*, affinché acquistino da me le prime edizioni fintanto che i miei magazzini ne sono provvisti.⁸

L'affermazione è da tenere ben presente, perché procura alcuni dati generali a noi utili: Formiggini cercava il bibliofilo come acquirente, lo sollecitava ad acquisire le prime edizioni presso di lui, finché il magazzino ne aveva scorte, ma non solo per una questione di collezione, anche di *bagarinaggio*, termine che non lascia adito a dubbi: era bene che gli amatori di libri facessero non un semplice acquisto ma una vera incetta, azione che permetteva di assicurarsi esemplari che avrebbero mantenuto anche in futuro una buona quotazione. E questa filosofia commerciale intrisa di bibliofilia emergerà anche nel caso che andiamo a indagare.

Crepuscolo galante

Fu proprio al tramonto dell'avventura, tra gli ultimi numeri della collana – come anche tra gli ultimi titoli pubblicati da Formiggini – che apparvero nel 1937 i volumi numero 101, 102 e 103 contenenti *Le dame galanti* di Pierre de Bourdeille (1540-1614), detto Brantôme in relazione all'abbazia sita in Dordogna che aveva ricevuto come beneficio ecclesiastico in commenda:⁹ ne conservò però solo il titolo, non avendo inclinazione alla carriera nei ranghi della Chiesa, il che pare sufficiente a motivare il contenuto piuttosto scurrile dell'opera (innumerevoli le ricorrenze del termine «cornuto» nel senso precipuo che gli viene assegnato e anzi: l'intera opera sembra un trattato di pratica del tradimento coniugale, perpetrato per piacere o per vendetta). La pubblicazione aveva costituito sin dall'inizio un consistente problema. Formiggini aveva acquistato i diritti dell'opera da Fernando Palazzi, ma poi le lungaggini per la redazione e la correzione del testo avevano rischiato di far perdere la pur grande pazienza al modenese. Importa notare che i

⁷ Eroe in quanto figura letteraria genetica della casa editrice: l'esordio dell'attività di Formiggini era infatti avvenuto nel 1908, in occasione della cosiddetta Festa Mutino-Bononiense organizzata alla Fossalta di Modena, con la sua prima edizione della *Secchia rapita* di Tassoni e con una *Miscellanea tassoniiana* dedicata al letterato modenese: sull'evento si veda N. Bonazzi, *La Secchia... Restituita. La Festa Mutino-Bononiense e l'esordio editoriale di Angelo Fortunato Formiggini*, in Id. et al., *La Cronaca della Festa 1908-2008. Omaggio ad Angelo Fortunato Formiggini. Un secolo dopo*, Modena, Artestampa, 2008, pp. 23-36.

⁸ A.F. Formiggini, *Venticinque anni dopo. 31 maggio 1908 – 31 maggio 1933*, Roma, Formiggini, 1933, pp. 24-25.

⁹ All'epoca di Brantôme le abbazie assegnate dalla monarchia francese in commenda erano solo quelle maschili; la commenda era un facile mezzo per assicurarsi la fedeltà dei servitori della Corona e al contempo assicurare loro una solida ricompensa, spesso a detrimento della vita religiosa: sul tema sia sufficiente il lemma di Ph. Loupés, *Commende*, in Lucien Bély (sous la dir. de), *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, Puf, 2003, pp. 290-291.

tre volumi apparvero a stampa non in contemporanea, ma in sequenza lungo la primavera, e precisamente il 15 marzo, 15 aprile e 15 maggio 1937, e la presenza di uno sfasamento cronologico rileva ai fini di questa indagine.¹⁰

Che tale sfasamento sia stato reale sembra dimostrarlo anche il fatto che Formiggini ottemperò all'obbligo di consegnare copie dell'opera alle autorità competenti in momenti diversi. Una volta uscite, *Le dame galanti* erano state infatti regolarmente inviate all'ufficio stampa della Prefettura di Roma, come da circolare 9532/442 del 3 aprile 1934, documento che fotografa bene la situazione censoria dell'Italia fascista, con individuazione dei prefetti come soggetti di controllo di tutto ciò che veniva stampato e diffuso, al fine di individuare eventuali pubblicazioni eversive oppure offensive della pubblica morale.¹¹

Firmata da Mussolini e indirizzata ai prefetti, la circolare era stata diramata allo scopo di assicurare un rigoroso ed efficace controllo sulla stampa; si ordinava a editori e stampatori di inviare tre copie di qualsiasi pubblicazione – prima di metterla in vendita o di effettuarne diffusione – all'ufficio stampa della Prefettura, che doveva essere composto da un consigliere e un funzionario di polizia; e se tale ufficio non esisteva, se ne disponeva la costituzione. La circolare recitava ancora che l'esame delle copie serviva a decidere se l'opera doveva essere revisionata o meno e in tal caso le tre copie prendevano vie diverse (una al Sottosegretariato di Stato per la Stampa e Propaganda, una al Ministero dell'interno, un restava agli atti nella Prefettura pertinente). La circolare chiariva che l'obbligo della presentazione da parte degli editori, per la conseguente revisione prefettizia, riguardava solo i romanzi e i racconti, le opere di scienze sociali e politiche, i libri di storia.

Ora, due bollettini delle pubblicazioni presentate alle Prefetture, uno del 1937 e uno del 1938, elencano i tre volumi delle *Dame galanti*, a riprova che Formiggini aveva ottemperato all'obbligo della circolare del 1934. Nulla vi è annotato e ciò potrebbe essere verosimile riprova che all'opera non era stata richiesta una revisione.¹²

Pornografia e porcografia

Redatta da Formiggini, la prefazione al primo volume procura molti dati e va analiticamente letta come spazio di idee poi rivedute. Vi sono innanzitutto percorse per rapidi tratti la vita e gli scritti di Pietro di Bourdeille, per poi riconoscere che

¹⁰ Schede dei tre volumi sono in E. Mattioli, A. Serra, *Annali delle edizioni Formiggini (1908-1938)*, cit., pp. 399-401. Un'agile scheda è quella redatta da R. Schiuma ed E. Pederzoli al n. 60 del catalogo M. Al Kalak (a cura di), *Angelo Fortunato Formiggini. Ridere, leggere e scrivere nell'Italia del primo Novecento*, Mostra di Modena (Gallerie Estensi, 28 febbraio – 30 giugno 2019), Modena, Artestampa, 2019, p. 112.

¹¹ Lo studio della circolare, con doviziose appendici documentarie, è stato condotto da F. Nepori, *La circolare del 3 aprile 1934 e gli uffici stampa delle prefetture. La nascita della censura e del controllo editoriale dell'Italia fascista*, in A. Martorano (a cura di), *Gli archivi delle Prefetture un universo complesso tra storia e amministrazione*, Torre del Lago Puccini (LU), Civita, 2022, pp. 49-69.

¹² *Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa*, Firenze, Successori Le Monnier, 1937, p. 234, n. 6436 per il volume I; 1938, p. 77, n. 2043 per i volumi II e III.

tra i vari scritti di Pietro di Brantôme, *Le dame galanti* costituiscono la sua opera più significativa. Per il carattere, essa opera, vastissima e ciclica, di grande interesse per la storia del secolo XVI, si può qualificare un *trattato naturalistico dell'amore*.¹³

Trovava deplorabile che un'opera così poderosa fosse stata relegata in una clandestinità che sapeva di turpe. Gli ugonotti erano stati combattuti con le armi dal Brantôme (nel 1568 a Mensignac e nel 1569 a Jarnac) e dunque un certo spirito di vendetta li animava: fu il pregiudizio puritano a marchiare come infamante l'opera del commendatore. Ne sorgeva una necessità, accolta da Formiggini:

Noi pensammo dunque che il miglior mezzo per rompere la nefasta fama che toglie dalla libera circolazione queste opere belle e meritevoli di essere lette da tutti, è il divulgarle, non più sotto il velo del libro clandestino ma nella veste chiara e nobile del libro classico.¹⁴

Lo specifico proposito fu di procurare ai lettori connazionali un piacevole giovamento, «specie per gli ammaestramenti di arguzia, di malizia e d'ironia che vi si trovano».¹⁵ Sulla scia di quel proposito veniva procurata al pubblico italiano la prima versione completa delle *Dame galanti*.¹⁶

Non era la prima volta che Formiggini valutava la propria produzione sul piano della morale. Interessante a tale riguardo la nota con cui aveva a suo tempo lanciato il *Satyricon*. Ancorché la traduzione da lui pubblicata nobilitasse l'opera anche nei passi peggiori, vi dichiarava che rileggendo le bozze si era comunque imbattuto in molte pagine che gli erano parse ripugnanti, ben più che per il passato. La ragione per cui aveva comunque salvato l'edizione era presto spiegata:

Non so se ho mai pubblicamente espresso questo mio personale concetto; in ogni modo eccolo: è immorale ciò che induce il giovanetto a mal fare, non è immorale ciò che non ha virtù corruttrice. In questo *Satyricon* ci sono pagine schifose, non ci sono pagine corruttrici.¹⁷

Il fatto è che il malcostume del mondo romano lo sentiva troppo diverso e distante perché potesse far danno in un moderno lettore, ed era anzi incoraggiante constatare che la sconcia bestialità un tempo ammessa era stata spazzata via dalla maturazione dei costumi e mai più avrebbe potuto ripullulare se non come caso sporadico di perversione. E insomma: specialmente se espresso in forma d'arte, il documento storico non è mai osceno se non per uno spirito grossolano. Formiggini si augurava di non avere mai lettori di tale inclinazione, «ma, se neavrò mio malgrado, la oscenità sarà in loro, non nelle pagine di questa collezione».¹⁸

E qui si illumina una delle riflessioni centrali della sua filosofia. Quando nel 1912 aveva annunciato a Benedetto Croce il lancio dei «Classici del ridere» il filosofo trovò l'iniziativa molto attraente ma manifestò apprensione per i possibili giudizi di indecenza, essendo in questi casi

¹³ A.F. Formiggini, *Prefazione*, in Brantôme, *Le dame galanti*, vol. I, trad. it. di A. Savinio, riveduta sui testi critici e annotata da G. Balzi, Roma, Formiggini, 1937, p. 7.

¹⁴ Ivi, pp. 7-8.

¹⁵ Ivi, p. 8.

¹⁶ Nel 1937 l'opera di Brantôme era già stata offerta al pubblico italiano in varie edizioni parziali, tra cui: Brantôme, *Vita delle dame galanti*, Perugia, Bartelli e Verando, 1914; Brantôme, *Le dame galanti*, Milano, Corbaccio, 1922; Brantôme, *Vita delle dame galanti*, Parma, Bertoni, 1923; Brantôme, *Le dame galanti*, Milano, L'editrice del libro raro, 1925.

¹⁷ Leggo la nota al *Satyricon* in A.F. Formiggini, *Trent'anni dopo. Storia della mia casa editrice*, cit., p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 20.

labile il confine tra riso e osceno. Allargando la propria visione, Formiggini sviluppa una breve ma rilevante riflessione:

Io credo che si debba fare una distinzione fra ciò che è *pornografico* e ciò che è *afrodisiaco*. La pornografia è spesso un settore del ridere: una *Casa del ridere*, da cui la pornografia fosse esclusa con troppo rigore, riuscirebbe una ben povera cosa: il Boccaccio, che è il nostro maggior tesoro di lingua, finirebbe per restarne fuori, e l'ilarità italiana, o, più generalmente, latina, ha tali venature di scurrilità che il volerne ricercare le fonti con la suscettibilità di un'educanda sarebbe letteralmente impossibile. Lo scritto *pornografico*, se rivestito in forma d'arte, può essere spesso comico, ma non così quello *afrodisiaco*, che è invece un surrogato cantaridaceo ed è roba per le farmacie o per le case da tè. Mi pare meno ignobile chi apre una casa da tè, in cui sono ammessi solo gli adulti, che non chi diffonde pillole di cantaride fra gli impuberi e gli impotenti sotto forma di cosa scritta. In ogni modo la letteratura afrodisiaca [...] non ha nulla di comune col comico. Lo stato di eccitamento fisiologico nasconde piuttosto un substrato tragico, cosmico (non so come dire). E, se fossi un fisiologo, saprei forse spiegare che il ridere è un fenomeno *antiafrodisiaco*: il ridere, anche rispetto a queste cose, è *la salute*.¹⁹

Per concludere infine che il *Satyricon* aveva sì parecchie pagine *porcografiche*, «ma non *pornografiche*, o per lo meno non certo *afrodisiache*, e che licenzio con sereno animo questo libro».²⁰ Non sviluppò cioè alcuna intenzione di censura su se stesso. Restò in lui il timore costante di essere bollato come editore pornografico, e in effetti i «Classici del ridere» ricevettero non poche volte accuse di licenziosità.

Indecenza autocensurata

Non così per *Le dame galanti*, opera che prospettò invece – nella biografia editoriale di Formiggini – la prima decisione di autocensura.

La famosa raccolta di aneddoti palesava un carattere accesaemente scandaloso e ciò costò a Formiggini qualche aspra critica: fu rimproverato di aver dato alla luce un'opera indecente. Volle dunque valutare *Le dame* con attenzione e, dopo una ponderata riflessione, riconobbe che era in effetti opera riprovevole. Decise di ritirarla dal commercio, di non stampare ulteriormente il tritico e fece scomporre i piombi: era la prima volta che agiva così verso un'opera da lui stesso pubblicata. Motivò con i lettori la propria scelta in un *Commiato dell'editore* che appare alla fine del terzo volume.

E qui si apre uno dei problemi di questa edizione: se l'editore poteva motivare tale scelta in pagine di commiato integrate come ottavino tipografico alla fine del terzo volume, appare evidente che l'idea maturò lungo la progressione editoriale dal primo all'ultimo volume, portando alla singolare decisione di accogliere quella specie di 'critica di me stesso' nel corpo medesimo dell'edizione, scompaginando in certo modo l'idea quieta che il possessore di un'esemplare del terzo volume poteva nutrire sulla liceità dell'edizione.

Va anche notato che l'opera residua oggi in forme tipografiche differenti: tre volumi rilegati in broccata e in alcuni casi protetti con fogli di pergamino, oppure rilegati in tela avana con incisioni rosso mattone a piatto e dorso. Essendo complicato, specie all'epoca, inserire ottavini

¹⁹ Ivi.

²⁰ Ivi.

tipografici supplementari a diversi tipi di stampa dello stesso libro, è verosimile che le pagine di commiato siano presenti in tutte le tipologie editoriali dell'opera.²¹

Documento per noi centrale, è bene percorrere nei particolari il *Commiato dell'editore*. All'inizio vi viene esposta una breve storia dell'edizione di Brantôme: dieci anni prima Formiggini aveva appreso che una nota casa editrice italiana programmava di lanciare una collezione di classici fondata, come la sua, sulla concezione del ridere. L'incognita di vedere affiancata la sua più riuscita collana da una consimile iniziativa gettò Formiggini nell'inquietudine:

Poiché dirigeva allora quella illustre casa un nostro cordiale amico, non ci fu difficile persuaderlo a cedere a noi in blocco tutti i volumi che aveva approntato per la sua nuova collezione, taluni dei quali pubblichiamo già, con molte onore, nella nostra, ed altri escludemmo perché non ci parvero adatti. | Fra le opere prelevate, la più cospicua era la traduzione delle *Dame galanti* del Brantôme fatta da uno scrittore di grande ingegno e di molto gusto, Alberto Savinio.²²

In un mondo editoriale che aveva offerto antologie parziali dell'opera di Brantôme, la notizia che Formiggini avrebbe pubblicato una traduzione completa fu positivamente accolta dai critici e dagli studiosi. L'editore affidò subito per la composizione tipografica i tre volumi e chiese al disegnatore Mario Vellani Marchi di procurare delle illustrazioni, cosa che l'artista fece con lodevole celerità e consegnando parecchi disegni davvero deliziosi.²³

Le difficoltà maggiori s'ebbero con Savinio, che all'epoca risiedeva a Parigi e non ebbe modo di riprendere a mano l'enorme lavoro di traduzione che aveva compiuto da giovane; fu così che si pensò di affidare la pur complessa revisione delle bozze, lavoro che si prospettava minuzioso, a un collaboratore di fiducia.²⁴ Si trattava di Giuseppe Balzi, persona di fiducia che portò a termine il compito con scrupolo:²⁵

Egli, presa alla lettera la "carta bianca" accordatagli dal Savinio, rivide, corresse e in gran parte rielaborò la traduzione, tenendo sott'occhio le migliori edizioni francesi del Brantôme, colmando tutte le lacune e correggendo il testo di sobrie ed utili note critiche e storiche. Fatica da certosino che s'è protratta per lungo tempo e che (ahinoi!) ha implicato la ricomposizione tipografica non sappiamo quante volte...²⁶

Dalla composizione tipografica, si passò alla stampa, affidata alla Tipografia Giovanni Ferraguti e C. di Modena, la stessa di cui Formiggini s'era servito fin dai primi numeri dei «Classici del ridere». E fu a questo punto che si manifestarono i primi inconvenienti, esposti nel *Commiato*. Formiggini vi afferma di avere «licenziati tutti e tre i volumi e messo fuori il primo» e

²¹ Lo è almeno in tutte quelle controllate dall'autore di questo contributo, e tuttavia la strada della possibilità va lasciata aperta perché nel cosmo delle varianti tipografiche non mancano mai le *trouvailles*.

²² A.F. Formiggini, *Commiato dell'editore*, in Brantôme, *Le dame galanti*, vol. III, cit., p. 231.

²³ Il pittore e disegnatore modenese Mario Vellani Marchi (1895-1979) viveva all'epoca a Milano, dove fu tra i fondatori del cenacolo artistico di via Bagutta e creò anche costumi e allestimenti scenografici per il Teatro alla Scala.

²⁴ La vicenda di questo traffico editoriale e delle figure che vi furono coinvolte è ben delineata da E. Pederzoli, «L'arte di farsi conoscere». *Formiggini e la diffusione del libro e della cultura italiana nel mondo*, Roma, Aib, 2019, soprattutto le pp. 232-236.

²⁵ Figura assai discreta quella di Giuseppe Balzi, su cui poche sono le notizie reperibili: potrebbe essere il letterato che nel 1922 aveva partecipato alla breve esperienza di «Le cronache d'Italia. Quindicinale sintetico», diretto assieme ad Alfredo Tusti. Il suo nome s'incontra poi, sempre in ombra, in altre piccole vicende editoriali di quegli anni.

²⁶ A.F. Formiggini, *Commiato dell'editore*, cit., p. 232.

di aver ricevuto da persona autorevole il rimprovero di aver pubblicato un'opera molto indecente:

E poiché noi, sotto questo aspetto, siamo molto più suscettibili di quanto la fama ci attribuisca, abbiamo, senza starci troppo a pensare, inserito immediatamente su l'«Italia che scrive», sul «Giornale della Libreria», e su l'«Avvisatore Librario» una nostra formale diffida alle librerie per intimar loro di restituirci il volume che intendevamo ritirare dal commercio.²⁷

Che si tratti del solo primo volume sembra provato dal fatto che la diffida nell'«Italia che scrive» apparve sul numero di aprile, dopo la stampa del solo primo volume, ma il testo ancora una volta lascia perplessi su quel terzo volume e l'allegato *Commiato*, come se già esistesse:

Alle Librerie Italiane. | La edizione delle DAME GALANTI del Brantôme, compresa nei CLASSICI DEL RIDERE, è esaurita. Non sarà ristampata ed appartiene ormai all'antiquariato. | La storia di questa pubblicazione risulta dal COMMiato del terzo volume. | Vi confermo la formale diffida a non tenere in vetrina, o comunque in vista del pubblico, gli esemplari che fossero ancora in vostro possesso. | Accetterò sempre la resa anche degli esemplari acquistati in conto fisso.²⁸

Sotto forma di volantino, un diverso testo della diffida appare tra le pagine di un esemplare delle *Dame galanti* di recente entrato nel mercato antiquariale; è un testo asprigno che, firmato da Formiggini, vale recuperare per gli interessanti dati che procura:

Intendo ritirare dal commercio l'opera: Brantôme Le Dame Galanti tradotta da Savinio e illustrata da Mario Vellani Marchi, della quale ho fatto stampare solo pochi esemplari nella collezione dei *Classici del ridere*. Vi diffido formalmente dall'espore detta opera nelle vetrine. Dovrete farmi immediata resa dell'invenduto, addebitandomi le spese di porto. Resta chiaramente inteso che l'opera suddetta non figurerà nelle mie note di giacenza.²⁹

In autunno, il ritiro dell'opera dalle librerie veniva ufficializzato dal «Bollettino opere teatrali approvate» che, nella sezione *Divieti* e cioè le «opere delle quali il Ministero per la Cultura Popolare (Direzione Generale per il Servizio della Stampa Italiana) ha vietata la diffusione», cataloga al n. 58 *Le dame galanti* con questa nota: «Ritiro dalla circolazione a cura dell'editore».³⁰

Cerchiamo dunque di trarre alcune conclusioni, anche solo di probabilità: da quanto affiora dai testi citati, Formiggini aveva preparato per la stampa i tre volumi («licenziati tutti e tre i volumi»), aveva però pubblicato solo il primo e forse il secondo quando ricevette il rimprovero di indecenza e decise di ritirare l'opera dalla rete della distribuzione. Ponendo questa ipotesi diventa verosimile che abbia stilato il *Commiato* e l'abbia fatto inserire alla fine del terzo

²⁷ Ivi.

²⁸ «L'Italia che scrive», XXI, aprile 1938, 4, p. 132.

²⁹ Il volantino della diffida è riprodotto nel catalogo *Angelo Fortunato Formiggini. Classici del ridere 1913-1938. Una collezione d'autore*, Bologna-Trieste, Libri nel Borgo e Libreria Antiquaria Drogheria 28, 2023, p. 7.

³⁰ Ministero per la Cultura Popolare, Direzione generale per il teatro, «Bollettino opere teatrali approvate – Opere letterarie, scientifiche ed artistiche depositate - Segnalazioni varie», II, settembre-ottobre 1937-XV, 9-10, p. 523. Sull'episodio si veda anche G. Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 71-72.

volume, effettivamente mandato in stampa, ma già con la decisione di non farne oggetto commerciale, come si coglie d'altra parte nel prosieguo del *Commiato*.

Formiggini afferma di aver sempre conosciuto il Brantôme, così come lo era dai tanti studiosi, anche se si poteva sospettare che pochissimi lo avessero letto per intero. Era stato un illustre studioso, tempo addietro, a proporre di tradurlo, perché era un classico che esisteva in edizioni ridotte e dozzinali e non doveva mancare in una bella edizione integrale presso il nostro editore. Adesso invece l'autorevole rimprovero lo colpì negativamente, «e dopo aver ritirata l'opera dalle librerie, abbiám voluto rileggerla tutta quanta per farci un concetto più preciso di questo autore».³¹

La descrizione, come si percepisce, ha una falla: è sempre la presenza di quel *Commiato* – ben integrato nella legatura del terzo volume – a sparigliare i giochi. Dobbiamo necessariamente pensare che l'annunciato ritiro dell'opera dalle librerie si riferisca al primo o ai primi due volumi, mentre la rilettura da parte dell'editore avvenne su tutta l'opera, e dunque anche sulla terza parte che ancora non era stata stampata. Non va però accantonata un'altra ipotesi: che il ritiro autocensorio avvenne per tutt'e tre i volumi e che alla fine il terzo fu ristampato con integrazione delle pagine del *Commiato*. In ogni caso la rilettura dell'opera (e dobbiamo a questo punto presumere che la prima lettura, quella pre-editoriale, fosse stata rapsodica e disattenta) diede un esito alquanto negativo:

In coscienza, non ci sentiamo di prenderne le difese! Riconosciamo, sì, che nelle sue pagine vi sono tesori di arguzia e di malizia, che vi sono svelati a migliaia piccanti retroscena della storia, ma tutto il libro è “scandaloso” e vi si trova un grande numero di illustri uomini in manica di camicia e di illustri dame che la camicia non hanno affatto o che, per lo meno, l'hanno sollevata un po' troppo in alto. Le dame citate dal Brantôme sono quasi tutte in tale atteggiamento, sebbene egli ne ricordi anche molte di alta virtù per far loro grande onore. Tutto questo gli perdoneremmo (perché noi siamo di manica larga) se le veneri dello stile coprissero le altre veneri e se qualche volta non vi fossero espressioni indecenti: espressioni, è vero, del calibro di quelle che capita spesso di sentir ripetere intorno ai più ragguardevoli tavolini degli odierni caffè, ma che, se è deplorabile che siano dette, più deplorabile è che siano scritte.³²

Piombo e sequestro

La materia era delicata e Formiggini sentiva il bisogno di insistere sul modo personale di sentirla e assumerla. La collana dei «Classici del ridere» era stata certamente di manica larga, ma i suoi titoli comprovavano il rispetto di un buon senso della misura. Mai erano state lusingate, per senso di compiacimento, le espressioni lubriche, ma essendosi assunti la missione di far conoscere i più briosi e dilettevoli documenti della letteratura, non ci si era lasciati impressionare dalle espressioni realistiche:

Se ci fossimo imposte limitazioni troppo rigorose la nostra umanissima impresa sarebbe stata impossibile e sarebbe riuscita come evirata. Togliere alle letterature della civiltà latina la parte grassoccia sarebbe defraudare l'umanità di uno dei suoi più ridenti tesori.³³

³¹ A.F. Formiggini, *Commiato dell'editore*, cit., p. 233.

³² Ivi.

³³ Ivi, p. 234.

Anche Brantôme sarebbe stato perdonato se appunto non gli facesse difetto ‘la misura’. Viene poi esposta la già nota tassonomia presente nel prelude al *Satyricon*. Essendo applicata a Brantôme vale leggerla ora per ampio tratto:

Ma noi abbiamo sempre avuto presente che ronzano intorno al ridere tre specie di scritti: i “pornografici”, gli “afrodisiaci”, e i “porcografici”. [...] | La *pornografia*, che scopre ciò che dovrebbe star coperto, è un dovizioso elemento di ilarità. Essa ha però due colonne d’Ercole che la delimitano: la *porcografia* e la letteratura *afrodisiaca*. Siamo stati sempre severissimi nell’escludere dalla nostra collezione ciò che è *afrodisiaco*, cioè quello che può stimolare un lettore giovanetto a spendere in malo modo i soldarelli avuti in dono dal caro zio. [...] | Forse, se avessimo meglio conosciuto questo signor Brantôme, neanche a lui avremmo aperto la porta, ma per un motivo diverso: egli non è affatto, “afrodisiaco” e ci sembra che occorra un ammirabile grado di “susceptibilità” per trovarlo tale. | Potremmo anche perdonargli di essere uno scrittore scandaloso, libellista e diffamatore: il secolo in cui i suoi cospicui protagonisti vissero è ormai troppo remoto perché lo scandalo li possa offendere. Si tratta di personaggi ormai fuori mano e a tante belle regine e graziose dame di corte (se fossero in grado di apprezzare le nostre cose terrene) non farebbe forse dispiacere, dopo tanti secoli, di veder ricordata e scoperta qualche loro recondita bellezza, piuttosto che esser del tutto dimenticate... | Quello che nel Brantôme dispiace è quello che “passa il segno”, che è “sporco” o (più brevemente e più esattamente) “porco”; ciò che è “porcografico” insomma. Egli si compiace di farci una descrizione icastica della squisita corruzione del suo tempo, né il fatto che egli cita, per associazione di idee e per contrapposto, molti esempi di rare virtù vale a dare alla sua opera un carattere morale. | L’unico conforto morale che si trae dalla sua lettura è il constatare che il costume e soprattutto il gusto letterario si sono sostanzialmente mutati.³⁴

La finale scelta di togliere l’opera dalla circolazione svela un particolare ulteriore: la minima tiratura iniziale dell’opera, assunta proprio come saggio per ‘tastare il polso’ al mercato:

Sia come sia, noi avevamo fatto una assai minuscola tiratura di questa sudata edizione, che avrebbe dovuto essere una “prova generale” per poi lanciare al grande vento una edizione alla portata di tutti, come i traduttori vagheggiavano, per avere essi nobilitato, con pazienti cure, il peccaminoso originale.³⁵

In seguito alla rilettura critica, il proposito cadde e fu del tutto abbandonato, fino a poter duramente dichiarare che, «scomposto il piombo, l’opera non sarà più da noi ristampata». Anche se poi la descritta inclinazione bibliofila non rendeva emotivamente possibile a Formigini distruggere gli esemplari già stampati, perché non era giusto che di un lavoro durato anni non restasse alcuna traccia:

Le poche copie non saranno inviate alle librerie, ma date privatamente ai collezionisti e agli studiosi. | E gli antiquari, come tanto spesso avviene delle cose nostre, ne faranno loro lauto pro. | *Sic vos non vobis!*³⁶

E infatti gli antiquari ne fecero davvero lauto pro: fra i titoli dei «Classici del ridere», i tre volumi delle *Dame galanti* sono quelli che oggi mantengono nel modernariato librario una

³⁴ Ivi, pp. 234-236.

³⁵ Ivi, p. 236.

³⁶ Ivi, p. 236. Il motto latino era riferito a se stesso: «Così voi, non per voi stessi». Esprimeva in altri termini il fatto che quando si fa qualcosa, non se ne trae il vantaggio: qualcun altro si appropria del lavoro e beneficia dei meriti che ne derivano.

discreta quotazione. L'autocensura di Formiggini assurse insomma a un concreto vantaggio per i bibliofili.

Per ora, più vistoso del beneficio fu l'episodio di sequestro di copie dell'opera da parte della polizia, avvenuto verosimilmente all'inizio del 1938. Al mese di febbraio risale un invito del Ministero della Cultura Popolare a ritirare l'opera, per manifesta licenziosità, dal commercio. L'invito – non un vero e proprio ordine – giunse a Formiggini con documento datato 15 febbraio 1938:

Si fa presente l'opportunità che codesta Casa Editrice provveda al ritiro dal commercio dell'opera *Le Dame Galanti* di Brantôme. Le copie della pubblicazione passate in antiquariato, dovrebbero essere tenute in deposito presso codesta Sede per essere cedute soltanto dietro esplicite richieste di acquisto.³⁷

È probabilmente questo l'episodio che direttamente precede il sequestro e a cui fa riferimento Anna Maria Giorgetti Vichi³⁸ in una intervista che assurge a testimonianza diretta. Le fu chiesto di descrivere i contorni di un episodio avvenuto nei tardi anni del fascismo e di cui aveva fatto cenno in passato: un sequestro di libri presso l'editore Formiggini. Poco dopo la maturità classica aveva conosciuto l'editore, che le aveva offerto di collaborare con la redazione della nota rivista «L'Italia che scrive». Ella accettò, studiando la mattina per l'università e lavorando nel pomeriggio presso l'editore; all'inizio si occupò soprattutto di raggruppare su base disciplinare i libri che dovevano essere recensiti, ma poi iniziò a collaborare con segnalazioni delle novità editoriali. Trovava l'ambiente molto stimolante, per la spiccata personalità dell'editore e perché le consentiva di fare la conoscenza, dal versante della produzione, del mondo editoriale italiano, incontrandone i protagonisti. Per poi continuare:

Nonostante ciò non fu un periodo facile soprattutto per il clima politico in cui viveva il paese. Si svolse in quegli anni un brutto episodio che segnò profondamente Formiggini, ma che anche io ricordo benissimo: il sequestro da parte della polizia di tutte le copie presenti in sede de *Le dame galanti* di Brantôme, tradotto da Savinio, da poco consegnate dalla tipografia. Quell'episodio è rimasto impresso nella mia memoria soprattutto per la violenza, direi anche la volgarità con la quale fu condotto, quasi un segnale premonitore di altre vicende che avrebbero di lì a pochi mesi devastato in modo irreversibile la vita di Formiggini.³⁹

Certo, la Vichi fa riferimento a un sequestro di copie «da poco consegnate dalla tipografia» ma tutto fa propendere a pensare a un sequestro avvenuto dopo la lettera ministeriale del 15 febbraio 1938. A facilitare il tutto concorse di certo anche la denuncia di Carlo Barduzzi, ex federale di Trento e Trieste chiamato a dirigere la Sezione Letteratura del Centro Studi Anticomunisti costituito nell'aprile 1937. Con encomiabile solerzia il 28 luglio 1937 Barduzzi denunciò come sedi di infiltrazione letteraria ebraica cinque case editrici: Mondadori, Corbaccio, Sperling &

³⁷ La missiva è custodita nell'Archivio Editoriale Formiggini della Biblioteca Estense di Modena, fasc. *Ministero della Cultura Popolare*, 15 febbraio 1938. M. Carcione la cita nel saggio *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis. La caduta dell'Angelo Fortunato Formiggini (1878-1938)*, in Lucia Bachelet et al. (a cura di), *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, Roma, Sapienza Università, 2020, pp. 131-147: 143.

³⁸ Nata nel 1918, fu bibliotecaria con incarichi direttivi alla Casanatense e Angelica di Roma, alla Nazionale Centrale di Firenze e infine alla Nazionale Centrale di Roma: è scomparsa centenaria a Bologna nel 2018.

³⁹ A. Petrucciani, T. Stagi (a cura di), *Il lavoro in biblioteca? Non è mai una questione di «ordinaria amministrazione»*. *Conversazione con Anna Maria Giorgetti Vichi*, «Aib studi», LV, 2015, 3, pp. 411-425: 412.

Kupfer, Bompiani e Formiggini.⁴⁰ A far data da quella nomina, il Barduzzi fu molto diligente nel reperire nominativi di scrittori ebrei da proibire, concorrendo in quegli anni a rimpinguare un *Elenco degli autori le cui opere non sono gradite in Italia* depositato presso il Minculpop.

Nulla è dato sapere sul destino della partita sequestrata: distrutta o solo stoccata da qualche parte? Erano comunque solo «copie presenti in sede» e il fatto che ancor oggi si trovino nel commercio antiquariale i tre volumi fa pensare che anche in questo caso, come in altri, il sequestro abbia agito più sul piano formale che sostanziale.

L'ultima censura

Per quanto giudizio meditato, e proprio perché i confini della moralità si modificano rapidamente nel tempo, l'autocensura di Formiggini non poteva funzionare in assoluto bloccando la carriera italiana dell'opera. Già nel 1945 *Le dame galanti* uscirono a Roma in una ridotta antologia e con nuova traduzione;⁴¹ gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento videro poi una notevole quantità di edizioni parziali, a parte quella del 1958 presso Longanesi, che aveva commissionato una nuova traduzione completa, pubblicata con tanto di elegante cofanetto illustrato a colori.⁴²

La finale investitura giunse nel 1982 con una pubblicazione di rango dell'opera completa nella traduzione di Savinio, uscita nella collana «Classici» di Adelphi. Ed è qui che si consumò – per quanto esiguo e forse inconsapevole – l'ultimo episodio censorio della vicenda. Il volume riporta una nota dell'editore che recita:

Questa traduzione saviniana delle *Dame galanti* fu pubblicata per la prima volta dall'editore A.F. Formiggini, Roma, 1937, con un'annotazione del tutto insufficiente. Abbiamo quindi giudicato opportuno adottare l'apparato di note approntato da Pascal Pia per l'edizione de *Les Dames galantes*, Gallimard, Paris, 1981; per quanto riguarda il testo di Brantôme, Pia segue quello stabilito da Ludovic Lalanne nell'edizione da lui curata per la Société de l'Histoire de France (1864-1882). Alcune differenze testuali rispetto alla traduzione di Savinio hanno imposto di apportare alle note le necessarie modifiche, di importanza non essenziale. La traduzione delle note è di Daniela Garavini.⁴³

Tutto vero: la comparazione testuale tra l'edizione Formiggini e quella Adelphi prova che trattasi dello stesso testo. E dunque tale traduzione è quella che si giovò dell'attenta revisione, anche modificativa, del buon Giuseppe Balzi, totalmente accantonato dalla nota Adelphi pur avendo egli compiuto un lavoro ragguardevole, se solo richiamiamo quanto scritto da Formiggini nel *Commiato*, là dove allude al lavoro di Balzi come a fatica certosina, protratta per lungo tempo e anche sfociante in numerose ricomposizioni tipografiche.

Forse una svista, forse una mancata assegnazione di valore a quel lavoro, di fatto una sparizione. E se dunque la storia ci ha insegnato che il traduttore di un'opera è spesso figura in ombra del lavoro editoriale, il revisore del traduttore deve attendersi di essere accolto – per inevitabile fato – nel novero delle figure inesistenti.

⁴⁰ Si veda il fondamentale saggio di G. Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editori e autori ebrei*, Torino, Zamorani, 1998, p. 56.

⁴¹ Brantôme, *Le vite delle dame galanti*, trad. it. di R. Vivaldi, Roma, De Carlo, 1945.

⁴² *Le vite delle dame galanti del signore di Brantôme*, trad. it. di S. Montanelli, Milano, Longanesi, 1958.

⁴³ Brantôme, *Le dame galanti*, prefazione e trad. it. di A. Savinio, notizie e note di P. Pia, Milano, Adelphi, 1982, p. 14.

Censura e Terza pagina

Appunti sugli esordi di Camilla Cederna su «L’Ambrosiano» e su «Il Secolo-La Sera» (1939-1943)

Lorenzo Caviglia

Pubblicato: 4 agosto 2025

Abstracts

This essay examines Camilla Cederna’s early journalistic career (1939–1943), focusing on her work in «L’Ambrosiano» and «Il Secolo-La Sera». During Fascist rule, the Italian *Terza pagina* functioned as an ambiguous space – both a refuge from censorship and a site of self-censorship. Cederna’s style is marked by irony and personal tone, evading regime rhetoric while portraying bourgeois life, women’s work, and understated subjectivities. The article explores writing as a space of negotiation between personal voice and political constraint, and shows how Cederna, even under a repressive system, shaped a distinct authorial identity that challenged the boundaries of Fascist cultural discourse.

L’articolo ricostruisce gli esordi giornalistici di Camilla Cederna tra il 1939 e il 1943, con attenzione ai suoi interventi su «L’Ambrosiano» e su «Il Secolo-La Sera». In un contesto dominato dalla censura fascista, la Terza pagina assume una funzione ambigua: luogo di riparo, ma anche di autocensura. Cederna si muove in questo spazio con uno stile ironico e personale, evitando la retorica del regime e raccontando una realtà borghese fatta di consumi, lavoro femminile e soggettività laterali. Il contributo intende riflettere sulla scrittura come zona di negoziazione tra espressione individuale e condizionamenti politici, mostrando come la giovane giornalista elabori, entro i margini imposti, una propria voce autoriale capace di raccontare ciò che sfugge alla propaganda.

Parole chiave: Camilla Cederna; giornalismo; regime fascista; terza pagina.

Lorenzo Caviglia: Università di Trento

 lorenzo.caviglia@unitn.it

Copyright © 2025 Lorenzo Caviglia

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

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

Uno dei primi paesi a sperimentare una nuova forma di potere autoritario, in cui i mezzi di comunicazione di massa hanno avuto un ruolo di primo piano, è l'Italia; se «l'ascesa di Mussolini scaturì da condizioni storiche, strutturali e contingenti, che non possono certo ridursi alla manipolazione dell'opinione pubblica», tuttavia è indubbio che «il ruolo della stampa nella nascita della dittatura e nel mantenimento del consenso al regime fu fondamentale».¹ Salito al potere nell'ottobre del 1922 «dopo una brillante carriera nel giornalismo militante, Mussolini era ben consapevole dell'importanza assunta dalla stampa nella società, come moderno mezzo di comunicazione di massa».² «Certamente fra tutti quelli che si possono chiamare i prodigi della nostra civiltà, forse troppo meccanica, il giornale tiene il primo posto»,³ afferma nel gennaio del 1924 alla prima riunione del sindacato dei giornalisti fascisti.

Secondo Mussolini, il giornalismo ha essenzialmente una funzione pedagogica, e il compito dei giornalisti è quello di contribuire, con la loro attività propagandistica, a creare nel paese «un clima generale in cui la maggioranza degli italiani po[ssa] agevolmente identificarsi con il regime e la sua leadership».⁴ Nel giro di pochi anni, Mussolini concretizza una «'fascistizzazione' completa della stampa italiana, con un'efficace strategia repressiva-inglobativa, attuata attraverso iniziative [...] a vari livelli»,⁵ con azioni di «sopraffazione e violenza nei confronti dei giornalisti e dei direttori delle testate avverse [...], individuati come avversari in una logica di intimidazione presto assunta a elemento di dialettica politica».⁶

Così, tra il 1925 e il 1926, il regime procede all'acquisizione del controllo diretto sugli ultimi giornali non ancora integralmente allineati: «a ogni attentato a Mussolini (sono tre i tentativi che avvengono nel 1926) le loro sedi vengono assalite e spesso devastate».⁷ Il terzo attentato, quello di Bologna del 31 ottobre,⁸ costituisce il pretesto per lo scioglimento dei partiti antifascisti e per una sospensione delle pubblicazioni – che diventa chiusura definitiva – per i giornali di opposizione superstiti: «L'Unità», «Avanti!», «Il Mondo» (il quotidiano di Giovanni Amendola), «La Voce repubblicana» e il periodico umoristico di Alberto Giannini «Il Becco giallo».

I principi del giornalismo fascista sono quindi esposti da Mussolini in un discorso pronunciato il 10 ottobre 1928, davanti ai direttori di settanta quotidiani italiani:

in un regime totalitario, come dev'essere necessariamente un regime sorto da una rivoluzione trionfante, la stampa è un elemento di questo regime, una forza al servizio di questo regime [...]. Ecco perché tutta la stampa italiana è fascista e deve sentirsi fiera di militare compatta sotto le insegne del Littorio. [...] La stampa più libera

¹ O. Bergamini, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 242.

² P. Allotti, *Giornalisti di regime. La stampa italiana tra fascismo e antifascismo (1922-1948)*, Roma, Carocci, 2012, p. 23.

³ B. Mussolini, *Opera omnia*, a cura di E. Susmes, D. Sumsel, vol. XX, *Dal viaggio negli Abruzzi al delitto Matteotti (23 agosto 1923 - 13 giugno 1924)*, Firenze, La Fenice, 1951-1963, p. 160 (discorso del 27 gennaio 1924).

⁴ P.V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 72.

⁵ Ivi, p. 245.

⁶ M. Forno, *Informazione e potere. Storia del giornalismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 83.

⁷ P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 137.

⁸ Cfr. B. Dalla Casa, *Attentato al duce: le molte storie del caso Zamboni*, Bologna, il Mulino, 2000.

del mondo intero è la stampa italiana. [...] Il giornalismo italiano è libero perché serve soltanto una causa e un regime; è libero perché, nell'ambito delle leggi del regime, può esercitare e le esercita, funzioni di controllo, di critica, di propulsione. [...] Io considero il giornalismo fascista come una orchestra. Il 'la' è comune. E questo 'la' non è dato dal Governo attraverso i suoi uffici stampa, sotto la specie dell'ispirazione e della suggestione davanti alle contingenze quotidiane; è un 'la' che il giornalismo fascista dà a se stesso. Egli sa come deve servire il regime. La parola d'ordine egli non l'attende giorno per giorno. Egli l'ha nella sua coscienza.⁹

«Considerando il giornalismo non un 'quarto potere', bensì una 'quarta arma' a disposizione dello Stato»,¹⁰ nel giro di pochi anni Mussolini trasforma profondamente la professione, quale veniva concepita e praticata nell'Italia liberale, con l'affermazione del principio della «responsabilità» su quello della «libertà». ¹¹ E non volendo disperdere – ma, anzi, sfruttare – il prestigio e la diffusione che le testate più importanti avevano accumulato in Italia e all'estero, costringe le redazioni a farsi «strumento di una sistematica operazione di propaganda che magnificava i successi del regime e ne occultava le difficoltà e carenze». ¹² Le cronache politiche si trasformano in un fiume debordante di retorica sul ritorno dell'Italia all'antica grandezza romana, sui progressi economici, tecnici, militari e sull'infallibilità del duce, soprattutto nei suoi successi internazionali. Anche la cronaca è sottoposta a censura e manipolazione: sono sottaciuti o minimizzati tutti gli eventi (come scioperi o manifestazioni) che potevano apparire critici o anche solo come segnali di problemi economici e sociali; si mette la sordina persino alla cronaca nera (i delitti contraddicevano il postulato di un perfetto ordine pubblico) ed è vietato riferire di suicidi – episodi che contrastavano con l'immagine di un'Italia felice, sotto l'illuminata guida di Mussolini –. Ogni aperta opposizione è quindi soppressa; qualche flebile nota dissonante rimane nei periodici fascisti (una fronda interna controllata, che si limitava a satireggiare sulla deriva burocratica del regime), ma si tratta di un'opposizione priva di effetti sostanziali. ¹³

Chiuso il settore dei quotidiani a qualsiasi sperimentazione, gli elementi di dissenso si radunano tutti in un importante rifugio, quasi completamente privo di rischi: la Terza pagina. ¹⁴ Nata in Italia, tra il 10 e l'11 dicembre 1901, quando «Il Giornale d'Italia», diretto da Alberto Bergamini, dedica per intero la pagina numero tre alla promozione dello spettacolo teatrale *Francesca*

⁹ B. Mussolini, *Opera omnia*, vol. XXIII, *Dal discorso dell'Ascensione agli accordi del Laterano (27 maggio 1927 – 11 febbraio 1929)*, cit., pp. 230-234 (discorso del 10 ottobre 1928).

¹⁰ P. Allotti, *Quarto potere. Giornalismo e giornalisti nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2017, p. 18.

¹¹ E. Amicucci, *Il giornalismo nel regime fascista*, in G. L. Pomba (a cura di), *La civiltà fascista*, Torino, Utet, 1928, p. 493.

¹² O. Bergamini, *La democrazia della stampa*, cit., p. 248.

¹³ Tuttavia, come nota giustamente N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 37: «Il fatto che il regime non avesse voluto o potuto creare una letteratura ideologicamente impegnata fu una circostanza sulla cui entità negativa le sfere responsabili non si soffermarono gran che durante i primi quindici anni di potere. Un'evoluzione negli orientamenti politico-culturali del regime si verificò a cominciare dall'epoca dell'impresa abissina e assunse un ritmo più rapido negli anni della guerra di Spagna». Infatti, fino a quel momento, gli sforzi più vistosi compiuti dalla demagogia fascista si erano esercitati in una direzione pratica. Per la prima volta, in tutta la sua complessità, emerge il problema della creazione di un ceto dirigente che fosse culturalmente all'altezza dei tempi.

¹⁴ Sulla storia della Terza pagina cfr. E. Falqui, *Inchiesta sulla terza pagina*, Torino, Eri, 1953; B. Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002; G. Zanchini, *Il giornalismo culturale*, Roma, Carocci, 2009; B. Pischetta, *La critica letteraria e il Corriere della sera. 1876-1945*, Milano, Fondazione Corriere della Sera, 2012; D. De Liso, R. Giglio (a cura di), *C'era una volta la terza pagina*, Atti del Convegno (Napoli, 13-15 maggio 2013), Firenze, Cesati, 2015.

da Rimini di Gabriele D'Annunzio,¹⁵ la Terza pagina è erede «tanto dell'articolo culturale *di risvolto* [...], quanto dei supplementi letterari settimanali di fine Ottocento».¹⁶ E se nei primi decenni del secolo trova una sua centralità nella volontà di informare un pubblico non specialista su quanto avviene nella letteratura e nelle arti – sempre in equilibrio con la linea politica complessiva del giornale –, durante il Ventennio la componente informativa della Terza pagina diminuisce vistosamente. Questa diventa pressoché autonoma rispetto alle altre parti del giornale e si afferma «come mezzo di divulgazione culturale»¹⁷ e preziosa «fucina di talenti».¹⁸ Incomincia una nuova fortunata stagione, nella quale raggiunge «un rilievo sotto certi aspetti sorprendente»:¹⁹ fiorisce la prosa d'arte e l'elzeviro viene elevato a genere massimo di scrittura giornalistica, con maestri come Antonio Baldini, Grazia Deledda, Ada Negri ed Emilio Cecchi, «autori di articoli formalmente impeccabili, dedicati a divagazioni culturali o personali, argomenti raffinati, eruditi, privati, comunque innocui».²⁰

Così, la Terza pagina inizia a essere una presenza costante nello sfoglio quotidiano, un'interruzione nello svolgimento della cronaca *tout court* (ricca del racconto propagandistico e censurato degli avvenimenti bellici); tra racconti, reportage d'autore, recensioni di libri, mostre e spettacoli, acquista la sua fisionomia classica, impostata su tre articoli: «in apertura l'elzeviro, al centro generalmente un reportage [...], e di spalla tutto un varietà di cronaca letteraria o artistica, con un riempitivo di piccole rubriche, asterischi e commenti culturali».²¹ Caratteristica fondamentale uno stile ricercato e raffinato, unito alla profondità delle descrizioni:

un linguaggio comprensibile da tutti – basato cioè su considerazioni di ordine psicologico, morale, sociale – poteva essere pericoloso, in quanto avrebbe infranto o almeno lesionato il guscio nel quale i letterati s'erano chiusi con la connivenza delle autorità. Perché rimettere in forse una così opportuna combinazione tacitamente concordata col regime? Era più prudente stare ai patti. E i patti erano che i letterati recassero il minor fastidio possibile, tenendosi fuori del mondo, e il potere politico desse l'impressione, proteggendoli nei loro eremi, di prendersi la massima cura delle cose dello spirito e dei loro interpreti.²²

All'interno delle redazioni, non tutti i giornalisti sono autenticamente fascisti; al contrario, la maggior parte viene a patti, per opportunismo, con un regime che appariva solido. Molti scelgono «la via della professionalità 'neutra', rifugiandosi in una cronaca trattata in modo il più

¹⁵ Quasi tutti gli storici concordano sulla datazione. Tuttavia, come nota R. Giglio, *Qualche riflessione sulla storia della terza pagina*, in D. De Liso, R. Giglio (a cura di), *C'era una volta la terza pagina*, cit., p. 25: «Può questo avvenimento giornalistico essere considerato l'inizio della Terza pagina? Credo di no; e per due motivi. Questa pagina, seppure destinata a rappresentare «la vita culturale e letteraria» del Paese, è ristretta ad un solo avvenimento e non offre negli articoli presenti altri interessi. Ma non ci fu neppure «coscienza critica e ripetuta volontà», ovvero nei numeri successivi il quotidiano non destinò la Terza pagina a esclusivi avvenimenti culturali. [...] La ricostruzione storica ci ha condotto, seppure si vuole indicare un 'padre' della Terza pagina, a Martino Cafiero, come primo, cosciente giornalista, che introdusse la letteratura in una parte dedicata del quotidiano [«Corriere del Mattino»], quella che egli definiva «Parte letteraria», in apertura della Terza pagina. Si era nel 1877».

¹⁶ G. Ferretti, S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia. Dalla terza pagina a internet (1925-2009)*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 40.

¹⁷ B. Benvenuto, *Elzeviro*, cit., p. 52.

¹⁸ C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 9.

¹⁹ M. Forno, *Informazione e potere*, cit., p. 117.

²⁰ O. Bergamini, *La democrazia della stampa*, cit., p. 250. Sulla prosa d'arte cfr. C. Gubert, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro, 2003.

²¹ G. Ferretti, S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia*, cit., pp. 40-41.

²² N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., pp. 31-33.

possibile a-politico»,²³ altri cercano, giorno dopo giorno, di sfruttare i pochi margini di libertà concessi, facendo uso di toni, sfumature e dettagli che si discostano dalla retorica ufficiale. Come ha notato Nello Ajello, dal punto di vista socio-culturale gli umori e i comportamenti dei letterati da Terza pagina non si concretizzarono «mai in una posizione di battaglia intellettuale», non assunsero «mai una funzione attiva sul terreno politico».²⁴ Anzi, come ha evidenziato Forcella, data la peculiarità della loro professione, la maggior parte si compromette a fondo con il Fascismo,²⁵ proprio perché «scrivere per i giornali, e per i giornali che operano in regime di dittatura, non è ovviamente come scrivere poesie, racconti, romanzi»;²⁶ in tal senso, «la frattura fascista ha condizionato assai più pesantemente questa branca della cultura italiana di quanto non sia accaduto per altri settori, se non meno condizionabili, per lo meno più innocui».²⁷

Gli scrittori-giornalisti formano quindi gruppo e corporazione, si ammiccano e corrispondono tra loro come in un caffè, in una «bolla d'aria»²⁸ che in quanto tale si presta agevolmente a ogni possibile descrizione (proprio questa ambivalenza darà quindi la possibilità a molti di potersi presentare, dopo la caduta del regime, nelle nuove vesti di campioni dell'antifascismo).²⁹ Tuttavia, come sottolinea Benvenuto,

considerare *sub specie* fascismo e/o antifascismo la stagione 1922-1943, persino nella sua variante più rispondente allo stereotipo del calligrafismo, risulta, alla fin fine, di sapore piuttosto anacronistico. Si sopravvaluta, insistendo su quel versante, la consapevolezza dell'ora (o peggio si esalta il deterrente paura) da parte degli attori in campo e soprattutto si fa passare un'idea tranciante dell'effettivo atteggiamento dei vertici del regime [nei confronti dei giornalisti da Terza pagina]. Molte ricerche recenti e sorvegliate hanno dimostrato una dose assai alta di ambiguità e reversibilità delle posizioni presenti sia nel ceto politico che fra gli intellettuali. In entrambi convivono un quasi genetico ondivagismo e un trasversalismo davvero massivo.³⁰

Per di più, si nota che l'intromissione diretta del Pnf nella Terza pagina si limita al patrocinio di qualche giovane letterato e alla fornitura di corrispondenze datate dalle località africane o balcaniche (sulle quali si era stesa, o stava per stendersi, l'ala del regime). Lo stesso Fascismo, del resto, ha mantenuto nel suo complesso un atteggiamento piuttosto subdolo rispetto alle espressioni artistiche e letterarie, mirando a

²³ O. Bergamini, *La democrazia della stampa*, cit., p. 250

²⁴ N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 15.

²⁵ Nonostante ciò, al termine della guerra, molti giornalisti non pagarono alcun prezzo per i loro trascorsi fascisti e, passata indenne la breve stagione di epurazione, tornarono a occupare posti di rilievo nel mondo dell'informazione.

²⁶ E. Forcella, *Il rapporto tra cultura e potere nel ventennio fascista: una riflessione*, dattiloscritto della relazione presentata al convegno *Arrigo Benedetti: paradigma di una generazione italiana* (Lucca, 25 ottobre 1996), che ora si consulta presso l'Archivio Centrale dello Stato, Carte E. Forcella, b. 73.

²⁷ A. Asor Rosa, *Un altro Novecento*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1999, p. 191.

²⁸ Cfr. N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., pp. 3-64.

²⁹ Come nota P. Allotti, *Giornalisti di regime*, cit., pp. 151-190 e 223-232, l'Italia non è l'unico paese europeo dove, al termine della Seconda guerra mondiale, si deve affrontare il problema dell'epurazione dei giornalisti che erano al servizio della dittatura. Tuttavia, dopo il 1945, la continuità nel giornalismo ha sicuramente un riflesso diretto sul modo con cui il paese affronta il suo passato difficile. Sono pochi i giornalisti che rievocano con sincerità le loro esperienze personali sotto il regime, con il proposito di affrontare seriamente il problema dell'eredità fascista. Più numerosi, e anche più influenti, considerata la maggiore popolarità, sono invece i giornalisti ex fascisti che contribuiscono, in modo determinante, a diffondere una immagine indulgente e banalizzante del Fascismo, nel tentativo di giustificare o minimizzare la propria compromissione con il regime.

³⁰ B. Benvenuto, *Elzeviro*, cit., p. 53.

diffondere la propria ideologia attraverso un'oculata orchestrazione di temi e di interpretazioni del passato e del presente, con forme diversificate di rappresentazione, non sempre ideologicamente esplicite, per evitare gli effetti controproducenti di un eccesso di propaganda politica in una massa già esposta alla costante pedagogia totalitaria delle altre istituzioni del regime, e specialmente della liturgia politica [...] rinunciando a imporre, specialmente nel campo delle manifestazioni letterarie ed estetiche, una 'arte di Stato'.³¹

È in questo ambiente che Camilla Cederna (1911-1997) muove i primi passi, quando ormai Mussolini governa saldamente il paese da oltre un decennio. E insieme a lei, tanti altri, nati nei primi anni del Novecento: Dino Buzzati (1906), Mario Soldati (1906), Alberto Moravia (1907), Guido Piovene (1907), Gian Gaspare Napolitano (1907), Vitalino Brancati (1907), Elio Vittorini (1908), Indro Montanelli (1909), Mario Pannunzio (1910), Ennio Flaiano (1910), Arrigo Benedetti (1910), Vittorio Gorresio (1910) e Irene Brin (1911). Ne deriva una compresenza di generazioni diverse, di autori emergenti e affermati; giornalisti che, all'interno della «bolla», condividevano spesso uno stile ricercato, talvolta poco incline alla concretezza, e una tendenza a privilegiare punti di vista interni a un ambito culturale ristretto, segnato da riferimenti comuni e riconoscibili, sufficientemente distanti dalla propaganda di regime.³²

Il debutto giornalistico di Camilla Cederna risale al 1939 quando il direttore Andrea Damiano, desideroso di trasformare «L'Ambrosiano»³³ in un tabloid, su consiglio di Leonardo Borgese,³⁴ la invita a entrare nella redazione.³⁵ Tra i quotidiani milanesi, «L'Ambrosiano» (1922-1944) ha un particolare rilievo:

accanto agli articoli firmati da Comisso o da Titta Rosa ci si poteva accorgere del debutto di qualche nome che poco più tardi, alla vigilia della guerra, sarebbe assunto a notorietà come esponente del fascismo 'revisionista'. Oltre alla 'terza' tradizionale [...] il quotidiano aveva cominciato a ospitare delle pagine speciali: quella del mercoledì era dedicata alla letteratura, il giovedì ce n'era una per le arti figurative. Alcuni membri dell'intelligenza non ufficiale – che non venivano ammessi all'ambiente piuttosto selettivo di Bagutta, perché erano troppo giovani o perché avevano un'aria troppo 'maledetta' o macilente – trovarono nella cento lire che il quotidiano milanese pagava per un elzeviro una delle loro magre fonti di sopravvivenza. Le altre erano i compensi che la Giemme o la Motta elargivano in cambio d'un articoletto pubblicitario o della revisione d'un libro-strenna.³⁶

Dando spazio non solo ai temi letterari, ma anche alle arti figurative, teatrali e musicali, «L'Ambrosiano» permette a molti scrittori di valore, alcuni dei quali giovanissimi, di consacrare

³¹ E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 23-24.

³² Cfr. B. Benvenuto, *Elzeviro*, cit., p. 60.

³³ Il primo numero de «L'Ambrosiano» è pubblicato a Milano il 7 dicembre 1922 per iniziativa del suo primo direttore, Umberto Notari. Distribuito in tre edizioni giornaliere (ore 18:00, 21:00 e 24:00), nasce a poche settimane dalla marcia su Roma con un programma aperto a innovazioni di ordine tecnico e grafico ma volto a privilegiare, nei contenuti, la cronaca cittadina piuttosto che il commento di natura politica. Acquistato da un gruppo finanziario rappresentato da Riccardo Gualino, il 16 marzo 1925 il giornale annuncia il passaggio della direzione a Enrico Cajumi; il 30 giugno 1930, quindi, la proprietà è rilevata dalla Società Anonima Milanese Editrice (Same), presieduta da Arnaldo Mussolini e già titolare del diretto concorrente sulla piazza milanese, il quotidiano «Il Secolo-La Sera». Ridotto di formato e affidato alla responsabilità di Giulio Benedetti, chiude le pubblicazioni il 18 gennaio 1944 annunciando la nascita di una nuova testata, «La Repubblica Fascista» (23 gennaio 1944 - 25 aprile 1945), che ne avrebbe preso il posto sotto la direzione di Carlo Borsani.

³⁴ Nel 1933 Leonardo Borgese (1904-1986) sposa Maria Sofia, sorella maggiore di Camilla, entrando nella famiglia Cederna.

³⁵ C. Cederna, *Il mondo di Camilla*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 39.

³⁶ N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., pp. 42-43.

il proprio ruolo sullo scenario culturale. Di edilizia e di vita milanese si occupa Carlo Emilio Gadda, che pubblica anche articoli di vario genere – come le prose poi raccolte nel *Castello di Udine* (1934) – e sporadici interventi critici. Raul Radice e Adolfo Franci sono i cronisti letterari e firmano numerose recensioni. Titolari della critica sono Gino Saviotti, Luciano Nicastro, Riccardo Bacchelli e il giovane Guido Piovene. Sulla poesia si registra la presenza di Ada Negri, Alfonso Gatto, Delio Tessa e Salvatore Quasimodo. Gli interventi di Vittorini spaziano invece dalla letteratura all'architettura, mentre Carlo Carrà è titolare della critica d'arte, insieme ad Alberto Savinio e Leonardo Borgese.

Nonostante l'assoluta ortodossia fascista del giornale, è interessante notare che esso si avvale anche della collaborazione di diverse figure della cultura italiana non organiche al regime: «questo approccio fu comune anche ad altri giornali del Ventennio, a testimonianza del fatto che i direttori – tenendo conto del taglio tradizionalmente elitario delle pagine culturali – considerarono accettabile qualche voce non perfettamente 'allineata'»,³⁷ nella speranza che questo potesse contribuire a garantire loro il favore dell'opinione pubblica borghese e agli stessi intellettuali l'occasione per purificare, sia pure parzialmente, una coscienza ferita e tradita dai condizionamenti e dalle invadenze del regime.³⁸

Ben radicato nella realtà milanese, «L'Ambrosiano» asseconda, in modo particolare, l'interesse di Cederna verso «i consumi culturali di un pubblico medio borghese, dalle arti alla Scala, dal teatro al cinema»;³⁹ dall'ultima pagina composta interamente di foto su avvenimenti e costume, a una 'settimanalizzazione' *ante litteram* dei contenuti della Terza. Con pagine tematiche su letteratura, sport, musica e arte, la natura sperimentatrice del quotidiano ben si adatta alla curiosità della giornalista. Inoltre, Cederna entra in redazione tra il 1938 e il 1939, proprio quando, per breve tempo, «la testata adotta un formato simile al tabloid, raddoppiando la foliazione a dodici pagine, con la quinta dedicata il venerdì alle "Attualità librarie"». ⁴⁰

Cederna collabora al giornale fino al 20 marzo 1940, per poi passare il 15 aprile dello stesso anno a «Il secolo-La Sera»,⁴¹ sul quale scrive per i successivi tre anni.⁴² Nonostante nella sua autobiografia *Il mondo di Camilla* ricordi che il suo primissimo pezzo è dedicato alle divise delle cameriere del luccicante bar Motta, inaugurato nel 1928 in piazza Duomo a Milano, il suo articolo d'esordio è *Palazzo di Ghiaccio*, uscito in Terza pagina il 18 febbraio 1939.

È un periodo difficile per esordire: il regime ha bisogno del sostegno di tutta la stampa e alla giovane non viene lasciata alcuna possibilità di vivere con coerenza le proprie idee e opinioni;

³⁷ M. Forno, *Informazione e potere*, cit., p. 118.

³⁸ Cfr. R. S. Dombroski, *L'esistenza ubbidiente. Letterati italiani sotto il fascismo*, Napoli, Guida, 1984, pp. 102-104.

³⁹ G. Ferretti, S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia*, cit., p. 47.

⁴⁰ Ivi, p. 48.

⁴¹ «Il Secolo-La Sera» è un quotidiano milanese nato il 1° aprile 1927 dalla fusione del «Secolo», storica testata della democrazia lombarda fondata il 5 maggio 1866, e della «Sera», giornale del pomeriggio nato il 20 ottobre 1892. Inizialmente diretto da Giovanni Capodivacca (Gian Capo), dal 1928 sino alla caduta del regime esce sotto la guida di Gastone Gorrieri. Firmato da Mario Casalbore in qualità di responsabile sino all'11 settembre 1943, il giornale sospende le pubblicazioni per quattro giorni; tornato nelle edicole il 16 settembre, fu affidato alle cure dei redattori responsabili Attilio Merico (16 settembre – 7 ottobre) e Fausto Giroto (8 ottobre – 10 dicembre); passato sotto direzione di Ezio Camuncoi, il 26 ottobre 1944, cessa le pubblicazioni il 25 aprile 1945.

⁴² L'ultimo articolo è pubblicato il 5 agosto 1943.

come molti intellettuali, è costretta ad assumere una posizione neutrale, distante dall'autenticità che mostrerà nei decenni successivi. È un periodo che segna Camilla Cederna:

prima della guerra io non ero niente. Mi era venuta tuttalpiù una certa voglia di scrivere [...]. Nel mio 'niente' non ho aspettato la guerra per capire che eravamo sull'orlo del precipizio. La cappa del fascismo ci pesava addosso da tempo; e nonostante la mia frivolezza (tentar d'imparare il bridge che non mi entrò mai in testa, andare a sciare), capivo che con i suoi gerarchi, la sua mania di grandezza, la conquista dell'Impero, il duce sarebbe stato capace di tutto. Se mi si chiede se la guerra ha significato una scelta definitiva per la mia vita, direi di sì. Mi è scattato dentro, come spesso da allora, il meccanismo dell'indignazione e d'improvviso è uscito allo scoperto.⁴³

Per aggirare la censura, la protagonista degli articoli di Cederna è da subito quella borghesia che, pur nelle diverse stagioni, sarà oggetto e destinataria dei suoi scritti. Nel mondo della Terza pagina, porta quindi la sua bonarietà, il passato fatto di atmosfere placide e di stereotipi alto-borghesi di un'infanzia serena, in cui non è mancato nulla:

sulla terrazza, dove, vestita da sera, stavo in compagnia di amici conosciuti tardi, riaffiorò con la scatola del cacao l'ambiente caldo e mangereccio di tante mattine della mia vita, i quadretti rossi della tovaglia, l'azzurro del bricco del latte, i nastrini scozzesi che legavano le mie trecce, la marmellata d'arancio nella compostiera fiorita. E poi anche i discorsi che s'intrecciavano prima d'andare a scuola e i piccoli litigi con le mie sorelle. [...] al solo vedere la scatola ci veniva incontro il profumo nostro prediletto, quello del mare, rappresentato per i nostri nasi infantili dall'odore di gomma al sole (e qui la cuffia da bagno aveva la sua parte), di basilico, d'alga e di tabaccaio. Odore che si mescolava a quello pingue e vellutato del cacao e che riempiva la stanza. E qualche discussione nasceva sui particolari inerenti al paese del cacao. Mia sorella, per esempio, era sicura che là non dovesse sentirsi altro che il rumore del mare, sommesso, e tutto il resto fosse silenzio completo: neanche un uccello sugli alberi che cantasse. Io invece asserivo che certo si sarebbe sentito uno scalpiccio di cavallo che s'avvicinava di corsa: naturalmente sì, un cavallo doveva entrare presto nel paesaggio, fremente e sudato, con un cavaliere sul dorso che avesse viso scuro e occhi lampeggianti. | I miei amici sorrisero, e, a proposito di cose già viste e poi ritrovate uguali o diverse, cominciarono complicati e confusi discorsi. | Ma nella notte silenziosa si sollevò un poco di vento che portò con sé una musica dolce e triste. Allora tutti, di comune accordo, ci alzammo e decidemmo di andare a ballare.⁴⁴

Prima su «L'Ambrosiano», poi su «Il Secolo-La Sera», il 'frivolo' e il superfluo acquistano sempre maggiore importanza; e con il tempo, si garantisce una sempre maggiore autonomia dalla politica, avviando una parziale emancipazione dall'immagine «monocorde e stereotipata» di donna fascista, proposta dalla propaganda di regime:⁴⁵

l'immagine della donna emancipata, rivendicazionista, politicizzata, militante nei movimenti femminili e femministi [...] una donna che lotta per il voto e progetta la legge per il divorzio; ma accanto ad essa è presente anche la figura femminile presa in sogni sentimentali, suscitati dai romanzi di Annie Vivanti e Térésah, o in quelli un po' più osé suggeriti dai libri di Guido da Verona [...]. C'è la lettrice di Irene Brin [...], così come ovviamente la donna fascista, inquadrata nelle organizzazioni del PNF [...]. C'è la casalinga, per la quale si scrivono pagine di consigli, o la lavoratrice, che si cerca di convincere a suon di statistiche a privilegiare il lavoro domestico.⁴⁶

⁴³ C. Cederna, *Il mondo di Camilla*, cit., p. 39.

⁴⁴ Ead., *La scatola del cacao*, «L'Ambrosiano. Quotidiano della sera», 6 giugno 1939, p. 3.

⁴⁵ E. Mondello, *La nuova italiana. Le donne nella stampa e nella cultura del ventennio*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 14.

⁴⁶ Ivi, p. 163.

Come altre sue colleghe, Cederna proietta un'immagine di donna sempre più complessa, più variegata e più contraddittoria di quanto non ci si aspetti; un insieme di sfaccettature e di atteggiamenti, appartenenti anche a più modelli, non sempre coniugabili tra loro. Le donne sono indagate e vivisezionate, «come un entomologo descrive un insetto, catalogando stereotipi, comportamenti, linguaggi, forme, abitudini, particolari»: ⁴⁷

le ragazze dietro ai banchi [...] si muovevano graziose e veloci; alcune restavano a mezz'aria con le pinze argentate, esitando a scegliere tra le file dei pasticcini, un'altra, vantando una torta a piramide, la teneva sollevata sulle dita aggrappate; tutte guardavano i dolci con una tenera compiacenza quasi si trattasse di loro deboli e care creature [...]. | Io morivo dalla voglia di parlare con qualcuna di loro, per convincermi che si trattava di ragazze come tutte le altre con gli stessi pratici pensieri e le medesime aspirazioni. | [...] La prima arrivò assai disinvolta come se avesse l'abitudine di accordare interviste, e disse tutto d'un fiato che aveva venticinque anni, e benché la ditta le scegliesse tutte giovanissime, lei l'avevano assunta perché non dimostrava la sua età. Le piaceva moltissimo il mestiere che non avrebbe cambiato con nessun altro poi col suo stipendio si manteneva e aiutava la famiglia, cosa che la riempiva di fierezza. Era una vetrinista: vendeva bensì, ma aiutava anche a preparare le vetrine, e aveva appena finito di confezionare un aereo nodo di cellophane bianco e turchino. Le dissi che avevo ammirato il suo garbo nel trattare i clienti e lei mi rispose che non era tutto merito suo; mi svelò anzi l'esistenza di un fogliolino distribuito ogni giovedì dalla ditta alle ragazze, pieno di sagge massime e consigli ripetuti all'infinito. In modo che per forza entrano in testa. ⁴⁸

Fra i molti elementi interessanti dei suoi articoli, vi è il modo in cui le rappresentazioni delle protagoniste, spesso giovani donne che lavorano, smentiscono il mito idealizzato dell'amore romantico e del matrimonio come pensiero dominante della vita femminile, e danno voce ad altri interessi e occupazioni. Così in articoli come *Le signorine Motta*, *Le signorine rinascente*, *Le signorine Stipel*, *Le signorine dei microbi* e *La scuola delle bigliettarie* Cederna valorizza l'indipendenza della donna e la capacità di trarre soddisfazione e felicità dal proprio lavoro, dal modo di vivere e pensare. Non sono donne dinamiche e anticonformiste ma sono comunque espressioni femminili distanti dall'ideologia fascista che propagandava la maternità come il servizio più alto che la donna italiana potesse rendere alla patria:

completai il giro per l'edificio tutto sonante, pieno di brusii e intanto mi mostrava con aria orgogliosa quello che non avevo ancora visto [...]. E con gesti rotondi cercava di farmi seguire il complicato trapasso, i segreti passaggi. Poi mi mostrò gli spogliatoi bianchi, le docce, il ristorante delle signorine, particolari che me la resero sempre più accessibili e reali. | Una usciva allora con un romanzo sotto al braccio da leggere in tranvai: si chiamava Maddalena, era fidanzata e felice, studiava il piano, adorava i libri gialli. Mi disse che non vedeva l'ora di essere a casa per fare una telefonata. E pensai allora che ci sarebbe attaccata al suo «Duplex»; non avrebbe potuto interrompere una conversazione troppo lunga con un segnale acuto a breve intermittenze come faceva in ufficio per gli abbonati che lo richiedevano, ma avrebbe aspettato pazientemente, poi, invece del rituale *Inter desiderate?* avrebbe detto una voce nuova e squillante «Ciao caro, finalmente ti sento». ⁴⁹

Cederna racconta di ragazze che pattinano e mamme alle prese con bambini esagitati. Segnala la nascita dei primi neologismi nel campo della moda, come «cineserie», e della mondanità. Scopre ristoranti, descrive una giornata per funghi in montagna, fornisce elenchi dei vini, racconta

⁴⁷ C. Cederna, *Il mondo di Camilla*, cit., p. 81.

⁴⁸ Ead., *Le signorine Motta*, «L'Ambrosiano. Quotidiano della sera», 14 marzo 1939, p. 3.

⁴⁹ Ead., *Le signorine Stipel*, ivi, 20 marzo 1940, p. 4.

la vita delle giovani commesse della Rinascente, il lavoro delle bariste nel bar Motta e – naturalmente – tiene informati i lettori su cosa è *in* e cosa è *out*.

Tutto è trattato con sottile distacco, raramente si espone; ciò che la trattiene al di qua dell'emozione è quasi sempre la cultura, spesso il buonsenso, in qualche caso una punta di snobismo. Non è facile trovare, nel lavoro prodigato da Cederna sui giornali, tracce di conformismo politico diretto, o di esaltazione *ad hoc*. Ma il suo tratto elegante, bonario e leggero, era in realtà quel che ci voleva per rassicurare i benpensanti, facendoli sentire – all'occorrenza – anche misericordiosi nei riguardi di chi non ha la fortuna di essere borghese.

In questo modo, gli articoli che escono su «L'Ambrosiano» iniziano ad avere un loro pubblico e Cederna ottiene i primi successi. Con il passaggio a «Il Secolo-La Sera», guadagna sempre più spazio, a riprova di un'accresciuta credibilità e di una forte personalità. Dimostra anche di saper lavorare su più registri narrativi e diversi generi letterari: dal bozzetto molto figurato al racconto breve introspettivo fino al ritratto e al reportage; spesso, ricorda le lunghi estati in Liguria, pensando «alla distesa d'ombrelli scoloriti ma pur gai, alle cabine gialle così segrete con le loro griglie calate [...]. E il grido sempre più vicino del venditore di frutta, gli allegri rumori portati dall'acqua, stridi eccitati di bimbi, richiami, risate».⁵⁰ Gli incontri di viaggio sono spesso immaginati, finzioni letterarie che permettono alla giovane Camilla di scrivere degli altri per parlare anche di sé ed evadere dalla realtà.

Il 25 luglio 1943, iniziano i 'Quarantacinque giorni' del governo Badoglio; la situazione nel paese però non consente l'auspicato ripristino della libertà di stampa: estromesso Mussolini, Badoglio annuncia la prosecuzione della guerra e, imponendo la censura preventiva, decide di mantenere uno stretto controllo sugli organi d'informazione, per impedire che i giornali diventino «paladini delle richieste di pace e strumenti di promozione e di coagulo di forze antifasciste».⁵¹ Come ha scritto Pierluigi Allotti, «nei principali quotidiani i posti di comando dopo il 25 luglio furono quindi assunti da giornalisti della generazione dei 'padri' (Ettore Janni al "Corriere della Sera", Filippo Burzio alla "Stampa", Tullio Giordana alla "Gazzetta del Popolo")»,⁵² giornalisti di cui Badoglio poteva fidarsi.

Solo negli inserti qualcosa si inizia a muovere. Filippo Sacchi, chiamato a dirigere *Il Pomeriggio* del «Corriere della Sera», chiede allora alla giovane Cederna un pezzo su qualche particolare del fascismo che in quel momento «si crede ormai morto e sepolto».⁵³ Appassionata di moda, sceglie le divise di orbace delle fasciste militanti, con giacca, cinturone, spalline e bustine di sbieco in testa, tenute ferme da mollette:

grossi insetti infatti parevano, viste da lontano, le donne dentro all'opaca uniforme fascista, che con la lunga giacca, irrazionale modello da deserto in lana nera e il cinturone in vita, ingoffiva ogni figura, nascondendone le grazie e svelandone gli occulti difetti [...]. Ma grande era il fascino esercitato da questa divisa sulla maggior parte delle donne iscritte al partito, e specialmente su quante possedevano un grado [...]. L'avevano acquistata probabilmente per un fenomeno di mimetismo, a furia di vedere procedere i loro superiori e gerarchi con gli occhi fissi in avanti e un cipiglio di supponenza e sicurezza [...] e con molta diligenza avevano cercato d'imitare tale tipo

⁵⁰ Ead., *Mare*, «Il secolo-La sera», 12 luglio 1943, p. 3.

⁵¹ P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, cit., p. 173.

⁵² P. Allotti, *Giornalisti di regime*, cit., p. 125.

⁵³ C. Cederna, *Il mondo di Camilla*, cit., p. 40.

consacrato dal giornale *Luce* [...]. Qualcuna veramente c'era riuscita in pieno [...]. Sacerdotesse d'una setta senza sorriso, camminavano come se solo per loro suonassero marziali fanfare.⁵⁴

Un articolo spiritoso ma «molto più bonario di quelli che scrivo adesso»,⁵⁵ che però le costa caro: con un pessimo tempismo, *La moda nera* esce il 7 settembre 1943. Il giorno successivo è firmato l'armistizio con gli Alleati anglo-americani: Badoglio abbandona Roma, e Milano comincia a riempirsi di camionette tedesche. La situazione, già difficile, si aggrava ulteriormente e il paese si ritrova spaccato in due campi contrapposti: quello dell'occupazione nazista e dell'ultimo fascismo al Nord e quello dell'Italia liberata del Sud e poi del Centro, dove si sarebbe riaffermata gradualmente la libertà di stampa.⁵⁶ Claudio Pavone nelle memorie di giovinezza scrive: «se per molti l'armistizio veniva identificato con la pace, rimuovendo il problema della presenza dei tedeschi, c'era anche chi capiva che le cose non potevano finire così». ⁵⁷ Sacchi si rifugia in Svizzera ma Camilla decide di restare a Milano, insieme alla madre: «nella vecchia casa in Valtellina c'è la sorella maggiore coi figli piccoli: potremmo andar là. Ma la mamma è inflessibile: guai a lasciarti prendere dallo sconforto, non bisogna abbandonare assolutamente Milano». ⁵⁸

Nell'estate del 1943 Milano è pesantemente bombardata:

la notte dell'8 agosto nessuno di noi vuole andare in rifugio, perché abbiamo sonno e vogliamo illuderci che non succederà niente, ma di lì a poco tali sono i rombi, gli scoppi, gli schianti, che decidiamo di andar giù [...]. Finalmente il lungo lamento che annuncia la fine; e si vien fuori da sottoterra in un cortile irricognoscibile per i detriti caduti dal tetto e dalle finestre [...]. Naturalmente in casa è saltata la luce, ma sul davanti è illuminata da fuochi che ardono nel palazzo di Brera [...]. Siamo ancora fortunati [...] è caduta qualche parete, un soffitto è un po' andato, ma sono tutti guai riparabili. Mio fratello però a un certo punto tocca la parete [...] e la sente calda: [...] dev'essere caduta una bomba incendiaria, al più presto bisogna andar via. Giù dalle finestre i materassi in cortile, giù le biciclette sui materassi, si prenda quello che interessa di più. Così, nella confusione, fretta, paura, si commettono errori madornali. Nella mia stanza che dà sul cortile cerco al buio a caso: credo d'aver afferrato il libretto di risparmio insieme al mio diario e a un disegno di Fontana che mi piace molto: invece poi mi troverò in mano *Prima comunione* di Marino Moretti e una manciata di nastri colorati da mettere in testa, insieme al diploma da infermiera.⁵⁹

Centonovantatré vittime e centinaia di famiglie sfollate come i Cederna; Camilla vive sulla sua pelle i tragici bombardamenti che colpiscono Milano dall'8 al 16 agosto: «è impossibile che la città rinasca [...] si direbbe il collasso della civiltà, la fine del mondo». ⁶⁰ È lo stesso pensiero che, in versi, Gatto raccoglie in *Il capo sulla neve*⁶¹ e Quasimodo esprime in *Milano, agosto 1943*.

Il tempo si prolunga in una dimensione di attese e spostamenti, senza che si riesca a prevedere la fine delle ostilità e l'esito dello scontro tra le parti: «si ha l'impressione di essere in un paese occupato e assediato da uomini che detestano i sudditi [...]. A poco a poco inoltre la città grigia,

⁵⁴ Ead., *La moda nera*, «Corriere della Sera», 7-8 settembre 1943, p. 2.

⁵⁵ Ead., *Il mondo di Camilla*, cit., p. 40.

⁵⁶ P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, cit., p. 175.

⁵⁷ C. Pavone, *La mia resistenza. Memorie di una giovinezza*, Roma, Donzelli, 2015, p. 16.

⁵⁸ C. Cederna, *Milano in guerra*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 7.

⁵⁹ Ivi, p. 5.

⁶⁰ Ivi, p. 7.

⁶¹ A. Gatto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 237-266.

distrutta e più vuota che mai, presenterà l'aspetto [...] di una tetra prigioniera».⁶² Ma la situazione è destinata a peggiorare. Il 7 aprile 1944, mentre si trova a festeggiare la Pasqua nella casa in Valtellina, insieme a tutta la famiglia, Camilla Cederna è arrestata per aver scritto, sette mesi prima, l'articolo *La moda nera*. La nipote Giulia Borgese piange e scrive: «La mia zia Camilla, tradita come Cristo, è stata presa e portata via il venerdì santo».⁶³ Al Tribunale speciale fascista di Sondrio, comincia quindi la trafila degli interrogatori, davanti al Pubblico Accusatore:

“Siete ebrea?” mi chiede subito vagamente eccitato. “No”, rispondo. “Adesso guardo” fa lui stizzito, e tira fuori di tasca un manualetto, che è l'indice alfabetico dei nomi ebrei italiani. Maledizione, lui si arrabbia perché non trova il mio. “Dovrebbe essere prima o dopo Cohen?” “Prima,” gli suggerisco. “Ma può anche essere dopo.” “Veda lei.” Tutto rosso mi annuncia che nella C il mio nome non c'è. “Avevate dei compagni ebrei a scuola?” “Certo”, rispondo. “L'avrei giurato”, è il suo commento. E poi con fare furbo: “Bevete acqua San Pellegrino?” Devo ammetterlo e lui si contorce dalla gioia. “Non vi siete mai accorta che c'è una stella rossa sull'etichetta? Certo mi direte che non lo sapevate, ma come tanti in questi anni avete seguito a far propaganda comunista”.⁶⁴

Camilla passa diverse settimane in carcere, dove si ammala gravemente di tifo; trasportata d'urgenza all'ospedale di Sondrio, trascorre un paio di mesi sotto le attente cure dei medici, fino al giorno della sentenza: per aver scritto *La moda nera* è condannata a sette anni. Immediatamente, Ersilia si attiva con ostinazione, affidandosi a «un ottimo avvocato, il quale sollevò l'eccezione di incompetenza; il misfatto era stato commesso a Milano e a Milano doveva essere rimandato il processo».⁶⁵ Dietro una cauzione altissima, ottiene la libertà provvisoria e torna a casa:

fu allora che ebbi i miei primi poliziotti al fianco, bravissimi ragazzi che mi portavano ai Giardini, a far le poche commissioni che allora si potevano fare, e anche a prendere qualcosa che somigliava al tè. Eravamo al Biffi Scala⁶⁶ un giorno, quando ci passò davanti un amico in bicicletta. “C'è un articolo che ti riguarda su un giornale che forse non hai mai visto”.⁶⁷

Il giornale è «La voce repubblicana», organo della Federazione dei fasci repubblicani di Milano. L'articolo ha come titolo *Viltà di un'arpia* e il firmatario è Domenico Leccisi, giornalista e poi deputato missino, diventato famoso negli anni successivi per aver trafugato la salma di Mussolini la notte tra il 22 e il 23 aprile 1946; è il racconto puntiglioso e ingiurioso dell'articolo scaturito «dalle incrostazioni madreperlacee di un cervellino di femmina [...] che volle squittire sulle nostre cose più care, una che credette di potere, con l'apporto del suo gretto, istintivamente pettegolo senso d'osservazione, gettare ombra di scherno su ciò che del fascismo è l'essenza più pura».⁶⁸

Il 25 aprile 1945, Milano insorge, «né troppo presto né troppo tardi, quando le direttive alleate ancora non erano giunte oppure giungevano a rallentare e non a stimolare l'azione».⁶⁹ La sera del 24 aprile, la 3° brigata Garibaldi si impadronisce di una caserma fascista della periferia e

⁶² C. Cederna, *Milano in guerra*, cit., p. 8.

⁶³ Ead., *Il mondo di Camilla*, cit., p. 42.

⁶⁴ Ivi, p. 41.

⁶⁵ Ivi, p. 43.

⁶⁶ Il Biffi Scala è lo storico bar-pasticceria di Milano aperto nel 1852 da Paolo Biffi, confetturiere di Re Vittorio Emanuele II.

⁶⁷ C. Cederna, *Il mondo di Camilla*, cit., p. 43.

⁶⁸ L'articolo non è reperibile. Si è deciso quindi di riportare le parole presenti in C. Cederna, *Milano in guerra*, cit., p. 16.

⁶⁹ R. Battaglia, *Storia della Resistenza italiana. 8 settembre 1944 - 25 aprile 1945*, Torino, Einaudi, 1964, p. 539.

s'accende la lotta nelle fabbriche (prima che in ogni altra, la Pirelli). In poco tempo, l'insurrezione riesce a comprimere da ogni lato la città.

Nel fervore della Milano che rinasce e ricostruisce, Camilla viene scagionata da tutte le accuse⁷⁰ ed è subito impiegata dagli Alleati per la censura delle pubblicazioni di contenuto fascista («toglier di mezzo cioè tutti i libri (prosa e poesia) che giacevano nelle case editrici, di contenuto fascista [...]. Lavoro facile: uno dopo l'altro, via, al macero»⁷¹).

Chiamata da Gaetano Afeltra a collaborare al «Nuovo Corriere» diretto da Mario Borsa, per il numero del 28 aprile 1945 scrive un articolo su Osvaldo Valenti⁷² «che, vestito da ufficiale dei parà, mi seguiva alle volte in via Monte Napoleone e un giorno voleva offrirmi delle rose».⁷³ Ma il 27, 28, 29 e 30 aprile il «Corriere» è ancora bloccato dal Comitato di Liberazione Nazionale, che per il momento decide di far uscire solo i giornali di partito.⁷⁴ Vissuto a lungo in Inghilterra e corrispondente per vent'anni al «Times», Borsa però si batte per un nuovo «Corriere»: ⁷⁵ «il giornale aveva sempre avuto grande pubblico: rinnovandolo si poteva sperare di cambiare un po' la testa a quella parte di borghesia codina che l'aveva seguito negli anni fascisti e filotedeschi».⁷⁶ Il 1° maggio esce da via Solferino «Il giornale lombardo», un tabloid alleato, senza direttore, con una tiratura di 600.000 copie, sul quale Cederna scriverà di tanto in tanto.⁷⁷ Il «Corriere della Sera» riappare in edicola il 22 maggio, con la testata mutata in «Corriere d'informazione», quotidiano del mattino di una sola pagina, con uno storico editoriale del direttore Mario Borsa dal titolo *Sincerità*:

riprendendo la penna dopo venti anni di forzato silenzio, vorrei, anzitutto, consigliare i lettori a fare un atto di sincerità. Mussolini non è più. [...] Ma noi siamo ancora qui. L'uomo ha avuto ciò che si meritava. [...] Ma siamo sicuri di avere avuto noi ciò che ci meritavamo? [...] Mussolini ha chiuso gli occhi per sempre. [...] Ma saremo noi tanto avveduti da tenerli d'ora in avanti bene aperti? [...] Diciamo brutalmente la verità e vediamo di meditarla seriamente. Solo così eviteremo gli errori di un passato al quale dobbiamo le presenti immani calamità. La colpa non è tutta e solo di Mussolini.⁷⁸

⁷⁰ Come ricorda in C. Cederna, *Il lato debole. Diario italiano 1956-1962*, Milano, Bompiani, 1977, p. VII: «A Milano [...] c'era gente amica che nascondeva continuamente il dossier del mio processo, finché arrivò un editto di Pavolini: una specie di amnistia per tutti coloro che avevano commesso reati politici d'antifascismo durante i quarantacinque giorni di libertà del 1943».

⁷¹ Ead., *Il mondo di Camilla*, cit., pp. 53-54.

⁷² Osvaldo Valenti (1906-1945) è stato un interprete efficace di personaggi ambigui e tenebrosi, divo tra i più noti della neonata Cinecittà (1937); ha intrecciato costantemente la sua storia professionale e personale con quella di Luisa Ferida, attrice con cui ha formato una coppia popolarissima anche sul set. Insieme morirono in una strada di Milano, fucilati dai partigiani che li ritenevano colpevoli di avere collaborato con un torturatore fascista.

⁷³ C. Cederna, *Milano in guerra*, cit., p. 49.

⁷⁴ Il «Corriere» è posto sotto regime commissariale fino al giugno 1946, per via di alcune posizioni prese durante il ventennio. Infatti, se è vero che i fratelli Crespi, ereditato il giornale nel 1920, si astengono dal frequentare la redazione, tuttavia, questa assenza non impedisce alla moglie di Aldo, Giuseppina Fossati Bellani, di tentare di convincere ripetutamente il direttore Borsa ad abbandonare la sua linea dichiaratamente filo-repubblicana.

⁷⁵ Per una panoramica sui valori e gli ideali di Mario Borsa, cfr. P. Allotti, *Giornalisti di regime*, cit., pp. 25-27.

⁷⁶ C. Cederna, *Il mondo di Camilla*, cit., p. 49.

⁷⁷ Le pubblicazioni del quotidiano cessano il 30 giugno dello stesso anno.

⁷⁸ M. Borsa, *Sincerità*, «Corriere d'informazione», 22 maggio 1945, p. 1.

Il 1° agosto esce, in edizione pomeridiana, il «Corriere lombardo», diretto da Angelo Magliano (subentrato il mese precedente a Edgardo Sogno). In redazione entra anche Afeltra, portando con sé un nutrito gruppo di redattori del «Corriere» come Buzzati, Fallaci, Benedetti, Moravia e altri giornalisti di classe, in esodo da via Solferino – tornati al «Corriere», i fratelli Crespi avevano chiesto a Borsa di fare una campagna monarchica, «il che naturalmente non avviene»: ⁷⁹ rimasto in carica sino al referendum istituzionale del 2 giugno 1946, il 6 agosto 1946 abbandona la direzione, ⁸⁰ sostituito da Guglielmo Emanuel, «un vecchio mestierante» che si adagia da subito «su un conformismo di estrema piattezza informativa [...] ripescando cronisti, commentatori e inviati [...] arruolatisi sotto tutte le insegne e sotto tutte le bandiere» –. ⁸¹

Il 25 aprile è quindi interpretato dal mondo del giornalismo e della cultura come un vero e proprio spartiacque, un punto di frattura piuttosto netto tra un prima e un dopo: ⁸² in questi dodici mesi in Italia nascono ben centouno testate, quotidiane e periodiche. ⁸³

⁷⁹ C. Cederna, *Il mondo di Camilla*, cit., p. 50.

⁸⁰ Con queste brevi righe sulla prima pagina del «Corriere d'informazione» del 6/7 agosto 1946, Mario Borsa lascia l'incarico: «I miei compagni di lavoro sanno del proposito, più volte loro manifestato, di lasciare la direzione del giornale, divenutami alquanto onerosa. Se, al momento di effettuarlo, dicessi che non mi rincresce direi una bugia: quello che posso dire sinceramente, e lo dirò con le belle parole di San Paolo, è che, andandomene, mi sento la coscienza tranquilla, come di uno che ha fatto il suo dovere: *Bonum certamen certavi: cursum consummavi: fidem servavi*».

⁸¹ S. Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni '90*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 136.

⁸² L. Mangoni, *Civiltà della crisi. Gli intellettuali tra fascismo e antifascismo*, in F. Barbagallo (a cura di), *Storia dell'Italia Repubblicana I. La costruzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 619-620.

⁸³ M. Forno, *Informazione e potere*, cit., p. 146.

OMNIBUS

«Pugnam fugientum more petebant»
La marcia di Flaminio verso il lago Trasimeno
tra epica e storiografia

Luigi Maria Guerci

Pubblicato: 4 agosto 2025

Abstracts

This paper deals with a passage from Silius Italicus' *Punica* (V 28-33): Flaminius' army marches towards Lake Trasimene disregarding the divisions between the troops and the usual order of march. This section reworks both historiographical and poetic intertexts (notably Livy and Lucan) and has a parallel in Statius' *Thebaid*. The disorder of the troops before the battle at Lake Trasimene, which corresponds to the recklessness of the commander and foreshadows the defeat, is paralleled by Varro's speech at Cannae, which incites insubordination among the soldiers (Sil. IX 23-37). The theme of the 'chaotic army' also appears in some passages of Tacitus' *Historiae*, where lack of discipline is treated as a symptom of civil war. It is therefore possible that this theme was also associated with civil war by Flavian poets, who lived through the nightmare of 68-69.

L'articolo analizza una pericope del libro V dei *Punica* di Silio Italico (vv. 28-33), in cui l'esercito del console Flaminio marcia verso il lago Trasimeno senza rispettare le divisioni tra le truppe né l'ordine consueto, prendendo in considerazione i suoi modelli storiografici e poetici, soprattutto Livio e Lucano, nonché un parallelo nella *Tebaide* di Stazio. Il disordine delle truppe prima della battaglia del Trasimeno, che riflette l'avventatezza del comandante e lascia presagire la sconfitta, anticipa ciò che accadrà a Canne, dove Varrone, prima della disastrosa battaglia, fomenta l'insubordinazione dei soldati (Sil. IX 23-37). Il motivo dell'esercito caotico emerge poi in alcuni passi delle *Historiae* tacitiane, dove l'assenza di disciplina diviene quasi un sintomo della guerra civile: anche nella poesia flaviana, dunque, esso potrebbe associarsi alla memoria di un incubo appena rivissuto con le lotte per la successione del 68-69.

Parole chiave: Flaminio; Silio Italico; Stazio; Tacito; Tito Livio.

Nota. Vorrei ringraziare il prof. Gianluigi Baldo, che mi ha invitato a esporre una versione precedente di questo contributo in un seminario tenuto presso l'Università degli Studi di Padova, e l'uditorio del seminario per le preziose indicazioni emerse durante la discussione. Un sentito ringraziamento anche al prof. Andrea Cucchiarelli, a Elena Murgia e al revisore anonimo, che con i loro consigli hanno contribuito a migliorare questo lavoro.

Luigi Maria Guerci: Sapienza Università di Roma
✉ luigimaria.guerci@uniroma1.it

Copyright © 2025 Luigi Maria Guerci
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

I.

Il quinto libro dei *Punica* è dedicato alla disfatta subita dai Romani nella battaglia del lago Trasimeno (217 a.C.), nella quale l'esercito del console Flaminio è attirato in trappola e annientato da Annibale.¹ È la sconfitta più pesante nella prima fase della guerra, dopo quelle subite nelle battaglie del Ticino e della Trebbia, e anticipa la battaglia di Canne, che occupa il centro del poema (libri VIII-X).² Il responsabile della catastrofe, secondo la tradizione storiografica recepita da Silio, è Flaminio che, avventato e assetato di gloria, cade facilmente preda dell'astuzia del nemico.

La preparazione dell'agguato è descritta alla fine del libro IV: Annibale ordina ai propri uomini di nascondersi sulle colline circostanti, nei boschi, e si posiziona in riva al lago, in campo aperto.³ In questo modo, i Romani vedranno solo una parte delle truppe nemiche e si addenteranno nel luogo designato, stretto tra le rupi e il lago, che non lascerà loro scampo.⁴

Il brano del libro V che intendo esaminare descrive l'arrivo dell'esercito romano presso il lago, all'alba del giorno successivo: mi concentrerò sui richiami intratestuali, che legano il passo alla battaglia di Canne, sulle fonti storiche, e sui paralleli intertestuali, in particolare per quanto riguarda Lucano e Stazio, con una digressione finale su Tacito. In questo modo, proverò ad inserire l'opera siliana nel contesto dell'età flaviana e a proporre qualche spunto di riflessione sui rapporti tra epica e storiografia.

¹ La fonte principale del libro V dei *Punica* è Liv. XXII 3-6; cfr. anche Plb. III 82-84. Sull'uso delle fonti storiche in Silio cfr. H.-G. Nesselrath, *Zu den Quellen des Silius Italicus*, «Hermes», CXIV, 1986, 2, pp. 203-230; A.J. Pomeroy, *To Silius through Livy and his Predecessors*, in A. Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 27-46. Per la battaglia del Trasimeno nel poema, cfr. K.-H. Niemann, *Die Darstellung der römischen Niederlagen in den «Punica» des Silius Italicus*, Bonn, Habelt, 1975, pp. 106-158 e le note di commento di F. Spaltenstein, *Commentaire des «Punica» de Silius Italicus*, vol. I, Genève, Droz, 1986. Per la prima parte del libro V è possibile consultare anche F. Wissel, *Silius Italicus, Punica: Die Schlacht am Trasimenischen See. Vorbereitung und Beginn der Kämpfe (5,1-343). Einführung und Kommentar*, Diss. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2019.

² Sulla centralità della battaglia di Canne nella struttura del poema cfr. F. Stürner, *Zwischen Tradition und Innovation: Zur Struktur der Punica des Silius Italicus*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», n.s., XXXV, 2011, pp. 147-166: 150.

³ Sil. IV 824-827 *tu, Mago, adversi conside in vertice montis, | tu laevos propior colles accede, Choaspae, | ad claustra et fauces ducat per opaca Sychaeus. | Ast ego te, Thrasymenne, vago cum milite praeceps | lustrabo et superis quaeram libamina belli*. La precipitazione di Annibale (v. 826 *praeceps*) può essere intesa qui come parte della sua strategia (Annibale simula avventatezza per attrarre in trappola i Romani); la precipitazione di Flaminio, all'opposto, è frutto di ambizione e mancanza di riflessione.

⁴ Sil. V 43-45 *namque sub angustas artato limite fauces | in fraudem ducebat iter geminumque receptis | exitium hinc rupes, hinc undae claustra premebant*; cfr. Liv. XXII 4,2-3. La descrizione del paesaggio (cfr. anche Sil. V 1-6 e 34-46) lascia presagire la disfatta anche attraverso possibili richiami all'agguato dei Sanniti alle Forche Caudine, descritte da Livio come luogo impervio e adatto alle imboscate (Liv. IX 2,7-9); cfr., inoltre Verg. *Aen.* XI 522-531, dove Turno cerca, senza successo, di tendere un tranello a Enea. Il passo di Livio, potenziale modello della descrizione virgiliana (cfr. N. Horsfall, *Virgil, «Aeneid» 11. A Commentary*, Leiden-Boston, Brill, 2003, p. 308, con bibliografia), può aver influenzato anche Silio. Più in generale, su questa tipologia di paesaggio ("paesaggio della disfatta"), in cui elementi come strettoie, gole, boschi ecc. concorrono a giustificare la sconfitta romana, cfr. I. Östberg, *Defeated by the Forest, the Pass, the Wind: Nature as an Enemy of Rome*, in J.H. Clark, B. Turner (eds.), *Brill's Companion to Military Defeat in Ancient Mediterranean Society*, Leiden-Boston, Brill, 2018, pp. 240-261.

Dopo un'elaborata descrizione dell'Aurora (Sil. V 24-28) compare sulla scena l'esercito del console (vv. 28-33):⁵

consul carpebat iniquas
 praegrediens signa ipsa vias, omnisque ruebat
 mixtus eques; nec discretis levia arma manipulis 30
 insertique globo pedites et inutile Marti
 lixarum vulgus praesago cuncta tumultu
 implere et pugnam fugientum more petebant.

Il console percorreva sentieri accidentati marciando davanti alle insegne stesse, tutta la cavalleria avanzava velocemente e in disordine; la fanteria leggera, non divisa in manipoli, i fanti inseriti nella massa compatta e la moltitudine dei vivandieri, inutile nei combattimenti, riempivano tutto quanto di un tumulto infausto e andavano in battaglia come se fuggissero.

Flaminio è così bramoso di combattere da marciare davanti alle insegne, in una posizione inusitata per il console.⁶ Dietro di lui, nell'esercito regna la confusione: i cavalieri procedono in disordine (v. 30 *mixtus*),⁷ la fanteria leggera non è divisa in manipoli e insieme a loro, in una massa compatta (v. 31 *globo*), procedono fanti e *lixae* (v. 32 *lixarum vulgus*), i vivandieri.⁸ L'esercito, insomma, marcia in maniera così caotica da sembrare in fuga (v. 33 *fugientum more*). Questo modo di marciare preannuncia la sconfitta imminente (v. 32 *praesago tumultu*) e rispecchia la caratterizzazione del console, precipitoso e avventato.⁹ Proprio per queste caratteristiche è stato scelto da Giunone quale comandante dei Romani, così da facilitare la vittoria di Annibale (Sil. IV 708-710).

⁵ Per i *Punica* ho riprodotto il testo di J. Delz, *Sili Italici Punica*, Stuttgartiae, Teubner, 1987. Le traduzioni dei testi latini sono mie.

⁶ Il normale ordine di marcia dell'esercito romano repubblicano è descritto in Plb. VI 40: di regola la colonna è aperta dagli *extraordinarii*, membri scelti della cavalleria (§ 4). L'uso di *praegrediens* (v. 29) si presta bene a descrivere la precipitazione di Flaminio e potrebbe forse caricarsi di una sfumatura psicologica: il console si affretta incontro a una vittoria che ritiene sicura (cfr. l'uso figurato di *praecurro* nel senso di 'anticipare con il pensiero' testimoniato ad es. in Quint. *inst.* I 3,3 [scil. *discipulus magistrum*] *sequetur... magis quam praecurret*; vd. *ThlL* X 2,5 17,9ss. per altri esempi).

⁷ In contesto bellico, il verbo *misceo* vale 'sconvolgere', 'turbare' l'ordine delle truppe: cfr. Verg. *Aen.* X 721 *hunc ubi miscerent longe media agmina vidit*; Liv. XXX 34,8 *ne... sinceram et integram aciem miscerent*; OLD², p. 1228, s.v. *misceo* 11b. Il termine, dunque, anticipa l'idea della fuga espressa al v. 33 e suggerisce forse anche un'idea di mescolanza fra truppe diverse: «the whole cavalry rushed along mixed in with the infantry» (A. Augoustakis, N.W. Bernstein, *Silius Italicus' «Punica»*. *Rome's War with Hannibal*, London-New York, Routledge, 2021, p. 79); cfr. ad es. Liv. XLIV 10,9 *mixti pedites equitesque* e Stat. *Theb.* VII 618s. *una equites mixti peditumque catervae | et rapidi currus* (sul parallelo staziano vd. *infra*).

⁸ Il termine *lixa*, reso generalmente come 'vivandiere', designava i membri di reparti non armati (non è chiaro se liberi o schiavi) che svolgevano mansioni di servizio e sono sovente presentati sotto una luce negativa (cfr. Sall. *Iug.* 44,5; 45,2; Tac. *hist.* II 41,3 con R. Ash, *Tacitus, Histories Book II*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 189 *ad loc.*). Cfr. RE, vol. XIII, 1, coll. 929s., s.v. *lixa* (R. Grosse).

⁹ Per il tema dell'avventatezza dei comandanti nella prima parte dei *Punica* cfr. R.D. Marks, *From Republic to Empire: Scipio Africanus in the «Punica» of Silius Italicus*, Frankfurt a. M., Lang, 2005, pp. 16-20; Id., *Per uulnera regnum? Self-destruction, Self-sacrifice and deuotio in «Punica» 4-10*, «Ramus», XXXIV, 2005, 2, pp. 127-151; cfr. *infra* per la contrapposizione con l'efficacia della strategia dilatoria di Fabio Massimo.

Nelle parole di Varrone si riproduce la situazione vista alla vigilia della battaglia del Trasimeno: l'esercito esce dall'accampamento prima dell'alba, il console marcia in testa, non viene rispettata la gerarchia. Da notare anche l'uso di *ruite* (v. 35), che riprende *ruebat* (v. 29), e di *turbidus* dopo il discorso (v. 36), che ricorda l'analoga conclusione della *cohortatio* di Flaminio (v. 165 *turbidus haec*). Inoltre, l'avverbio *propere* richiama *praepropere*, riferito a Flaminio in Liv. XXII 3,4 (cit. *infra*); rimanda al Flaminio liviano anche il v. 33 *dux sibi quisque viam rapito*, per il quale vd. Liv. XXII 5,6 *tum sibi quisque dux adhortatorque factus ad rem gerendam*.¹⁴ Anche in questo caso, tutti questi elementi preannunciano una tremenda disfatta.¹⁵

3.

Torniamo ora alla marcia di Flaminio e alle fonti storiografiche. Livio non fornisce particolari in merito ma sottolinea l'arroganza del console e l'avventatezza delle sue decisioni (Liv. XXII 3,4-5):

[4] Consul ferox ab consulatu priore et non modo legum aut patrum maiestatis sed ne deorum quidem satis metuens; hanc insitam ingenio eius temeritatem fortuna prospero civilibus bellicisque rebus successu aluerat. [5] Itaque satis apparebat nec deos nec homines consulentem ferociter omnia ac praepropere acturum; quoque pronior esset in vitia sua, agitare eum atque inritare Poenus parat.

[4] Il console era arrogante per il suo precedente consolato e non temeva a sufficienza non solo la maestà delle leggi e dei senatori ma neppure gli dèi; la fortuna aveva alimentato la sua avventatezza con il favore e il successo nelle imprese civili e belliche. [5] Dunque era abbastanza chiaro che avrebbe condotto ogni cosa in maniera arrogante e precipitosa, non curandosi né degli dèi, né degli uomini; il Cartaginese si preparava a provocarlo e a istigarlo, perché fosse ancor più pronò ai suoi vizi.

Questa caratterizzazione si rispecchia, in Silio, nell'esercito del console, che marcia in modo precipitoso. Polibio ci fornisce qualche particolare in più sulla marcia; secondo il suo resoconto, il giorno della battaglia Flaminio avrebbe guidato l'avanguardia verso il luogo scelto da Annibale per l'agguato: *μετὰ ταῦτα τῆς ἡμέρας ἐπιγενομένης εὐθέως ἐπὶ τὴν ἑωθινὴν ἤγε τὴν πρωτοπορείαν παρὰ τὴν λίμνην εἰς τὸν ὑποκείμενον ἀλύωνα, βουλόμενος ἐξάπτεσθαι τῶν πολεμίων* (Plb. III 83,7). Silio, dunque, potrebbe aver tenuto conto di questo spunto, combinandolo con la narrazione liviana della battaglia (su cui vd. *infra*).

È interessante anche ciò che si legge nel capitolo precedente, dove Polibio riferisce di masse esterne che, attratte dalle promesse di bottino del console, seguivano l'esercito: *τηλικούτον γὰρ προεμβεβλήκει κατελπισμὸν τοῖς ὄχλοις ὥστε πλείους εἶναι τῶν τὰ ὄπλα φερόντων τοὺς ἐκτὸς*

¹⁴ Cfr. N.W. Bernstein, *Silius Italicus...*, l.c. e *infra*.

¹⁵ Un comportamento simile a quello di Flaminio caratterizza Regolo, che cade nella trappola ordita da Santippo a causa della propria brama di combattere (Sil. VI 332-338). Al *furor* bellico di Flaminio (e di Regolo) si contrappone l'accorta strategia di Fabio Massimo, come sottolinea lo stesso *Cunctator* in un discorso rivolto alle truppe (VII 226-231; cfr. R.J. Littlewood, *A Commentary on Silius Italicus' «Punica»* 7, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 114s.). Se Fabio Massimo, preoccupato di garantire l'incolumità dei suoi uomini, impone di restare nei ranghi, vicini alle insegne, per evitare ogni rischio (VII 93s. *discedere signis | haud licitum*), nel nostro caso è lo stesso console a procedere davanti ad esse, autorizzando l'indisciplina dei suoi soldati. Su Fabio Massimo nel poema cfr. *ibid.*, pp. LXIV-LXX (con bibliografia); su Regolo come figura di transizione tra Flaminio e il *Cunctator* cfr. R.D. Marks, *Lucan's Curio in the «Punica»*, in F. Schaffnerath (Hrsg.), *Silius Italicus, Akten der Innsbrucker Tagung vom 19.-21. Juni 2008*, Bern-Frankfurt a. M., Lang, 2010, pp. 29-46: 39-41; Id., *Silius and Lucan*, in A. Augoustakis (ed.), *Brill's Companion...*, cit., pp. 127-153: 134 n. 18.

παρεπομένους τῆς ὠφελείας χάριν, κομίζοντας ἀλύσεις καὶ πέδας καὶ πᾶσαν τὴν τοιαύτην παρασκευὴν (Plb. III 82, 8). Si è proposto di mettere in relazione queste masse con i *lixae* menzionati da Silio; tuttavia, è probabile che, per questo dettaglio, il poeta abbia tenuto presente il passo liviano che descrive la frettolosa partenza di Flaminio a Roma dopo la sua elezione al consolato.¹⁶ Livio riporta infatti che Flaminio, temendo che il senato avanzasse qualche impedimento, aveva lasciato la città di nascosto per raggiungere il proprio esercito a Rimini: *lixae modo sine insignibus sine lictoribus profectum, clam furtim, haud aliter quam si exsilii causa solum vertisset* (Liv. XXI 63,9). Silio allude forse a questo particolare, richiamando così un altro tratto della caratterizzazione liviana del personaggio.¹⁷

Per il passo in esame, Silio ha probabilmente preso spunto anche dalla descrizione della battaglia vera e propria in Livio: in questo senso, la marcia caotica dell'esercito non si limita ad anticipare la sconfitta, ma allude anche allo svolgimento dello scontro così come riferito dallo storico. Livio riporta che i Romani, colti di sorpresa e ostacolati dalla fitta nebbia, non riescono a reagire ordinatamente e lo scontro inizia in modo molto confuso (XXII 4,6-7). Il nostro passo, in particolare, mostra affinità con questa sezione del resoconto, dove lo storico descrive il passaggio dalla confusione iniziale a una forma di battaglia non ordinaria, in cui ciascun soldato si affida alle proprie forze per opporre una disperata resistenza (Liv. XXII 5,5-8):

[5] Alii fugientes pugnantium globo inlati haerebant; alios redeuntes in pugnam avertebat fugientium agmen. [6] Deinde, ubi in omnis partes nequiquam impetus capti et ab lateribus montes ac lacus, a fronte et ab tergo hostium acies claudebat apparuitque nullam nisi in dextera ferroque salutis spem esse, [7] tum sibi quisque dux adhortatorque factus ad rem gerendam, et nova de integro exorta pugna est, non illa ordinata per principes hastatosque ac triarios, nec ut pro signis antesignani, post signa alia pugnaret acies, nec ut in sua legione miles aut cohorte aut manipulo esset; [8] fors congloba<ba>t et animus suus cuique ante aut post pugnandi ordinem dabat.

[5] Alcuni tentando di fuggire si scontravano con una massa di combattenti e rimanevano bloccati; altri cercando di tornare in battaglia ne erano allontanati da un gruppo di fuggitivi. [6] Poi, quando ebbero tentato invano di attaccare in ogni direzione, e il passaggio era impedito ai lati dai monti e dal lago, di fronte e dietro dalle schiere nemiche, apparve chiaro che non vi era alcuna speranza di salvezza se non nella destra e nella spada, [7] allora ciascuno divenne per sé stesso comandante e si esortava a combattere, e nacque da capo una nuova battaglia, non quella ordinata secondo i principi, gli astati e i triari, né in modo tale che gli antesignani combattessero davanti alle insegne e gli altri soldati dietro di esse, né in modo che ogni soldato fosse nella propria legione o coorte o manipolo; [8] la sorte li raggruppava e a ciascuno il proprio animo ordinava di combattere davanti o dietro.

Da notare l'uso di *globo* (§ 5), ripreso in Sil. V 31 (cfr. anche § 8 *congloba<ba>t*) e la disposizione irregolare delle truppe rispetto alle insegne (§ 7 *nec ut pro signis antesignanis, post signa alia pugnaret acies*; in Silio lo stesso Flaminio precede i *signa*: v. 29).¹⁸ Livio sottolinea poi il disordine con cui combattono le truppe, a causa della sorpresa e della fitta nebbia: i soldati non sono suddivisi per legioni, coorti e manipoli ma raggruppati a caso (§ 7), proprio come nella marcia descritta nei *Punica*. Sembra, insomma, che Silio rielabori il passo liviano per un momento

¹⁶ Cfr. H.-G. Nesselrath, *Zu den Quellen...*, cit., pp. 226s. e n. 48.

¹⁷ Più avanti, inoltre, il poeta farà riferimento a un episodio ricordato nello stesso capitolo da Livio, ossia la fuga di un toro dall'altare durante un sacrificio celebrato da Flaminio (Liv. XXI 63,13 ~ Sil. V 63-65).

¹⁸ Un'eco di questo passo si ha forse in Sil. IX 33 *dux sibi quisque viam rapito*: cfr. *supra*.

precedente allo scontro vero e proprio, ma in modo tale da evocare lo svolgimento della battaglia stessa come descritto dallo storico.

La storiografia offre diversi esempi di battaglie confuse e di eserciti in fuga, in cui gli elementi ricorrenti sono la mescolanza tra fanti e cavalieri e tra armati e inermi, nonché la debolezza o l'assenza dei comandanti.¹⁹ Si veda ad esempio la fuga disordinata descritta da Curzio Rufo dopo la sconfitta di Dario nella battaglia di Gaugamela: *alii qua brevissimum patebat iter, alii devios saltus et ignotas sequentibus calles petebant. Eques pedesque confusi sine duce armatis inermes, integri debiles implicabantur* (Curt. IV 16, 11). I soldati fuggono mescolandosi tra loro e non vi sono comandanti in grado di riportare l'ordine.

Un parallelo calzante è costituito dall'agguato teso da Giugurta e Bocco all'esercito di Gaio Mario in Sallustio. I Romani, atterriti dall'attacco improvviso, riescono in qualche modo a reagire ma, poiché sono in marcia, non riescono a disporsi in formazione e si difendono come possono: *sine signis, sine ordinibus equites peditesque permixti cedere alius, alius obtruncari, multa contra advorsos acerrime pugnantes ab tergo circumveniri* (Sall. *Iug.* 97,5).²⁰ Nella nota *ad loc.*, E. Koestermann rileva che era improbabile che l'esercito procedesse in modo tale da non potersi disporre in formazione in caso di necessità; può trattarsi, dunque, di un'esagerazione retorica di Sallustio, che mirava ad accrescere la drammaticità della scena.²¹ La situazione che si presenta in Silio è molto simile: i Romani marciano disordinatamente e sono dunque prede ideali per i Cartaginesi appostati.

In un ambito diverso, è interessante anche il paragone militare proposto da Columella per descrivere una dispensa ben ordinata: *iam vero in exercitu neque miles neque imperator sine ordine ac dispositione quicquam valet explicare, cum armatus inermem, eques peditem, plastrum equitem, si sunt permixti, confundunt* (Colum. XII 2,5).²² Di nuovo, come nei passi precedenti, si ritrova la confusione tra fanti e cavalieri e tra armati e inermi.

Da questi paralleli emerge chiaramente come un esercito non ben ordinato non possa reagire efficacemente a un attacco; le truppe di Flaminio, dunque, sono esposte al pericolo di cadere in un agguato e di subire una sconfitta. In questo contesto, la confusione denuncia l'inadeguatezza del comandante, che non è in grado di esercitare un saldo controllo sui suoi soldati.²³ Tale

¹⁹ Per quanto riguarda l'epica, si veda ad es. la descrizione di un campo di battaglia dopo uno scontro in Lucr. V 1329 *permixtasque dabant equitum peditumque ruinas*; cfr. anche lo scontro descritto da Verg. *Aen.* XI 633-635 *tum vero et gemitus morientum et sanguine in alto | armaque corporaque et permixti caede virorum | semianimes voluntur equi, pugna aspera surgit*.

²⁰ L'attacco dei Numidi, a sua volta, avviene in maniera caotica: Sall. *Iug.* 97,4 *non acie neque ullo more proeli sed catervatim, uti quosque fors conglobaverat, in nostros incurrunt*; da notare l'uso di *catervatim*, per cui cfr. Lucan. VII 377 (cit. *infra*), e *conglobaverat*, su cui cfr. *supra*.

²¹ E. Koestermann, *C. Sallustius Crispus, Bellum Iugurthinum*, Heidelberg, Winter, 1971, pp. 346 s.

²² Cfr. Xen. *Oec.* 8,4-5. Già Virgilio, del resto, aveva usato un'immagine tratta dall'ambito bellico, paragonando un filare di viti ben ordinato a un esercito correttamente schierato (Verg. *georg.* II 276-282).

²³ In Livio, durante la battaglia Flaminio cerca di dare ordini ma, nonostante i suoi sforzi, non riesce a mantenere la formazione (Liv. XXII 5,1-3), cosa che invece riuscirà a Scipione in Liv. XXX 34,10-11; cfr. anche Scipione padre in Sil. IV 401s. *at consul toto palantes aequore turmas | voce tenet*. L'idea di mescolanza e confusione è associata, nella terza decade liviana, soprattutto all'esercito di Annibale, costituito da mercenari e stranieri e pertanto contrapposto a quello romano, di leva e composto da cittadini romani e alleati italici: cfr. Liv. XXVIII 12,2-5, spec. 3 *exercitu non suo civili sed mixto ex conluvione omnium gentium*; cfr. anche Plb. VI 52,3-10; Liv. XXVIII 12,1-5; G. Daly, *Cannae: The Experience of Battle in the Second Punic War*, London-New York, Routledge, 2002, pp. 81-112. La confusione descritta da Silio (da notare in particolare l'uso di *mixtus* al v. 30), dunque, può essere considerata anche spia di un comportamento non romano e destinato alla sconfitta. La concezione qui espressa è riecheggiata ad es., da Torquato Tasso nel proemio della *Gerusalemme liberata: e invano | s'armò d'Asia e di Libia il popol misto* (vv. 5s.).

quadro, inoltre, capovolge il motivo secondo cui sono i barbari a marciare e combattere in modo caotico, tipico fin da Omero, che descrive l'opposto atteggiamento dei soldati dei due schieramenti: da un lato il clamore barbarico dei Troiani, dall'altro l'ordinato silenzio degli Achei (*Il.* III 2; 8).²⁴

4.

Nel loro movimento così caotico e precipitoso, le truppe di Flaminio possono ricordare l'esercito cesariano descritto nella *Pharsalia*. Lucano sottolinea a più riprese la *celeritas* di Cesare, che si distingue dall'avventatezza di Flaminio per il felice esito delle operazioni: si veda ad es. Lucan. X 507s. *Caesar semper feliciter usus | praecipiti cursu bellorum*.²⁵ Questa rapidità si lega anche all'insofferenza per l'inazione, come ad es. in Lucan. II 650s. *at numquam patiens segnīs longaeque quietis | armorum*.

Questi caratteri sono propri, nei *Punica*, soprattutto di Annibale:²⁶ cfr. ad es. Sil. VIII 3s. *Hannibal ... | impatiens ... morae fremit*. Anche Flaminio, tuttavia, ricorda il precedente di Cesare, con l'importante differenza che la sua ricerca di rapidità non è coronata dal successo. Proprio come Cesare e Annibale, infatti, egli non può tollerare la *quies*: cfr. ad es. V 186s. *nec iam ultra monitus et verba morantia Martem | ferre valet*.²⁷ Il fatto di marciare davanti alle insegne, inoltre, richiama l'Annibale liviano che, raggiunte le vette alpine, è impaziente di avventarsi sulla preda: Liv. XXI 35,8 *praegressus signa Hannibal ... militibus Italiam ostentat*.²⁸

La marcia disordinata dell'esercito, in particolare, ha un precedente importante nella *Pharsalia*. Quando Cesare, nel quarto libro, ordina ai suoi di inseguire i pompeiani di Afranio prima che questi raggiungano una posizione più favorevole, usa queste parole: Lucan. IV 162s. *ite sine ullo | ordine" ait "raptumque fuga convertite bellum [...]"*. Questo aspetto emerge ancor più chiaramente a Farsalo dove, subito dopo la *cohortatio* di Cesare, il suo esercito si precipita verso i nemici (Lucan. VII 329-341):

Vix cuncta locuto

Caesare quemque suum munus trahit, armaque raptim 330
sumpta Ceresque viris. Capiunt praesagia belli
calcatisque ruunt castris; stant ordine nullo,
arte ducis nulla, permittuntque omnia fatis.
Si totidem Magni soceros totidemque petentis
urbis regna suae funesto in Marte locasses, 335

²⁴ La contrapposizione è ripresa da Lucano per caratterizzare pompeiani e cesariani: cfr. *infra* e n. 29.

²⁵ Cfr. E. Berti, *M. Annaei Lucani Bellum civile liber X*, Firenze, Le Monnier, 2000, pp. 330s.

²⁶ Sul Cesare lucaneo come modello di Annibale nei *Punica* cfr. C. Stocks, *The Roman Hannibal. Remembering the Enemy in Silius Italicus' Punica*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014, pp. 67-70.

²⁷ Al rifiuto per l'inazione di Flaminio (cfr. anche Sil. V 121s. *an, Corvine, sedet, clausum se consul inertī | ut teneat vallo?*) e Annibale (ad es. III 142-144 *sedeamne ut noverit una | me tantum Carthago et, qui sim, nesciat omnis | gens hominum?*), entrambi spinti dal desiderio di gloria personale, si contrappone l'efficacia dell'*ars sedendi* di Fabio Massimo (VIII 111-115): sul *Cunctator* cfr. anche *supra*, n. 15.

²⁸ Un comportamento simile a quello di Annibale è attribuito da Tacito ai capi dei Flaviani nel corso dell'assedio di Cremona: *bist.* III 27,6 *incesserat cunctatio, nī duces fesso militi et velut inritas exhortationes abnuenti Cremonam monstrassent*. La prospettiva del bottino ridà forza ai soldati, del resto già di per sé inclini alla *temeritas* (cfr. III 26,5 *miles periculi quam morae patientior*). Su Tacito cfr. anche *infra*.

non tam praecipiti ruerent in proelia cursu.
 Vidit ut hostiles in rectum exire catervas
 Pompeius nullasque moras permittere bello
 sed superis placuisse diem, stat corde gelato
 attonitus; tantoque duci sic arma timere 340
 omen erat.

Cesare aveva appena finito di parlare quando ciascuno si affrettò a svolgere il proprio compito, prendendo rapidamente le armi e il rancio. Accolgono i presagi della guerra e si precipitano fuori, calpestando l'accampamento; sono senza alcun ordine, senza indicazioni dei comandanti, affidano tutto ai fati. Se mandassi in una funesta battaglia altrettanti suoceri del Grande, altrettanti aspiranti al sommo potere nella loro città, non si affretterebbero verso il combattimento con passo così rapido. Quando Pompeo vide uscire le schiere nemiche in linea retta e capì che la guerra non poteva più essere rimandata, ma gli dèi avevano stabilito che fosse quel giorno, rimane sbigottito, con il cuore raggelato; per un generale tanto grande temere così le armi era un presagio.

Lucano contrappone l'ordinato schieramento pompeiano (cfr. VII 216s. *stetit ordine certo | infelix acies*) e l'attacco disordinato dei cesariani, il cui comportamento corrisponde all'indole del loro comandante: da un lato ragione e ordine, dall'altro *rabies* e caos; tuttavia, il fato è dalla parte di Cesare, che otterrà la vittoria (vv. 338-341).²⁹ Nel passo di Sillio, dunque, possiamo ravvisare una traccia di Lucano, non tanto attraverso possibili allusioni puntuali, quanto, in generale, per questo procedere caotico dell'esercito.³⁰ La marcia di Flaminio verso il Trasimeno richiama anche il precedente dell'esercito cesariano; in questo caso, però, il *furor* e la fretta precipitosa sono destinati alla sconfitta.

5.

Il passo in esame presenta anche punti di contatto con la *Tebaide*. All'inizio del settimo libro, Giove si adopera per dare inizio, finalmente, alla guerra a lungo postposta; gli Argivi, dunque, si affrettano a marciare verso Tebe (Stat. *Theb.* VII 398-402):

Interea Danai noctemque diemque sub armis,
 noctem iterum rursusque diem (sic ira ferebat)
 ingeminant: contempta quies, vix aut sopor illis 400
 aut epulae fecere moram; properatur in hostem
 more fugae.

Nel frattempo i Danai trascorrono il giorno e la notte sotto le armi, di nuovo la notte e da capo il giorno (così l'ira li trascinava): disprezzavano la quiete, a stento si fermavano per riposarsi e mangiare; si affrettavano contro il nemico come in una fuga.

²⁹ Cfr. N. Lanzarone, *M. Annaei Lucani Belli civilis liber VII*, Firenze, Le Monnier, 2016, p. 256.

³⁰ Forse una reminiscenza lucanea si ha nell'uso di *ruebat* (Sil. V 29; cfr. anche IX 33 *ruite*), che ricorda Lucan. VII 332 *ruunt*. Il libro VII della *Pharsalia* fornisce anche altri spunti importanti nella parte iniziale di Sil. V, ad es. per la descrizione dell'alba (Sil. V 55-58 ~ Lucan. VII 1-6) e per i discorsi contrapposti di Corvino e Flaminio, che corrispondono a quelli di Cicerone e Pompeo prima della battaglia (cfr. *supra*).

Anche in questo caso, l'esercito marcia precipitosamente verso la guerra e non si ferma di fronte a una serie di presagi nefasti (vv. 402-423), come accade nel caso di Flaminio (Sil. V 59-76). La chiusura paradossale della pericope allude a Lucan. I 503s. *sic urbe relicta | in bellum fugitur*,³¹ ripreso anche in Sil. V 33 *pugnam fugientum more petebant*.

La prima battaglia fra Argivi e Tebani, a dispetto dei lunghi ed elaborati preparativi, è caotica e casuale. Non si assiste, infatti, a uno scontro tra eserciti ordinatamente schierati, come nella tradizione epica, bensì a combattimenti disordinati, che iniziano prima del segnale di guerra e si svolgono senza alcun rispetto per le gerarchie e le suddivisioni interne delle truppe (Stat. *Theb.* VII 615-623):³²

Saevus iam clamor et irae	615	
hinc atque inde calent; nullo venit ordine bellum,		
confusique duces <u>vulgo</u> , et neglecta regentum		
imperia; una <u>equites mixti peditumque</u> catervae		
et rapidi currus; premit indigesta ruentes		
copia, nec sese vacat ostentare nec hostem		620
noscere. Sic subitis Thebana Argivaque pubes		
confluxere <u>globis</u> ; <u>retro vexilla</u> tubaeque		
<u>post tergum</u> et litui bellum invenero secuti.		

Già da una parte e dall'altra si levano grida crudeli e divampano le ire; la guerra arriva senz'alcun ordine, i comandanti si confondono con i soldati, e gli ordini dei generali sono trascurati; sono una cosa sola i cavalieri scompigliati e le schiere dei fanti e i rapidi carri; una massa indistinta preme su chi si precipita in battaglia, non è possibile mostrarsi né riconoscere il nemico. Così la gioventù tebana e argiva si scontrarono con raggruppamenti improvvisati; le insegne e le trombe erano rimaste indietro, alle loro spalle, e i litui giunsero quando la guerra era già iniziata.

Per lo scontro improvviso e caotico, Stazio si è probabilmente ispirato a due scene virgiliane: il primo scontro fra i Troiani e i Latini, dove questi ultimi si precipitano a combattere afferrando armi di fortuna (Verg. *Aen.* VII 505-530), e la scena in cui i Rutuli si preparano a difendere Ardea, impugnando in fretta le armi, in seguito alla notizia dell'avanzata dei Troiani (*Aen.* XI 451-454).³³ Rielaborando il modello, Stazio sottolinea ulteriormente l'irruenza e l'aspetto estemporaneo dello scontro.

Sullo sfondo sembra presente anche la rappresentazione della battaglia di Farsalo in Lucano, dove l'esercito di Cesare, come si è visto, si avventa disordinatamente contro i nemici, senza rispettare alcuna gerarchia o disciplina: cfr. ad es. v. 616 *nullo venit ordine bellum* ~ Lucan. VII 332s. *stant ordine nullo*, | *arte ducis nulla*; v. 618 *catervae* ~ Lucan. VII 337 *vidit ... hostiles catervas*.

Infine, si possono riconoscere alcuni paralleli (sottolineati nel testo) con il passo dei *Punica* da cui siamo partiti. *Una equites mixti peditumque catervae* (v. 618) richiama Sil. V 29s. *omnisque ruebat | mixtus eques* (ma la mescolanza di cavalieri e fanti è frequente anche negli storici, come si è visto), mentre *indigesta ... | copia* (vv. 619s.) ricorda *nec discretis ... manipulis* di Sil. V 30; in

³¹ Cfr. J.J.L. Smolenaars, *Stattius, Thebaid VII: A Commentary*, Leiden, Brill, 1994, p. 180.

³² Su questo passo, cfr. J.J.L. Smolenaars, *Stattius, Thebaid VII...*, cit., pp. 271-277; R. Ash, 'War Came in Disarray...' («Thebaid» 7.616): *Stattius and the Depiction of Battle*, in W.J. Dominik, C.E. Newlands, K. Gervais (eds.), *Brill's Companion to Stattius*, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 207-220: 212s.

³³ Sui modelli del brano, cfr. J.J.L. Smolenaars, *Stattius, Thebaid VII...*, cit., pp. 272s.

entrambi i casi è usato *globus* (v. 622 *globis*; Sil. V 31 *globo*) e le insegne sono alle spalle dei combattenti (vv. 622s.; cfr. Sil. V 29 *praegrediens signa ipsa*).³⁴

La questione dei rapporti tra Silio Italico e Stazio, che verosimilmente lavorarono ai rispettivi poemi nello stesso torno d'anni (la *Tebaide* fu composta fra l'80 e il 92 ca.; fra l'80 e il 101 ca. i *Punica*), rimane sostanzialmente aperta: molti sono i paralleli tra i due autori ma, data l'incertezza nella cronologia relativa, non è quasi mai possibile determinare chiaramente la direzione dell'imitazione, se non per gli ultimi libri di Silio, probabilmente scritti dopo la pubblicazione della *Tebaide*.³⁵ In ogni caso, bisogna rilevare che i paralleli sono spesso riconducibili ai modelli comuni, rielaborati e ricombinati in maniera talora simile dai due poeti. Sembra, insomma, che il rapporto con la tradizione precedente potesse offrire occasioni di confronto; il lavoro di Stazio poteva costituire per Silio una lente attraverso cui leggere i modelli, e viceversa.³⁶

AmMESSO che nel nostro brano vi sia effettivamente un'allusione intenzionale, è assai difficile, se non impossibile, determinare la priorità di uno dei due sull'altro. Entrambi attingono a modelli comuni per tratteggiare una situazione simile e non è da escludere che li abbiano rielaborati indipendentemente, facendo riferimento alla descrizione della battaglia (e della fuga) disordinata, di cui si sono visti alcuni esempi tratti dalla storiografia. La scena è inserita in due contesti leggermente diversi (una battaglia vera e propria in Stazio, una marcia che anticipa lo svolgimento della battaglia in Silio) ed elaborata secondo una differente sensibilità: nei *Punica* prevale la tendenza al giudizio moralistico sul personaggio di Flaminio, mentre nella *Tebaide* si ha una resa vivida ed efficace del caotico scontro che apre la guerra fratricida. È possibile anche che uno dei due poeti si sia ispirato all'altro: nel suo commento a *Theb.* VII, J. L. Smolenaars propende per l'ipotesi che Sil. V fosse fra i modelli del libro staziano,³⁷ ma, come si è osservato non è possibile stabilire con certezza la priorità cronologica di uno dei due passi. Infine, rimane aperta l'ipotesi di un'influenza reciproca (*interplay*)³⁸ fra due libri composti in anni molto vicini da poeti attenti al tema delle guerre civili (come si vedrà nei paragrafi successivi).

6.

Per inquadrare meglio questi brani nell'età flavia può essere utile soffermarsi anche su alcuni passi delle *Historiae* di Tacito relativi alla guerra del 68-69, in cui si parla di soldati che agiscono ignorando gli ordini e senza rispettare le gerarchie: per lo storico si tratta di un sintomo della guerra civile.³⁹ Si consideri ad es. il passo seguente, in cui sono descritti gli effetti delle parole di

³⁴ Per la battaglia che inizia prima che sia dato il segnale cfr. anche le parole di Varrone in Sil. IX 32 *ne morem et pugnae signum expectate petendae*.

³⁵ Per un quadro chiaro e sintetico della questione, con bibliografia ulteriore, rimando a F. Cannizzaro, *Sulle orme dell'«Iliade»*. *Riflessi dell'eroismo omerico nell'epica di età flavia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 22-24.

³⁶ Notevole in questo senso è anche il parallelo tra la vestizione di Flaminio (Sil. V 130-148) e la descrizione dell'armatura di Capaneo in Stat. *Theb.* IV 165-177 (cfr. P. Chaudhuri, *The War with God. Theomachy in Roman Imperial Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 224s. per il confronto tra i due passi), entrambe debitrice dell'*ekphrasis* dell'armatura di Turno in Verg. *Aen.* VII 783-792.

³⁷ Cfr. J.J.L. Smolenaars, *Stattius, Thebaid VII...*, cit., pp. 377s., dove sono messi a confronto Sil. V 611-628 e Stat. *Theb.* VII 794-823, entrambi influenzati da Sen. *Tro.* 170-199; cfr. anche *ibid.*, pp. XVIII.

³⁸ Per la teoria dell'*interplay*, ossia dell'influenza reciproca tra i due poeti, resa possibile dalle *recitationes*, che rendevano accessibili parti del poema prima della loro pubblicazione, cfr. F. Cannizzaro, *Sulle orme dell'«Iliade»...*, cit., l.c.

³⁹ Cfr. R. Ash, *War Came in Disarray...*, cit., p. 213 e n. 20.

Otone, che ha appena incitato i suoi soldati alla rivolta contro Galba: *rapta statim arma, sine more et ordine militiae, ut praetorianus aut legionarius insignibus suis distingueretur: miscentur auxiliaribus galeis scutisque, nullo tribunorum centurionumve adhortante, sibi quisque dux et instigator* (Tac. *hist.* I 38,3).

Questa pericope presenta notevoli somiglianze con il brano di Stazio visto in precedenza:⁴⁰

Tac. <i>hist.</i> I 38,3	Stat. <i>Theb.</i> VII 616ss.
<i>rapta statim arma, sine more et ordine militiae, ut praetorianus aut legionarius insignibus suis distingueretur:</i>	616s. <i>nullo venit ordine bellum, confusisque duces vulgo</i>
<i>miscentur auxiliaribus galeis scutisque</i>	618s. <i>una equites mixti peditumque catervae et rapidi</i>
cfr. anche I 84,1 <i>ut confusi pedites equitesque</i>	<i>currus</i>
<i>nullo tribunorum centurionumve adhortante, sibi quisque dux et instigator</i>	617s. <i>et neglecta regentum imperia</i>

Tacito associa questi elementi alla guerra civile: la crisi delle istituzioni si traduce nell'anarchia dell'esercito, dove vengono meno gerarchia e disciplina. Questa anarchia, inoltre, ricorda l'esercito di Flaminio (Liv. XXII 5,6 *tum sibi quisque dux adhortatorque factus ad rem gerendam*) e di Varrone (Sil. IX 33 *dux sibi quisque viam rapito*),⁴¹ i quali, agli occhi di chi aveva vissuto quegli eventi, potevano apparire quasi prototipi repubblicani di Otone.

Simile è la confusione tra gli otoniani alla vigilia della prima battaglia di Bedriaco (Tac. *hist.* II 41,3):

Apud Othonianos pavidi duces, miles ducibus infensus, mixta vehicula et lixae, et praeuptis utrimque fossis via quieto quoque agmini angusta. Circumsistere alii signa sua, quaerere alii; incertus undique clamor adcurrentium vocantium: ut cuique audacia vel formido, in primam postremamve aciem prorumpabant aut relabebantur.

Presso gli otoniani i comandanti erano timorosi, il soldato era ostile ai capi, i carri e i vivandieri erano frammisti alle truppe, e la via, costeggiata da profondi fossati, sarebbe stata stretta anche per un esercito tranquillo. Alcuni stavano intorno alle loro insegne, altri le cercavano; da ogni parte si levavano grida incerte di soldati che accorrevano e chiamavano: a seconda di come ciascuno era guidato dal coraggio o dalla paura, si spingevano in prima linea o rientravano nell'ultima.

Si possono riconoscere qui diversi segnali che anticipano la sconfitta:⁴² il caos, l'oscillazione tra timore e coraggio, la scarsa concordia tra i soldati. Da notare, in particolare, la presenza dei *lixae* nell'esercito in marcia, come accade anche in Silio (V 32 *lixarum vulgus*). Gli elementi che ricorrono nei passi dei *Punica* e della *Tebaide* per descrivere scene di marcia o di battaglia particolarmente caotiche, dunque, ritornano poi nell'opera storica di Tacito, esplicitamente connessi alla guerra civile che portò all'ascesa di Vespasiano.

⁴⁰ I paralleli sono notati in J.J.L. Smolenaars, *Stattus, Thebaid VII...*, cit., p. 275.

⁴¹ Cfr. N.W. Bernstein, *Silius Italicus, «Punica»...*, cit., pp. 105s. *ad Sil.* IX 33; l'intertesto liviano contribuisce alla sovrapposizione tra Varrone e Flaminio, su cui cfr. anche *supra*. In Tacito, la stessa situazione si ripresenta poi durante l'assalto al Campidoglio dei vitelliani: cfr. Tac. *hist.* III 71,1 *nullo duce, sibi quisque auctor* e T.A. Joseph, *Tacitus the Epic Successor. Virgil, Lucan, and the Narrative of Civil War in the «Histories»*, Leiden-Boston, Brill, 2012, p. 99.

⁴² Cfr. R. Ash, *Tacitus, Histories...*, cit., pp. 189s.; T.A. Joseph, *Tacitus the Epic Successor...*, cit., pp. 115s.

7.

In conclusione, possiamo rilevare che l'assenza di ordine e disciplina nell'esercito si lega alla rappresentazione della guerra civile in Lucano, in relazione alle truppe di Cesare, ed emerge poi con grande chiarezza in Tacito, ma il motivo si presenta, seppure in modo meno evidente, anche in Silio Italico e Stazio. La presenza di scene in cui l'esercito si muove o combatte in preda al caos, infatti, potrebbe essere un elemento da mettere in relazione proprio con la guerra del 68-69. La poesia flavia, secondo la lettura proposta da M. Fucecchi,⁴³ cerca di metabolizzare quell'evento traumatico; i poeti, parlando di un'epoca mitica o, nel caso di Silio, di un passato distante e idealizzato, hanno trovato diverse vie per rappresentare l'incubo recentemente vissuto e fornire una risposta positiva a Lucano. Può essere, insomma, che nell'epica flavia al modello letterario relativo alla guerra civile (la *Pharsalia*) si sovrapponessero gli eventi dei conflitti da poco conclusi, che lasciano traccia nella poesia prima di essere compiutamente narrati nella posteriore opera di Tacito. Resta da chiedersi se quest'ultimo sia stato in qualche modo influenzato dalla poesia flavia, o se le assonanze riscontrate (talora puntuali) dipendano da un contesto culturale comune.⁴⁴

Per tornare al passo di Silio da cui siamo partiti, possiamo dunque concludere che la confusione nell'esercito, riflesso di un comando inadeguato, non solo anticipa la sconfitta, ma contribuisce anche a inserire un elemento ulteriore, ossia un rimando, per quanto velato, al tema delle guerre civili. Si è sottolineato come questo tema percorra, a vari livelli, i *Punica*: Silio rintraccia negli eventi della guerra annibalica i semi della futura discordia, prima, più velatamente, al Trasimeno, poi in modo chiaro a Canne, dove la divisione tra i consoli causa la disfatta.⁴⁵ La società romana seppe trovare allora una risposta, grazie a figure esemplari come Fabio Massimo e Scipione Africano: a Domiziano, dunque, è affidato il compito di dimostrarsi alla loro altezza e impedire che l'incubo ritorni.⁴⁶

⁴³ M. Fucecchi, *Flavian Epic: Roman Ways of Metabolizing a Cultural Nightmare?*, in L. Donovan Ginsberg, D.A. Krasne (eds.), *After 69 CE – Writing Civil War in Flavian Rome*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, pp. 25-49; rimando a questo lavoro e agli altri saggi raccolti nel volume per la bibliografia sul tema della guerra civile nell'epica flavia.

⁴⁴ Tacito, nato fra il 56 e il 58, aveva fatto carriera sotto la dinastia flavia, come ricorda lui stesso in *hist.* I 1,3; cfr. V.E. Pagán (ed.), *The Tacitus Encyclopedia*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2023, vol. 1, p. 302, s.v. Cornelius Tacitus (A.J. Woodman). Sugli influssi dell'epica, in particolare di Virgilio e Lucano, sul resoconto delle guerre civili nelle *Historiae* cfr. T.A. Joseph, *Tacitus the Epic Successor...*, cit.; più in generale su Tacito e l'epica, cfr. Id. *Tacitus and Epic*, in V.E. Pagán (ed.), *A Companion to Tacitus*, Malden, MA-Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 369-385 e E. Buckley, *Flavian Epic and Trajanic Historiography: Speaking into the Silence*, in A. König, C. Whitton (eds.), *Roman Literature under Nerva, Trajan and Hadrian: Literary Interactions, AD 96-138*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 86-107 (con bibliografia). Per quanto riguarda, nello specifico, possibili allusioni di Tacito ai *Punica* cfr. M. Lauletta *L'intreccio degli stili in Tacito. Intertestualità prosa-poesia nella letteratura storiografica*, Napoli, Arte tipografica, 1998, p. 267; A. Augoustakis, E. Manolaraki, *Silius Italicus and Tacitus on the Tragic Hero: The Case of Germanicus*, in V.E. Pagán, *A Companion to Tacitus*, cit., pp. 386-402; A.J. Woodman, *Tacitus and the Contemporary Scene*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to Tacitus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 31-43; 37; E. Buckley, *Flavian Epic and Trajanic Historiography...*, cit., p. 87 e n. 4; J. Jacobs, *An introduction to Silius Italicus and the «Punica»*, London-New York, Bloomsbury, 2021, p. 55 e n. 25.

⁴⁵ Cfr. M. Fucecchi *Flavian Epic...*, cit., p. 28.

⁴⁶ Per il valore protrettico dei *Punica* nei confronti del *princeps*, di cui spec. Scipione Africano rappresenta un modello ideale, cfr. R.D. Marks, *From Republic to Empire...*, cit.; M. Fucecchi, *The Philosophy of Power: Greek Literary Tradition and Silius' «On Kingship»*, in A. Augoustakis (ed.), *Flavian Poetry and its Greek Past*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 305-324.

Riscrivere Pigmalione da una prospettiva femminile (e femminista): «Galatea» di Madeline Miller

Chiara Valenzano

Pubblicato: 4 agosto 2025

Abstracts

In the context of contemporary publishing, which has witnessed the considerable success of the genre of female mythological retelling, Madeline Miller is a notable figure. Miller is an American author who has already published two novels and two short stories dedicated to rewriting episodes from classical mythology. The short story entitled *Galatea* represents a noteworthy reinterpretation of Ovid's tale of Pygmalion from a feminist perspective. In contrast to the original narrative, which celebrates the power of art and the artist, *Galatea* becomes a narrative of violent love and possession. In this reimagining, the woman is positioned as subaltern and confined by her husband. The myth thus provides a foundation for elucidating the pervasively contemporary phenomenon of domestic violence. Galatea's arduous pursuit of autonomy and freedom prompts the reader to reflect on the enduring relevance of classical narratives, despite their tragic persistence.

Nel panorama editoriale contemporaneo, che vede il grande successo del genere del *retelling* mitologico di mano femminile, si distingue Madeline Miller, autrice americana che ha già all'attivo due romanzi e due *short stories* dedicati alla riscrittura di episodi del mito classico. In particolare, il racconto *Galatea* è degno di interesse, in quanto si propone di rileggere la vicenda ovidiana di Pigmalione in chiave femminista: da storia di creazione volta a celebrare la potenza dell'arte e dell'artista, *Galatea* diventa storia di amore violento e possesso, in cui la donna vive una situazione di subalternità e reclusione a opera di un marito-padrone. Il mito è quindi la base di partenza per raccontare la piaga, fin troppo attuale, della violenza domestica: il doloroso viaggio di Galatea verso l'autodeterminazione e la libertà costringe il lettore a riflettere su come i classici siano ancora, per quanto tragicamente, attuali.

Parole chiave: Miller; mito; Ovidio; Pigmalione; 'retelling'.

Nome autore: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
 chiara.valenzano2@unibo.it

Copyright © 2025 Chiara Valenzano
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Donne e riscritture mitologiche*

In tempi recenti, il panorama editoriale è caratterizzato da una sempre crescente pubblicazione di romanzi che, con risultati più o meno convincenti, recuperano episodi del mito classico. Se la riscrittura dei classici¹ è un processo da sempre fecondo – già nell'antichità stessa –, è però notevole la proliferazione sugli scaffali delle librerie di volumi che si richiamano al patrimonio culturale mitologico greco-latino e che accendono nel pubblico, anche non di specialisti, un interesse per l'antico capace di allargarsi anche ad altri prodotti di intrattenimento, quali film o serie tv: da pochi mesi la piattaforma Netflix ha rilasciato *Kaos*, una *black comedy* che vede protagonisti Zeus e la sua famiglia e che ha riscosso un buon apprezzamento di critica e pubblico.²

Negli ultimi dieci anni, in particolare, sono stati pubblicati molti *retelling* mitologici³ incentrati sul dare voce a donne che la narrazione tradizionale relega in posizione subalterna. Particolarmente attive in questo campo sono le scrittrici⁴ in lingua inglese – è all'interno del panorama letterario anglosassone, infatti, che si inserisce l'opera di Madeline Miller, cui il presente contributo è dedicato –,⁵ come, per esempio, Pat Barker, Natalie Haynes, Jennifer Saint e Kamila Shamsi.⁶

¹ Nell'impossibilità di citare tutta la bibliografia sul tema della ricezione del classico, mi limito a ricordare i contributi di C. Martindale, *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; L. Hardwick, *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2003; L. Hardwick, C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, New York, Wiley, 2008; A. Laird *Reception*, in A. Barchiesi, W. Scheidel (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 349-368; C. Wood, *Reception and the Classics*, in W. Brockliss, P. Chaudhuri, A. Haimson Lushkov (eds.), *An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 163-173; L. Hardwick, S. Harrison (eds.), *Classics in the Modern World: A 'Democratic Turn'?*, Oxford, Oxford University Press, 2013; P. Hardie, *Redeeming the Text, Reception Studies, and the Renaissance*, «Classical Receptions Journal», V, 2013, 2, pp. 190-198. Per una sintesi sul concetto di riscrittura e i problemi che pone, rimando a I. Fantappiè, *Riscritture*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014, pp. 135-166 con ulteriori riferimenti bibliografici; in particolare sulla critica comparatistica del mito si veda M. Fusillo, *Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale*, «Comparatismi», V, 2020, pp. 11-20; una panoramica esaustiva sullo stato dell'arte relativo alla ricezione del mito classico in S. Renna, *Il piacere dell'annientamento. Pavese, Leucò e il mito classico*, diss., Bologna, 2020.

² Si vedano i dati presenti su [Metacritic](#), [Imdb](#) e [Rotten Tomatoes](#) [pagine consultate il 16 giugno 2025].

³ Questa tipologia di riscritture è opera per lo più di autrici femminili; non mancano, tuttavia, *retelling* di figure femminili del mito a opera di autori maschi; cito solo, a titolo di esempio, i recenti *House of names* di Colm Tóibín (2017), dedicato alle vicende di Clitemestra e dei suoi figli, *La Splendente* di Cesare Sinatti (2018), incentrato su Elena di Sparta, e *Io sono Persefone* di Daniele Coluzzi (2022).

⁴ Mi riferisco soltanto alle autrici di romanzi; esiste però anche un filone di poesia femminile contemporanea che ripercorre le vicende mitologiche: un esempio su tutti, la raccolta *The world's wife* (1999) di Carol Ann Duffy, in cui ogni componimento dà voce a una figura di donna ispirata dalla storia o dalla letteratura; per la classicità, sono coinvolte Penelope, Medusa, Euridice, Circe, Demetra, Teti e le mogli di Pigmalione, Mida, Tiresia e Sisifo. Sull'opera di Duffy, rimando allo studio di S. Braund, *'We're here too, the ones without names'. A Study of Female Voices as Imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar*, «Classical Receptions Journal», IV, 2012, 2, pp. 190-208.

⁵ Nonostante la scelta di restringere il campo di ricerca alla letteratura in lingua inglese, segnalo che anche in Italia non mancano esempi di riscritture femminili del mito, come testimoniano, ad esempio, i recenti romanzi di Eleonora Fasolino (*La schiava ribelle. Briseide, amante di Achille e custode dei suoi segreti*, 2022; *La sposa dell'Ade*, 2024), Cinzia Giorgio (*Cassandra*, 2022), Loreta Minutilli (*Elena di Sparta*, 2019, romanzo finalista della XXXI edizione del Premio Calvino), Marilù Oliva (autrice del progetto editoriale seriale *L'Odissea raccontata da Penelope, Circe, Calipso e le altre*, 2020; *L'Eneide di Didone*, 2022; *L'Iliade cantata dalle Dee*, 2024), Valeria Perrella (*Il verdetto*, 2007), Francesca Sensini (*La trama di Elena*, 2023; *Afrodite viaggia leggera*, 2024) e Mariangela Galatea Vaglio (*Afrodite. La verità della dea*, 2024).

⁶ Data l'impossibilità di rendere conto di tutti i prodotti editoriali di questo tipo, mi sono limitata a citare solo qualche nome, senza avanzare considerazioni critiche, tra le autrici anglosassoni più note, come Barker, vincitrice del *Man Booker Prize* nel 1995,

Molte di queste autrici approdano alla scrittura dei *retelling* mitologici dopo un percorso di studi classici che consente loro di padroneggiare la materia con disinvoltura e di cimentarsi anche in generi molto lontani dal contesto di partenza, spaziando dalla fantascienza al fantasy, dal diario-confessione al *romance*, spesso con un target *Young Adult*.

Modelli imprescindibili per questo filone sono i lavori di Christa Wolf (*Cassandra*, 1983; *Medea. Stimmen*, 1996) e, per la *science fiction*,⁷ *The Penelopiad* di Margaret Atwood (2005) e *Lavinia* di Ursula Le Guin (2008), che, alla predilezione prevalente per personaggi greci, preferisce per il suo romanzo un argomento incentrato sulla principessa italica sposa di Enea.⁸ Le figure che hanno riscosso maggior successo sono Elena, Arianna e, soprattutto, Persefone,⁹ ma, in generale, la tendenza è quella di dare una voce alle donne del mito che, anche quando sono regine o donne di potere – una su tutte: Clitemestra –,¹⁰ scontano l'appartenenza al genere femminile, che le relega alla solitudine e al silenzio; la medesima attenzione caratterizza anche altre opere che vogliono far rivivere sulla carta l'antichità, senza chiamare in causa necessariamente eroine mitologiche.¹¹

Questo filone narrativo è spesso affrontato dagli studi di genere secondo una prospettiva femminista:¹² effettivamente, lo scopo, deliberato e dichiarato, di molte delle autrici citate è offrire al pubblico una visione diversa del mito e dell'epica, facendo emergere dai margini del racconto i personaggi femminili e dando luce al loro mondo interiore.¹³ Secondo Cox, «the rhetoric is of 'rescue', of 're-vision', of reworking a male-dominated Western tradition so that it becomes a

che ha dedicato una trilogia alle vicende delle donne troiane: *The Silence of the Girls* (2018), *The Women of Troy* (2021) e *The Voyage Home* (2024). Haynes, classicista di formazione, autrice del programma televisivo *Natalie Haynes Stands Up for the Classics*, oltre a opere saggistiche ha dedicato al mito i romanzi *Children of Jocasta* (2017, un *retelling* di *Antigone* ed *Edipo re*), *A Thousand Ships* (2019, incentrato sulla guerra di Troia e finalista al *Women's Prize for Fiction* 2020), *Stone Blind* (2022, dedicato a Medusa). Saint, laureata in *Classics*, ha già pubblicato quattro romanzi incentrati su figure femminili: *Ariadne* (2021), *Elektra* (2023), *Atalanta* (2023) e *Hera* (2024). Shansi ha vinto nel 2018 il *Women's Prize for Fiction* per il suo romanzo *Home Fire* (2017), in cui rilegge *Antigone* nel mondo contemporaneo, spostando il contrasto tra amore e politica all'interno di una famiglia jihadista.

⁷ Sulle riscritture mitologiche femminili all'interno della *science fiction* in lingua inglese rimando al lavoro di S.A. Brown, *Science Fiction and Classical Reception in Contemporary Women's Writing*, «Classical Receptions Journal», IV, 2012, 2, pp. 209-223.

⁸ Segnalo anche, tra le recenti riscritture dell'*Eneide*, *El silbido del arquero* della spagnola Irene Vallejo (2023). Pioniera nel *retelling* dell'epica virgiliana è Magda Szabó, che con il romanzo del 1990 *A pillanat (Creusais)* immagina che a salvarsi da Troia sia stato non Enea, ma Creusa.

⁹ Interessante lettura per un'analisi del mito di Persefone nella poesia femminile contemporanea in lingua inglese è I. Hurst, *'Love and Blackmail': Demeter and Persephone*, «Classical Receptions Journal», IV, 2012, 2, pp. 176-189.

¹⁰ Clitemestra è oggetto delle recenti riscritture dell'inglese Hannah Lynn (*A Spartan's sorrow*, 2021) e dell'americana Co-stanza Casati (*Clitemestra*, 2023).

¹¹ A mero titolo di esempio, l'interesse per figure femminili socialmente marginali è oggetto della trilogia *The Wolf Den* (2021-2023) di Elodie Harper, che però sceglie di trarre ispirazione non dal mito, ma dalla storia: i romanzi sono ambientati nella Pompei di età Flavia e danno voce ad Amara, una prostituta greca capace di rovesciare la propria sorte di schiava grazie alle sue doti di ingegno e scaltrezza.

¹² Sull'impatto dei modelli femministi nell'ambito della ricezione, si rimanda a V. Zajko, *'What difference was made?' Feminist Models of Reception*, in L. Hardwick, C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Reception*, cit., pp. 195-206. Un'interessante panoramica sulle riscritture femminili del mito classico nella letteratura in lingua inglese del XXI secolo è in S. Judge, *Contemporary Feminist Adaptations of Greek Myth*, diss., Glasgow, 2022, con ricca bibliografia.

¹³ Interessante la categorizzazione di V. Spacciante, *Circe the Female Hero. First-person Narrative and Power in Madeline Miller's «Circe»*, «Classical Receptions Journal», XVI, 2024, 4, pp. 1-14, che, riflettendo sulle riscritture mitologiche femminili, le suddivide in due tipologie: le *heroic novels*, in cui la protagonista è una sola donna, e le *choral novels*, in cui a dominare la scena narrativa è invece un gruppo di donne.

tradition that speaks of and for women also. [...] For the first time in Western history, it is women novelists, poets, and playwrights who are dominating and dictating the shapes of classical reception».¹⁴ Da qui deriva la necessità, evidenziata da varie studiose,¹⁵ di ampliare lo spazio concesso alle riscritture mitologiche femminili all'interno degli studi di ricezione, soprattutto perché forniscono un contributo sostanziale alla diffusione della tradizione antica tra le nuove generazioni.

In questo contesto va inserita l'opera di Madeline Miller, la cui produzione è tutta incentrata sul recupero del mito: l'autrice americana, da sempre appassionata del mondo antico,¹⁶ ha pubblicato nel 2011 *The Song of Achilles*, una rivisitazione della vicenda epica di Achille raccontata dal punto di vista di Patroclo e con una particolare attenzione allo sviluppo della storia d'amore tra i due, mentre nel 2018 è uscito un secondo romanzo, *Circe*, che rilegge la storia della maga incontrata da Odisseo a partire dalla sua infanzia. Entrambi i romanzi hanno avuto grande successo di pubblico¹⁷ e una buona valutazione da parte della critica (*The Song of Achilles* ha vinto nel 2012 l'*Orange Prize for Fiction*, mentre *Circe* è stato finalista nel 2019 dello stesso premio, rinominato *Women's Prize for Fiction*): uno dei principali motivi di apprezzamento è il tentativo di far luce su aspetti problematici della contemporaneità – l'amore omosessuale,¹⁸ il potere femminile – attraverso la rappresentazione di segmenti del mito altrimenti poco considerati; in particolare, *Circe* è stato letto come romanzo femminista,¹⁹ in cui la protagonista lotta per affermare

¹⁴ F.M. Cox, *Metamorphosis, Mutability and the Third Wave*, «Classical Receptions Journal», IV, 2012, 2, pp. 163-175; 163-164.

¹⁵ Così a partire da M. Skinner (ed.), *Rescuing Creusa: New Methodological Approach to Women in Antiquity*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1987, la cui posizione è ampiamente discussa in G. Liveley, *Surfing the Third Wave? Postfeminism and the Hermeneutics of Reception*, in C. Martindale, F. Thomas (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford, Blackwell, 2006, pp. 55-66. Segnalo anche il volume di V. Zaiko, M. Leonard (eds.), *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2006 e i seguenti contributi: V. Zajko, *Women and Greek Myth*, in R.D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 387-406; F. Cox, *Sibylline Sisters: Virgil's Presence in Contemporary Women's Writing*, Oxford, Oxford University Press, 2011; E. Theodorakopoulos, *Women's Writing and the Classical Tradition*, «Classical Receptions Journal», IV, 2012, 2, pp. 149-162; E. Hauser, 'There is another story': *Writing after the «Odyssey» in Margaret Atwood's «The Penelopiad»*, «Classical Receptions Journal», X, 2018, 2, pp. 109-126; F. Cox, E. Theodorakopoulos, *Homer's Daughters. Women's Responses to Homer in the Twentieth Century and Beyond*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2019; M. O'Hara, *Circe and the Necessity of the Female Voice*, «Parnassus: Classical Journal», IX, 2022, pp. 1-8.

¹⁶ Ricordo che Miller, dopo la laurea in *Classics* alla Brown University, ha svolto la professione di docente di liceo, insegnando greco, latino e letteratura inglese e, in seguito, ha frequentato la Yale School of Drama per imparare ad adattare i testi classici in forma moderna.

¹⁷ Da notare che il successo di pubblico di Miller è arrivato qualche anno dopo la pubblicazione di *The Song of Achilles*, grazie a TikTok: dettagli in [questo articolo](#) [pagina consultata il 16 giugno 2025].

¹⁸ Interessante lo studio di M.A. Struzziero, *A New Voice for an Ancient Story: Speaking from the Margins of Homer's «Iliad» in Madeline Miller's «The Song of Achilles»*, «Anglica. An International Journal of English Studies», XXX, 2021, 1, pp. 133-152, che, a partire dalla relazione erotica tra Patroclo e Achille – soltanto suggerita dall'ipotesto – individua nel romanzo un modello maschile fluido e vulnerabile, oltre che pacifista, capace di esercitare un forte *appeal* sui lettori contemporanei e utile a contestare la retorica di guerra.

¹⁹ Si vedano e.g. M. Altin, *Aeaea is Revisited: Revisionist Mythmaking Strategies in Madeline Miller's «Circe»*, «DTCF Dergisi», LX, 2020, 1, pp. 145-157; A.T. Kalloli, S. Tyagi, *More Than Just an Oriental Goddess or an Occidental Sorceress: A Study of the Parallels in Select Feminist Retellings of Epics*, «The International Journal of Critical Cultural Studies», XXIII, 2025, 1, pp. 23-36; il già menzionato lavoro di M. O'Hara, *Circe and the Necessity...*, cit.; R. Sarwar, S. Fatima, *Madeline Miller's «Circe»: A Feminist Stylistic Approach*, «Perennial Journal of History», III, 2022, 2, pp. 337-359; N. Ranjith, *Humanizing Circe, the Witch of Aiaia: A Novel that Projects the Repercussions of Patriarchal Supremacy. A Feministic Reading of the Novel «Circe» by Madeline Miller*, «International Journal of English Literature and Social Sciences», VIII, 2023, 2, pp. 201-206; S. Judge, *Men Make*

se stessa in una società patriarcale che mira a soffocarne le potenzialità e il potere. Miller ha prodotto anche due *short stories*: la prima, uscita nel 2012 insieme a una riedizione di *The Song of Achilles*, si intitola *Heracles' Bow* e consiste in un dialogo che Filottete, abbandonato sull'isola di Lemno, immagina di intessere con l'amico Eracle; la seconda, *Galatea*, è stata pubblicata per la prima volta nel 2013 come *e-book* e data poi alle stampe nel 2022, sull'onda del successo dei due romanzi maggiori: proprio quest'ultimo *retelling* è al centro del presente contributo.

2. «Galatea»: storia riveduta e corretta di una statua senza nome

2.1. «Galatea»: attualizzazione del mito

L'interesse di Miller per Ovidio²⁰ è evidente già in *Circe*: in un'intervista del 2019,²¹ la scrittrice dichiara di aver attinto non solo da Omero, ma anche da Apollonio Rodio, dalla *Telegonia* e, soprattutto, dalle *Metamorfosi* ovidiane. Nella scrittura di *Galatea*, Ovidio diventa il modello primario,²² con un ribaltamento totale, però, di prospettiva: la *short story*, una riscrittura con *sequel* dell'ipotesto latino, interamente costruita su sequenze narrative originali, è raccontata dal punto di vista della statua creata da Pigmalione. Che il suo nome sia Galatea, nome parlante ('bianca come il latte') molto adatto a una statua marmorea, lo apprendiamo soltanto dal titolo: mai, nel testo, il suo nome – assente nella tradizione antica e attribuito all'opera scultorea a partire dalla metà del Settecento²³ – viene esplicitato, a indicare un'alienante spersonalizzazione che si conclude con il ritorno alla materia di origine, la pietra. Quello di Galatea, infatti, si configura, nella riscrittura di Miller, come un viaggio che finisce con la morte, dove nulla si salva, a parte l'amore per la figlia Pafo; questa vicenda asfittica e claustrofobica viene, però, presentata come uno slancio di autoaffermazione.

La narrazione si può dividere in quattro quadri; il primo è ambientato in un ospedale: la narratrice interna è distesa su un letto, afflitta da una 'malattia' che la costringe a restare sdraiata e ad assumere un 'tè' che in realtà è una droga. Galatea tenta di alzarsi e chiede di uscire, ma il personale medico, con cui ha difficoltà a relazionarsi, le intima di restare sdraiata in attesa della visita del marito.

Terrible Pigs. Teaching Madeline Miller's Circe and the New Feminist Mythic Archetype, «The Classical Outlook», XCVIII, 2023, 3, pp. 108-118. Più problematica la prospettiva di V. Spacciante, *Circe and the Female Hero...*, cit., secondo cui il femminismo del romanzo è solo di facciata, in quanto la narrazione riafferma i presupposti ideologici alla base del *Bildungsroman* maschile, con un finale che lascia, di fatto, le donne escluse dagli equilibri di potere.

²⁰Non esistono, al momento, studi sulla biblioteca di Madeline Miller e sulle fonti da lei utilizzate, a eccezione delle indicazioni fornite dall'autrice stessa in interviste o, nel caso di *Galatea*, nella postfazione all'opera. I tentativi di contattare l'autrice, sia in maniera diretta che tramite le agenzie letterarie che la rappresentano, non sono, fino a ora, andati a buon fine: per questo, non conosco l'edizione di Ovidio che l'autrice ha letto e utilizzato, né i commenti di cui può aver giovato per approfondire alcuni temi.

²¹ Si tratta dell'[intervista](#) a opera di J. Plotz e G. Turrigiano per il podcast *Recall this Book* [pagina consultata il 16 giugno 2025].

²² Nella postfazione all'edizione del 2022 (M. Miller, *Galatea. A Short Story*, New York, Harper Collins, 2022, p. 51), Miller marca la differenza tra i suoi due romanzi maggiori e *Galatea*: «Like its big siblings, *Galatea* was inspired by Greek myth, but its method and sensibility were distinct. In *Circe* and *Achilles* I drew on many traditions, cross-referencing and interweaving multiple sources. *Galatea* was a response, almost solely, to Ovid's version of the Pygmalion myth in the *Metamorphoses*».

²³ Così Miller nella postfazione all'opera (M. Miller, *Galatea...*, cit., p. 54): «she (*scil.* Galatea) is not given a name – that was one of the few details I took from other sources». Sulla questione del nome della statua, assente in Ovidio, ma presente nelle riscritture di epoca moderna, si rimanda a M. Reinhold, *The Naming of Pygmalion's Animated Statue*, «The Classical Journal», LXVI, 1971, 4, pp. 316-319, che chiarisce l'origine della denominazione a partire dal *Pygmalion* di Rousseau.

Il secondo quadro vede quindi l'ingresso in scena del marito, uno scultore, controfigura attualizzata del mitico Pigmalione, per quanto nel testo non venga mai definito così; dopo aver cacciato dalla stanza le inservienti, l'uomo costringe la moglie a un inquietante rituale volto a rivivere la scena del risveglio della statua esattamente come si è svolta la prima volta; il tutto è concluso da un rapporto sessuale che, di fatto, è uno stupro. Dopo, Galatea tenta di manipolarlo per ottenere informazioni sulla figlia che non vede da tempo, ma il marito se ne va senza fornirle risposte soddisfacenti.

Comincia così la terza sequenza, occupata interamente da un *flashback* che esplora il rapporto simbiotico tra Galatea e Pafo. Lo scultore, nonostante tenti in ogni modo di separare madre e figlia dal resto della società, è costretto a un certo punto ad assumere un precettore per istruire Pafo e la gelosia nei confronti della moglie raggiunge il suo apice: al licenziamento del maestro, colpevole di aver guardato Galatea, segue il divieto di uscire, a cui Pafo vuole ribellarsi. Galatea, subordinata al marito in ogni ambito, compreso quello economico, con qualche soldo rubato decide di scappare con la bambina, ma la fuga è destinata a fallire velocemente, perché il colorito bianchissimo della pelle rende le due riconoscibili ovunque. La narrazione torna poi al punto di partenza: Galatea, in ospedale, viene folgorata dal pensiero che Pafo ha ormai dieci anni: fare i conti con lo scorrere del tempo la scuote dal torpore in cui si trova immersa e le consente di concepire un nuovo progetto, una risoluzione che renderà libere sia lei che la figlia.

L'ultimo atto narrativo mette in scena la macchinazione di Galatea: il giorno seguente, all'arrivo del marito, Galatea gli annuncia falsamente di essere incinta; l'uomo, sconvolto, dà ordine al medico di somministrarle una pozione abortiva. Galatea approfitta di un momento di debolezza dell'infermiera, sensibile al tema per aver a sua volta abortito,²⁴ per uscire all'esterno di notte, con la scusa di voler donare il bambino alla divinità. Qui Galatea vede nel cielo uno spicchio di luna e, interpretandolo come un segno favorevole della dea, prende coraggio e agisce: simula atroci dolori e chiede all'infermiera di andare a chiamare il medico; poi, rimasta sola, corre verso casa. Qui, in giardino, si arrampica sull'ulivo per guardare la figlia dormire dalla finestra della sua camera; senza svegliarla, le lascia un messaggio, incidendo il suo nome sulla sabbia sparsa sul pavimento, poi va nel laboratorio del marito e vede con angoscia ciò a cui sta lavorando: una nuova statua, versione migliorata e perfezionata della piccola Pafo. Nel finale, di grande potenza, Galatea chiama il marito con la stessa frase da lui pronunciata ogni volta che vuole ripetere la scena della creazione: «“Ah, my beauty is asleep”, I said»;²⁵ lo attira poi sulla spiaggia e si immerge tra i flutti, mentre lui la insegue e cerca di afferrarla. Quando l'uomo la prende per la gola, Galatea, invece di lottare, lo stringe a sé in un abbraccio mortale: la donna diventa rigida e torna a essere marmo, zavorrando inesorabilmente il marito, che non ha ormai alcuna possibilità di salvarsi. La statua e il suo scultore si inabissano sul fondo dell'oceano, che per Galatea è morbido come un cuscino; qui, finalmente libera, può adagiarsi e riposare.

A differenza degli altri lavori di riscrittura di Miller, l'ambientazione di *Galatea* non è mitologica: il racconto inizia in un ospedale psichiatrico e può collocarsi in un tempo che, per quanto

²⁴ Evidentemente incinta del medico: all'inizio del racconto Galatea informa infatti il lettore di una relazione tra l'infermiera e il medico: «She was rushing a little by then, because I had mentioned the stone twice, and this was gossip for the other nurses, and a breathless reason to speak to the doctor. They were fucking, that's why she is so eager. I could hear them sometimes through the wall» (M. Miller, *Galatea...*, cit., pp. 2-3). Ciò allora significa che l'infermiera Chloe è a sua volta una vittima del sistema maschilista e patriarcale in cui è immersa Galatea.

²⁵ M. Miller, *Galatea...*, cit., p. 46.

sfumato e indeterminato, è certamente vicino a quello contemporaneo. Fin dalle prime pagine si percepisce il disagio della protagonista, rinchiusa in un posto inospitale e claustrofobico, che castra ogni sua velleità di autonomia e che la isola non solo a livello spaziale, ma anche emotivo. L'incomunicabilità tra Galatea e gli altri personaggi, infatti, si manifesta in ogni occasione di dialogo a causa di un'incomprensione di base, che vizia qualsiasi tentativo di scambio: l'infermiera e il medico che la assistono la trattano come paziente psichiatrica e trovano incoerente ogni sua parola: per esempio, le impediscono di uscire sulla base di segnali fisici di debolezza – il colorito pallido, le mani gelide, il polso lento – che la donna, senza essere creduta, attribuisce invece al fatto di essere nata dalla pietra. La stanza in cui Galatea si trova, poi, è piccola, con finestre troppo alte da cui passa poca aria; l'esterno è un vero e proprio *locus horridus*, una scogliera a picco sul mare da cui la fuga è impossibile. Ad aumentare la sensazione di angoscia intervengono gli odori: il medico puzza di aglio, mentre la stanza ha un odore acre e al contempo dolce, «as though a thousand suffering people had lain sweating in it, which I suppose they had, and then ground roses into the floor with dirty feet»,²⁶ indice di un ambiente in cui la sofferenza è padrona e la fragilità, simboleggiata dalle rose, non è accolta.

La riscrittura investe non solo l'ambiente, ma anche i caratteri e i tratti fisici dei personaggi principali: intanto, diversamente dall'ipotesto primario, il materiale scultoreo di cui è costituita Galatea non è l'avorio, ma il marmo, più adatto a una narrazione ambientata nel nostro presente, in cui questo materiale è associato all'idea di una statua antropomorfa di dimensioni naturali e, dunque, più evocativo. Inoltre, la donna manifesta un interesse quasi ossessivo per la corporeità, che indaga con un lessico preciso, ma spesso ai limiti del volgare. Nonostante la reclusione, Galatea non può dirsi inerte e, anzi, rivela una spiccata tendenza alla manipolazione: di fronte al medico che la rimprovera perché non la trova sdraiata, la donna, consapevole della propria bellezza, mette in campo un repertorio di azioni seduttive (abbassa lo sguardo, si mordicchia il labbro, si torce le dita, piange, si scusa, sviene) per apparire debole e indifesa ai suoi occhi. Sa che agli uomini che le gravitano intorno piace pensare alle donne come a creature sciocche, tendenti all'errore, bisognose di accudimento continuo. Questo suo tratto emerge in particolare nei confronti del marito, con cui ha instaurato un rapporto disfunzionale: lo scultore, sua controparte, si distingue da subito per l'ossessione per il corpo della moglie e per la fissazione con l'idea di perfezione, che gli deriva dalla metodica attenzione ai dettagli necessaria nel suo lavoro.

Il personaggio dell'antagonista è presentato attraverso il filtro dei pensieri della moglie: per prima cosa, si dice che è ricco grazie alla fama ottenuta dalla trasformazione in donna della statua di Galatea, ma rifiuta di ammetterlo e preferisce attribuire alla dea la propria fortuna («He says it's the goddess' gift first, and then his own since he was the one who made me from the marble»²⁷). L'economia dei nomi propri, che riguarda tutti i personaggi tranne Pafo e, in un'unica occorrenza, l'infermiera Chloe, investe dunque anche la divinità, che dal racconto ovidiano sappiamo essere Venere: qui, però, la dea è psicologizzata e ridotta a istanza interiore e, per questo, non ha bisogno di un nome.

²⁶ *Ibid.*, p. 4.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

La divinità è l'unica figura femminile per cui lo scultore prova rispetto, perché considera tutte le altre donne alla stregua di squaldrine:²⁸ la misoginia che lo contraddistingue è un altro elemento che richiama l'ipotesto ovidiano, in cui il celibato di Pigmalione deriva dal comportamento delle Propetidi. Se, però, in Ovidio il mito delle Propetidi e quello di Pigmalione sono legati da un rapporto di causa-effetto, in Miller sono innestati l'uno nell'altro in maniera più profonda: l'eros che le Propetidi rappresentano nel testo latino è ridotto a pura corporeità, senza sentimento, e la loro trasformazione in pietra simboleggia proprio la soppressione della dimensione emotiva;²⁹ il marito-Pigmalione di Miller, invece, ama una statua perché ha orrore della corporeità, ma allo stesso tempo rifugge la condivisione emozionale. Si può quindi affermare che la perversione erotica delle Propetidi ovidiane è ora trasferita sul personaggio dello scultore; ciò è evidente durante una scena di violenza passata che Galatea ricorda: per proteggere la figlia, rea di aver riso troppo forte insieme alla madre e di non essersi poi scusata per il disturbo arrecato al padre che stava lavorando, Galatea accetta che la rabbia del marito venga riversata su di sé.

He seized my arm, and he said, you never blush. | I couldn't think to speak, that is how hard he held me. | He said, You do not blush anymore, that is the thing. You apologize and apologize, but you do not blush. Are you shameless now? | No, never, I said. He grabbed the neck of my dress and yanked, but he was not as strong as he wished to be, and it did not tear. He yanked again and again, then pushed me to the floor and held me there, yanking, until the fabric gave way and I was naked. | I covered myself with my hands and made soft noises like a child. Blush, blush, I prayed. Blush for him, or he will kill you. And I was fortunate, for it was warm in the room, and I was angry, and ashamed too, for I feared that Paphos could hear us, and the blood came to my cheeks and I blushed. | He said, «So you are not completely lost to me».³⁰

È proprio il riferimento al rossore del viso che richiama ancora una volta l'ipotesto ovidiano, in cui le Propetidi, prive di pudore, perdono la capacità di arrossire poco prima di diventare statue (Ov. *met.* X 241-242):

utque pudor cessit sanguisque induruit oris,
in rigidum parvo silicem discrimine versaе.

L'elemento del rossore è significativo, perché, in seguito, il primo atto della statua che ha preso vita e si accorge dei baci dello scultore è proprio indicato in latino con *erubuit*,³¹ a marcare la differenza con il comportamento delle *obscenae Propoetides*. Ciò spiega il motivo per cui, per il personaggio di Miller, l'incapacità di Galatea di arrossire è il segno definitivo della sua impudicizia e una scusa per farle violenza; quando poi il rossore finalmente arriva a coprire il volto della donna

²⁸ *Ibid.*, pp. 11-12: «Would not it have been easier to marry a girl from the town? I asked. Those sluts, he said, I would not have them». L'autrice stessa, nella postfazione (p. 56), definisce il suo Pigmalione un prototipo di maschio *incel*. Un'analisi psicologica delle personalità di Galatea e Pigmalione nel racconto di Miller si può leggere in H. Hashim Jabbar, *Analyzing the Two Main Characters Galatea and the Sculptor in Madeline Miller's Short Story Galatea: a Psychoanalysis Approach*, «World Journal of Advanced Research and Reviews», XVIII, 2023, 2, pp. 476-483: il contributo, per quanto interessante dal punto di vista dell'approccio, pecca spesso di ingenuità interpretative, in particolare nell'analisi delle scene finali del racconto.

²⁹ Come osserva L. Galasso, *Commento*, in Ovidio, *Opere*, vol. II, *Le metamorfosi*, trad. it. di G. Paduano, Torino, Einaudi Gallimard, 2000, p. 1300, le Propetidi sono empie e non riconoscono l'amore: per questo, sono già predisposte alla durezza di un elemento inanimato; così anche S. Stucchi, *Da pietra a carne, da carne a pietra: riflessioni dalle «Metamorfosi» ovidiane*, «Latomus», LXXI, 2012, 1, pp. 87-101.

³⁰ M. Miller, *Galatea...*, cit., pp. 32-33.

³¹ Ov. *met.* X 292-293 [...] *dataque oscula virgo | sensit, et erubuit* [...].

– un rossore dovuto a un turbinio di emozioni negative, in realtà, e non certo al pudore recuperato – la violenza si interrompe e lo scultore, che oscilla tra il disprezzo e la passione, cerca di strofinare via i lividi che ha causato a sua moglie, perché minano la perfezione del colore della sua pelle.

Il comportamento del marito rivela una gelosia malata nei confronti della moglie, che, fin dal principio, tiene nascosta il più possibile, finché diventa impossibile impedire alla servitù di parlare di Galatea e della sua estrema bellezza; quando poi la notizia della prodigiosa trasformazione si sparge, le richieste di commissioni allo scultore aumentano a dismisura, ma l'uomo è convinto che nessun'altra fanciulla di pietra prenderà vita, perché lui solo è degno dei doni della dea: le statue scolpite per conto terzi non riceverebbero mai le premure dedicate a Galatea, premiate dalla divinità con la realizzazione del desiderio del suo creatore.

In questa parte del racconto la dipendenza da Ovidio è netta, in quanto le parole che il marito-Pigmalione usa per descrivere la cura verso la statua derivano direttamente, anche se in forma riassuntiva, dall'ipotesto (*Ov. met.* X 259-265):

et modo blanditias adhibet, modo grata puellis
munera fert illi conchas teretesque lapillos
et parvas volucres et flores mille colorum
liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
Heliadum lacrimas; ornat quoque vestibus artus:
dat digitis gemmas, dat longa monilia collo;
aure leves bacae, redimicula pectore pendent.

And he told me again how well he had cared for me, dressing me in silks, and draping me in flowers and jewels, and bringing me seashells and colored balls, and praying to the goddess every night.³²

Qui Miller sintetizza e generalizza Ovidio: l'attenzione per la statua corrisponde alle *blanditiae*; i vestiti con cui lo scultore orna la statua diventano di seta; più generica è invece la menzione dei fiori e dei gioielli, perché non si nominano i gigli, né anelli, orecchini o collane; il colore che Ovidio attribuisce ai fiori è ora il colore delle palle che Pigmalione dona alla statua insieme alle conchiglie; assenti sono gli uccellini e i nastri sul petto, ma la volontà di recuperare la tradizione latina è in ogni caso evidente. Anzi, l'innovazione consiste nel dislocare qui, nel momento di cura della statua, la preghiera alla dea, che verrà ripresa anche successivamente: a differenza del Pigmalione ovidiano, il marito non sembra provare vergogna per il suo desiderio verso l'opera d'arte.

Il dettaglio viene chiarito meglio nella scena di rievocazione della trasformazione della statua, dove Ovidio viene di nuovo richiamato in maniera esplicita; ogni incontro in ospedale tra moglie e marito, infatti, mette in scena il momento del risveglio della statua esattamente come è avvenuto la prima volta:

«Ah, my beauty is asleep». A few times in the past, I had let out a little snore at that moment, just for verisimilitude. But he did not like that at all. | «Asleep?» He said. He stepped into the room. «I am a fool to say so. She is marble and nothing more». He knelt beside the bed, and lifted his hands. «O goddess! Why cannot I find a maiden such as this for my wife? Why must such perfection be marble and not flesh? If only she might—» Abruptly, he covered his eyes. «No, I cannot say it». | I thought about making a little snore right then, but that

³² M. Miller, *Galatea...*, cit., p. 11.

would have been even worse than before. | «I dare not say what I desire. But O great goddess, you know my secret heart. I beg you, release me from this torment». His head slumped to the pallet, and I opened my eyes, because he couldn't see me while he wallowed in the covers. His hair was thinning, and I counted the bare spots on his scalp. Three, like always. | I closed my eyes, just in time. His head lifted, and he said, «No, it cannot be. I must resign myself». But his hand had fallen conveniently against my forearm, and he pressed it a little in his agony. | «What is this?» He stared at my arm. «Can it be? I would swear that she is warm». | Warmer than regular stone, anyway. | He shook his head, as though to clear it. «No, I am imagining things. Or perhaps the sun has fallen on her and warmed the marble». | There was no sun in the room, of course, but it wasn't the time to say this. | «Goddess, do not let me be mad!» He began kneading my hips and belly, hard, testing my stoniness. I prided myself on not flinching. | «Yet I will swear it, I will swear on my life, she is warm. O goddess, if this is a dream, let me still sleep». And then he pressed his lips onto mine. «Live», he said. «Oh live, my life, my love, live». | And that's when I'm supposed to open my eyes like a dewy fawn, and see him poised over me like the sun, and make a little gasping noise of wonder and gratitude, and then he fucks me.³³

Innanzitutto, va sottolineata la frase «Ah, my beauty is asleep», che, significativamente, sarà poi Galatea a sussurrare al marito quando, nel finale, andrà a svegliarlo per trascinarlo in mare, a indicare una volontà di ribaltamento dei ruoli da vittima a carnefice. Al lettore moderno risuona così anche la memoria della fiaba della Bella Addormentata, in cui un giovane sveglia con un bacio – come fa lo scultore con Galatea – una principessa che dorme; il risveglio di Galatea, però, non ha nulla di fiabesco, perché, non appena apre gli occhi, il marito la violenta.

Un altro elemento di grande interesse è l'ossessione per la perfezione del corpo della moglie e il desiderio che gli suscita, in contrasto con la repulsione per tutti i tratti, umanissimi, che ne denunciano la corporeità, come l'atto del russare, e che stridono con la pretesa di rivestire di sacralità il momento dell'incontro. Da un lato, quindi, il marito vuole che la statua sia fatta di carne, per soddisfare la sua pulsione sessuale, dall'altro prova ripugnanza per tutto ciò che di umano caratterizza davvero la donna; lo scultore, di fatto, non vede sua moglie per quello che è diventata e si aggrappa all'ideale di bellezza che la statua rappresenta. Galatea, infatti, ha buon gioco a ingannarlo sulla gravidanza, perché lui non conosce davvero la fisiologia femminile e basta gonfiare un po' la pancia per fargli credere di essere incinta:

I said, «I am pregnant». | He stared. «It is not possible». Because ever since Paphos, he leaves his seed on my belly. | With the gods, all things are possible, I said. Look at my stomach. I had puffed it a little, so that it looked like a mound. And anyway, he did not know what women looked like. To him, if there was anything, it was strange.³⁴

Per il marito-Pigmalione ogni reale e naturale aspetto della fisicità di una donna è una stranezza da evitare. Questo aspetto fa da contraltare alla minuziosa analisi degli aspetti fisici attuata da Galatea in ogni situazione; in particolare, la descrizione che la donna rende dello scultore non è per niente gradevole (per esempio, le chiazze sul cranio del marito là dove i capelli si diradano, le tracce di sudore su tutto il corpo) e costituisce un rovesciamento di prospettiva rispetto al mito ovidiano: il racconto latino esalta la bellezza della statua, ma nulla si dice sull'aspetto di Pigmalione, caratterizzato piuttosto come artista di valore. L'innovazione di Miller è funzionale a rendere pari i due elementi della coppia: di entrambi si descrive la fisicità, anche se la mancanza di attrattiva dell'uomo rispecchia la sua situazione interiore.

³³ *Ibid.*, pp. 12-16.

³⁴ *Ibid.*, p. 38.

Un'altra modifica di Miller all'ipotesto riguarda, ancora, il rapporto dello scultore con la dea, da cui siamo partite per analizzare questa scena: in Ovidio, Pigmalione, pio e fedele,³⁵ riceve il dono da Venere perché la dea interpreta il suo desiderio inconfessabile di avere come compagna una donna bella come la statua da lui creata, ma l'uomo, comprendendo l'impossibilità di un amore del genere, non osa esprimere ad alta voce che vorrebbe la trasformazione della sua opera d'arte in essere umano.³⁶ Nel racconto di Miller, invece, il marito è più esplicito nella sua richiesta, anche se non arriva a professarla in maniera chiara; la dissimulazione pudica del desiderio è solo di facciata e, in realtà, lo scultore si spinge ben oltre la sua controparte latina, perché è convinto di meritare quanto vuole: «“No, it cannot be. I must resign myself”. But his hand had fallen conveniently against my forearm, and he pressed it a little in his agony».³⁷ L'avversativo *but* e l'avverbio *conveniently* ci fanno comprendere che l'agonia del marito è falsa e che sta recitando a beneficio di un pubblico costituito soltanto dal proprio ego; dato che la rappresentazione rituale del risveglio di Galatea deve essere perfetta in ogni dettaglio, è legittimo inferire che anche la prima volta il marito abbia toccato la statua come se non dubitasse che si sarebbe mutata in vera carne.

La preghiera alla dea parafrasa Ovidio (*met. X 273-276 ad aras | constitit et timide «si, di, dare cuncta potestis, | sit coniunx, opto», non ausus «eburnea virgo» | dicere Pygmalion «similis mea» dixit «eburnae»*), anche se il tormento del Pigmalione di Miller è ben più marcato, con l'esplicita ossessione per la perfezione (poco oltre si dice «He is a man who likes white, smooth surfaces»³⁸). La metamorfosi di Galatea segue quella del modello: allo scultore sembra di sentire un calore promanare dal corpo della statua, che palpa in più punti per accertarsi che la sensazione sia reale e non immaginata, poi, dopo l'incredulità e il ringraziamento alla dea, bacia quella che ora è una donna in carne e ossa (Ov. *met. X 281-292*):

[...] visa tepere est;
 admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat:
 temptatum mollescit ebur positoque rigore
 subsidit digitis ceditque [...].
 Dum stupet et medio gaudet fallique veretur,
 rursus amans rursusque manu sua vota retractat;
 corpus erat: saliunt temptatae pollice venae.
 tum vero Paphius plenissima concipit heros
 verba, quibus Veneri grates agat, oraque tandem
 ore suo non falsa premit

Nulla, tuttavia, del tono ovidiano appartiene al racconto di Miller: la metamorfosi è qui l'espressione del narcisismo dello scultore, che, dal momento della creazione di Galatea, non fa altro che controllarla e isolarla, per impedirle di contaminarsi e divenire impura al contatto con il mondo esterno. Si noti l'enfasi con cui è accolta la trasformazione della statua («Oh live, my life, my love, live»): l'allitterazione, impreziosita dal chiasmo, sottolinea l'assolutizzazione del

³⁵ Sull'atteggiamento pio di Pigmalione e sulla conseguente protezione di Venere, si veda L. Galasso, *Commento...*, cit., p. 1306.

³⁶ Sul punto, si veda J.D. Reed, *Ovidio, Metamorfosi 5 (Libri X-XII)*, Milano, Mondadori, 2013, p. 228 ad Ov. *met. X 274-276*.

³⁷ M. Miller, *Galatea...*, cit., p. 14.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

momento e, soprattutto, l'equazione tra vita e amore; a Galatea, infatti, non sono concessi pensieri e preoccupazioni che vadano oltre la figura del marito, neanche se si rivolgono alla figlia.

Il finale della rievocazione contiene un altro rovesciamento prospettico rispetto al modello ovidiano, nel momento in cui la statua si sveglia e vede, assieme al cielo, il volto dello scultore: «And that's when I'm supposed to open my eyes like a dewy fawn, and see him poised over me like the sun, and make a little gasping noise of wonder and gratitude, and then he fucks me». La stessa cosa succede in Ovidio (*met.* X 293-294):

[...] timidum ad lumina lumen
attollens pariter cum caelo vidit amantem.

Nei versi latini il punto di vista è quello della statua su cui l'*auctor* proietta un atteggiamento adorante che risponde perfettamente alle attese maschili; nel racconto di Miller, invece, il punto di vista è quello di Galatea, e chiaramente dell'*autrix*: entrambe restituiscono all'uomo il desiderio malato di essere visto (e adorato) 'come il sole' da una fanciulla con occhi da cerbiatta, e quindi docile e arrendevole di natura.

2.2. Galatea e la maternità: Miller e il 'sequel' di Ovidio

La maggiore innovazione di Miller è tuttavia il tema della maternità e della filiazione, che si sviluppa a partire dal finale ovidiano (*Ov. met.* X 295-297):

coniugio, quod fecit, adest dea, iamque coactis
cornibus in plenum noviens lunaribus orbem
illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen.

Lo sbrigativo *happy ending* di Ovidio è funzionale a regolarizzare, con il matrimonio, la situazione della coppia, ma, oltre alla notizia della nascita di Pafò nove mesi dopo, null'altro ci viene detto e pare che Pigmalione accetti senza problemi la nuova fisicità della donna. Miller, invece, va oltre, prima indagando la problematicità del parto della statua, poi dotando Pafò dello statuto di personaggio che agisce e interagisce con i protagonisti.

Miller insiste sulla simultaneità, per Galatea, tra risveglio dal marmo e concepimento della figlia: la concomitanza tra l'essere generata e il generare costituisce una peculiarità funzionale a rendere la maternità, prima esperienza umana della donna, totalizzante e al contempo identitaria, perché la affranca dal creatore nel momento in cui lei stessa diventa creatrice. Lo spunto è certo fornito da Ovidio, che, pur non esplicitando la coincidenza tra il giorno della trasformazione e quello delle nozze, ci fa ragionevolmente pensare che gli eventi si siano svolti a brevissima distanza. Interessante è osservare che per il marito scultore la gravidanza è un momento sgradito, dapprima per i cambiamenti del corpo altrimenti perfetto della sua donna-statua:

I conceived that very first time, a moment after I was born. And though I had been stone, and though the goddess made me, my pregnancy was real enough, and I was tired and sick and my feet were too swollen for the delicate golden sandals he liked to see them in. It made him angry.³⁹

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

In seguito, a destabilizzarlo saranno le smagliature sul ventre che, ancora dieci anni dopo il parto, la donna mostra:

He frowned, pointing. «What is that?» | I looked down at my belly and saw the faint silvery tracks on my skin, caught in the light. | «My love, it is the sign of our child. Where the belly stretched». | He stared. «How long have they been there?» | «Since she was born». Ten years ago now. | «They are ugly», he said. | «I'm so sorry, my love. It is the same for all women». | «If you were stone, I would chisel them off», he said.⁴⁰

Se da un lato l'uomo rivela orrore per qualsiasi segno di viva umanità presente sulla moglie, ciò che non può tollerare è proprio il suo essere madre e la simbiosi con un essere umano diverso da lui: è geloso del rapporto tra Galatea e Pafo, perché sente che la moglie gli preferisce la figlia («You grovel for her, but not for me»)⁴¹ e perché Pafo ama la madre e non sopporta gli abusi che il padre perpetra a suo danno, arrivando a sfidarla apertamente. Ma c'è di più: in ospedale, dopo l'amplesso, Galatea tenta di ottenere informazioni sulla figlia, adottando la strategia già messa in atto nei confronti del medico, un misto di seduzione e sottomissione volto a professare (un finto) amore eterno:

«I will never run again, I swear on my life. I can barely stand when you leave me. I live every day yearning for you to come. You are my husband, and father». | «And mother», he said. | «Yes, and mother. And brother too. And lover. All of these».⁴²

Il tentativo di manipolazione del marito attraverso il linguaggio di assolutizzazione dell'eros non riesce: allo scultore non è sufficiente sentirsi dire da Galatea di essere per lei l'equivalente di un marito e un padre, perché quel che gli interessa, e in cui si riconosce, è il ruolo di creatore, di madre. Goffa è la replica di Galatea, che aggiunge anche 'fratello' e 'amante', con una dotta reminiscenza dell'appello di Andromaca a Ettore in Hom. *Il.* VI 429-430:

Ἐκτορ ἄτὰρ σύ μοι ἔσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
ἡδὲ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης

Il richiamo alla figura di Andromaca è una scelta interessante, perché rappresenta una moglie devota; basti pensare che, in ambito latino, nella versione senecana delle *Troades*, la principessa troiana si annulla totalmente per amore dello sposo: tale scelta serve a farci comprendere che Galatea sta tentando di ingraziarsi il marito, mostrandosi sottomessa e innamorata proprio come lui desidera che sia. Nonostante ciò, l'uomo non si lascia smuovere, perché quello che brama e desidera è il riconoscimento della funzione generatrice: sottolineare continuamente che la moglie è un prodotto della sua arte è ciò che lo affascina di lei, altrimenti disprezzata in quanto madre degenera e donna tendente alla decadenza corporea. Che Galatea, però, si rifiuti di attribuirgli il ruolo di 'madre', è evidente nel momento in cui ripensa alla sua origine, che ha difficoltà a definire:

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

After I was born – and maybe that is not the right word, but if not, then I don't know what is. Woke? Hatched? No, that is worse. I am not an egg. I will say born.⁴³

Di fatto, Galatea riconosce di essere stata portata alla vita dal marito, ma utilizza delle immagini che eludono l'idea della creazione e della generazione (il risveglio e il dischiudersi dell'uovo), prima di arrendersi a usare *born*, che indica una filiazione diretta. Anche da questi elementi si comprende che il cuore del racconto di Miller è la rappresentazione di un amore malato: non solo lo scultore vede la donna, da cui è ossessionato, come un possesso nei confronti del quale vive una continua ambivalenza tra desiderio e disprezzo, ma prova un'invidia di fondo per il ruolo di madre che a lui è precluso.⁴⁴ Se, infatti, è vero che il marito, in quanto scultore e artista, può avvalersi della potenza generatrice dell'arte, non può però ignorare che la metamorfosi di Galatea in umana è, in ultima analisi, dovuta alla volontà della dea, altra presenza femminile che castra le sue velleità di creatore. Per questo motivo, il marito-Pigmalione ha sempre bisogno di conferme riguardo la sua capacità creativa, che sfoga rivivendo ossessivamente il momento in cui la statua ha preso vita e che conclude ogni volta con l'atto sessuale, con cui marca fisicamente il possesso dell'oggetto del suo desiderio.

Questo tema si intreccia con quello, fondamentale per interpretare la riscrittura di Miller, della violenza domestica: il marito, in quanto creatore di Galatea, crede di avere su di lei un potere assoluto e la tratta come una sua proprietà; la separa dal resto del mondo, non vuole darle accesso all'istruzione (sarà poi Pafo a insegnarle a leggere e scrivere), non le dà denaro, la minaccia di punizioni, la umilia e insulta, la aggredisce fisicamente e sessualmente. Galatea è ben consapevole che, se non gli ubbidisce, potrebbe venire uccisa e vive in uno stato continuo di paura e ansia; l'unico elemento positivo della sua vita è la figlia, ma, dopo il tentativo di fuga, il marito la allontana da lei in maniera permanente. E se è vero che il racconto ovidiano pertiene al tema della creazione artistica,⁴⁵ è tuttavia chiaro che la scrittrice americana riscrive e reinterpretava il testo latino per trattare una storia di rivalse sulla violenza domestica, in cui Galatea, nata come donna-oggetto, riesce a sviluppare una personalità e a esprimere la propria volontà grazie alla spinta emancipatrice del pensiero della figlia e del suo futuro. È questo l'unico caso in cui, nel racconto, la funzione generatrice ha valore positivo, e ciò vale anche per l'infermiera, che aiuta Galatea nel momento in cui si riconosce come madre, per quanto di un figlio abortito. Risulta allora evidente che il maschile, nel racconto di Miller, è caratterizzato in blocco come elemento di violenza e oppressione, in palese contrasto con il femminile.

La scelta di Miller si comprende meglio se si spende qualche attimo a riflettere sulla simbologia della statua, che segna una distanza culturale molto netta tra la prospettiva di Ovidio e quella contemporanea: nella cultura antica, infatti, la statua è un termine paradigmatico per la bellezza

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴ H. Hashib Jabbar, *Analyzing...*, cit., pp. 478-480 sostiene che il marito-Pigmalione abbia un forte complesso di inferiorità che sfoga nell'arte.

⁴⁵ Nell'impossibilità, in questa sede, di rendere conto di tutta la bibliografia sul tema, rimando soltanto a G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983; P.R. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 e J. Elsner, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Oxford-Princeton, Princeton University Press, 2007.

femminile⁴⁶ e, per quanto l'arte costituisca un'imitazione della natura, il Pigmalione ovidiano riesce a fare della sua statua una riproduzione di un modello ideale, più che naturale, inaugurando una nuova estetica,⁴⁷ e da ciò deriva la sua eccezionalità come artista. Nel racconto di Miller non c'è traccia di questo aspetto, perché la via che l'autrice vuole intraprendere è quella della solidarietà di genere con la donna-statua: la statua, all'interno di una prospettiva femminile e femminista, cessa di essere simbolo di bellezza assoluta e di un'arte capace di superare la natura. Anzi, questa simbologia viene respinta e sostituita con un'altra, che mette al centro la vitalità del corpo e la sua fisiologica naturalità, che si impone al di là dei canoni estetici, come dimostra la questione delle smagliature post gravidanza; la statua, allora, diventa simbolo di passività e di annullamento emotivo e lo scultore di Miller, lungi dall'incarnare l'eccezionalità dell'artista, è dipinto come un maniaco del controllo, che si appaga di dominare una figura femminile su cui può proiettare le sue fantasie di grandezza.⁴⁸ La realtà della trasformazione, però, mette di fronte lo scultore all'impossibilità di dominare davvero la sua creatura, come la stessa Galatea lucidamente osserva:

The thing is, I don't think my husband expected me to be able to talk. I don't blame him for this exactly, since he had known me only as a statue, pure and beautiful and yielding to his art. Naturally, when he wished me to live, that's what he wanted still, only warm so that he might fuck me. But it does seem foolish that he didn't think it through, how I could not both live and still be a statue. I have only been born for eleven years, and even I know that.⁴⁹

La realizzazione del desiderio dello scultore comporta delle conseguenze che l'uomo non sa gestire e questo gli provoca rabbia e frustrazione continue, che manifesta in maniera violenta.

Ugualmente inquietante è il suo tentativo di esercitare lo stesso di tipo di controllo sulla figlia: Pafo è nell'aspetto molto simile alla madre, fin dalla nascita, in quanto bellissima, pallida e fredda; proprio come tutte le donne eccezionalmente avvenenti, si trova a condividere con la madre la separazione dal resto della società: nessuno rivolge parola né a lei né a Galatea, a parte una vecchia che sfiora il piede della bambina chiedendo una benedizione, quasi si trattasse di una divinità. Il tema dell'isolamento della bellezza statuaria appartiene alla narrazione sull'estetica del mondo antico, come si può per esempio leggere nell'*incipit* della novella apuleiana di Amore e Psiche, in cui Psiche, bella come una statua di Venere, non è avvicinata né chiesta in sposa da nessuno, perché suscita solo venerazione;⁵⁰ in Miller ciò si carica di un valore estremamente negativo, perché diventa un'altra forma di segregazione e violenza ai danni della donna. Lo scultore è ben felice di

⁴⁶ La bellezza delle eroine dei romanzi è spesso paragonata a quella di una statua, cfr. e.g. Ach. Tat. v 11,5, X.Eph. 14,6, Hld. II 33,3. Sull'argomento, si vedano M. Zimmerman *et al.*, *Apuleius Metamorphoses IV 28-35, V and VI 1-24. The Tale of Cupid and Psyche*, Groningen, Forsten, 2004, p. 80 e L. Nicolini, *Apuleio. Metamorfosi. Volume II. Libri III-IV*, Milano, Mondadori, 2023, pp. 297-298 ad Apul. met. IV 32, con ulteriori riscontri bibliografici; per Ovidio, l'opera d'arte rappresenta il paradigma estetico per eccellenza, come osserva G. Rosati, *Narciso...*, cit., pp. 68-72. Per il tema dell'arte come standard di bellezza nel mondo antico si rimanda anche a J.D. Reed, *Ovidio...*, cit., p. 224 ad Ov. met. X 248-249.

⁴⁷ Sul punto, si veda G. Rosati, *Narciso...*, cit., pp. 64-72.

⁴⁸ Ringrazio per lo spunto sul tema Lucia Pasetti, a cui devo anche il suggerimento di lettura di B. Dijkstra, *Idols of Perversity*, Oxford, Oxford University Press, 1986 (in particolare il cap. 1, in cui si riflette sullo sviluppo, a partire dal tardo Settecento per consolidarsi nell'Ottocento, della donna passiva come oggetto inerte del desiderio maschile).

⁴⁹ M. Miller, *Galatea...*, cit., pp. 23-24.

⁵⁰ Apul. met. IV 32 *Interea Psyche cum sua sibi perspicua pulchritudine nullum decoris sui fructum percipit. Spectatur ab omnibus, laudatur ab omnibus, nec quisquam, non rex, non regius, nec de plebe saltem cupiens eius nuptiarum petitor accedit. Mirantur quidem divinam speciem, sed ut simulacrum fabre politum mirantur omnes.*

tenere moglie e figlia lontane da tutti, perché ne è geloso; tuttavia, è evidente che non è soddisfatto del comportamento di Pafo e, mentre la moglie è in ospedale, lavora a una nuova statua di una ragazzina di dieci anni, dicendo a Galatea che questa volta non si tratta di una commissione, ma di un lavoro solo per sé. Quando Galatea riesce a fuggire dalla clinica e a tornare a casa, entra nello studio del marito e ha modo di vedere questa nuova opera, che la inquieta nel profondo:

I pushed open the door and saw the girl, glowing in the room's center. Stone, I told myself, because I was shaking a little. She is stone and she will not wake. | I stepped closer and saw her face. It was pale and pearly, her mouth a soft bow. Her eyes were closed, and she was curled on a stone couch. She looked younger than Paphos because she was so small. She was perfection, every inch of her, from the sweet curls of her ribbons to her sandals painted gold. She had no scabs, and no sand beneath her fingernails. She did not chase the goats, and she did not disobey. You could almost see the flush on her cheeks. | There were silks on her, draped like blankets, and I slipped them off. There was a bracelet of flowers on her wrist, and I pulled it away. I kissed her forehead and whispered, «Daughter, I'm sorry».⁵¹

La statua non è altro che una versione migliorata e perfezionata di Pafo: più piccola della sua controparte reale, rappresenta il percorso opposto rispetto a quello affrontato da Galatea, perché il marito, deluso e insoddisfatto della statua divenuta umana, ha deciso questa volta di partire da una figura umana per creare una nuova opera scultorea su cui riversare i propri desideri malati. La Pafo di marmo, infatti, non presenta imperfezioni corporee (né le croste, né la sabbia tra le dita che una bambina in carne e ossa avrebbe), né caratteriali (non esce a inseguire le capre, non disobbedisce). Lo scultore, prima orgoglioso di aver reso viva un'opera d'arte, preferisce ora rifugiarsi in una realtà irreale, l'unica in cui può avere il controllo. Galatea toglie alla piccola statua gli ornamenti e si scusa con lei, dicendole «Daughter, I'm sorry»: è sua figlia perché rappresenta Pafo, ma anche perché, come lei, è di marmo e, come lei, è nata da un desiderio malato, destinata a diventare vittima degli abusi del suo creatore.

Se per Galatea la genitorialità è l'unica esperienza positiva della vita, non si può certo dire lo stesso per suo marito, che, anzi, è incapace di amare la figlia per quella che è e desidera invece, anche per lei, una perfezione impossibile. L'idea che possano nascere altri figli lo sconvolge: l'unica filiazione che riesce a gestire è quella di marmo. Galatea, invece, è sempre focalizzata su Pafo ed è a lei che rivolge l'ultimo pensiero prima di morire, sicura che la figlia capirà quanto successo.

Nel finale del racconto si verifica un totale ribaltamento della situazione di partenza: Galatea, da umana che era, si ritrasforma nel suo elemento costitutivo, il marmo; sdraiarsi e dormire non è più un segno di sopraffazione, ma un sollievo; il creatore, che l'ha oppressa e tormentata nella sua parentesi di vita umana, è ora morto per mano sua. Anche questo è un elemento estraneo al testo ovidiano, da cui è assente il tema dell'amore che si intreccia con la morte; anzi, in Ovidio l'amore di Pigmalione per la statua ha la capacità di infondere vita in senso positivo e non ci sono tracce di sofferenza né di oppressione.

Il percorso umano di Galatea, a esclusione dell'amore per la figlia e dell'interesse per l'istruzione, è segnato invece da dolore e reclusione: la scelta dell'omicidio-suicidio per annegamento rappresenta la chiusura del cerchio e si configura come una nuova e definitiva reclusione nel mare, capace, però, di riportare la donna alla sua essenza di marmo e di liberarla non soltanto dal

⁵¹ M. Miller, *Galatea...*, cit., pp. 44-46.

suo creatore, ma anche dalla sua umanità, che in fondo non ha mai abbracciato nel profondo – ciò spiega l'ossessione per gli aspetti più degradanti del corpo. La morte è quindi, per Galatea, una rinascita e una potente, per quanto tragica, modalità di autoaffermazione⁵² con cui affranca se stessa e la figlia dal giogo del padre-padrone.

3. Conclusioni

In definitiva, l'approccio interpretativo al mito che compare in *Galatea* non è diverso da quanto si può riscontrare nelle altre opere dell'autrice: la protagonista del racconto è scelta tra i personaggi che la tradizione relega in secondo piano, come accade nel caso del Patroclo di *The Song of Achilles*, ed è ulteriormente ridotta al silenzio per la sua condizione di statua, ma soprattutto, come Circe,⁵³ di donna, che la oggettivizza a un doppio livello.⁵⁴ Se Ovidio, che riferisce il punto di vista di Pigmalione, non riporta, della sua 'Galatea' trasformata in umana, neanche una parola – la fa soltanto arrossire e guardare timidamente il suo creatore – Miller decide di riempire questo vuoto e immagina una vicenda che, prendendo spunto dal racconto latino, si ambienta in un mondo certo più vicino al nostro, ma senza indicazioni cronologiche precise, né riferimenti alla contemporaneità, perché l'oppressione femminile e la violenza domestica sono situazioni universali e senza tempo.⁵⁵

La riscrittura pareggia allora i conti tra Pigmalione e la statua, dando la possibilità a Galatea di fornire la sua versione della storia per riequilibrare un'ingiustizia che la tradizione ha commesso contro di lei. Il mito aiuta i lettori del presente a riflettere sulla piaga sociale dell'oppressione femminile:

For millennia there have been men who react with horror and disgust to women's independence, men who desire women yet hate them, and who take refuge in fantasies of purity and control. What would it be like to live with such a man as your husband? There are too many today who could answer that. But that is the mark of a good source myth; it is water so wide it can reach across centuries.⁵⁶

La violenza e la sopraffazione perpetrate ai danni di Galatea – elementi che in Ovidio non affiorano – sono i cardini su cui il *retelling* di Miller fonda la propria originalità: la sensibilità contemporanea per il tema dell'emancipazione femminile consente di attribuire al mito nuove funzioni, all'interno di una riscrittura che risente dell'attenzione odierna su alcune dinamiche disfunzionali, quali la violenza fisica e psicologica o la dipendenza economica, che possono

⁵² Interessante l'interpretazione di A. Bayram, *The Matter of Bodies: Ableist Bodies, Disablement and Disembodiment in Sylvia Plath's «Lady Lazarus» and Madeline Miller's «Galatea»*, «Journal of English Language», 1, 2023, 1, pp. 1-13, secondo cui la nascita di Galatea è un atto maschile, in quanto dovuto alla scultura di Pigmalione, mentre la sua morte è un atto femminile.

⁵³ Nella postfazione al racconto, Miller sottolinea i punti di contatto tra le due donne: «Galatea broke through when I was working on *Circe*. Although the two women are different in many ways, their stories both center around transformation, on finding freedom for yourself in a world that denies it to you» (M. Miller, *Galatea...*, cit., pp. 54-55).

⁵⁴ Così l'autrice nella postfazione: «Galatea does not speak at all in Ovid's version. [...] She is only called *the woman*. She is meant to be a compliant object of desire and nothing more» (*ibid.*, p. 54).

⁵⁵ L'autrice, nella postfazione, sottolinea come le sia stato impossibile inserire Galatea all'interno della stessa ambientazione mitologica usata per le altre opere: «From the beginning I knew that *Galatea* was not in the same strictly mythological world as *Circe* and *The Song of Achilles*. She demanded her own world, and in creating it I drew inspiration from many works of feminist literature, as well as Ovid's own love of boundary-crossing and genre-mixing» (*ibid.*, p. 55).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

caratterizzare i rapporti di coppia in modo patologico. Anche se non c'è alcuna possibilità di *happy ending*, la *Galatea* di Miller ci consente di rileggere il mito in una chiave diversa, da una prospettiva femminile e con l'idea che, per quanto non si possa modificare in positivo la condizione dolorosa della protagonista, le si può almeno dare una voce, attraverso la pagina scritta, unico ma potente strumento di riscatto per consentirle di trovare – o forse ritrovare – se stessa.

«Ultimo sogno» di Giovanni Pascoli fra abbozzi e prime stesure

Dante Antonelli

Pubblicato: 4 agosto 2025

Abstracts

The article examines Giovanni Pascoli's *Ultimo sogno* (published in the 3rd edition of *Myricae* in 1894), based on the manuscripts preserved in the author's archive. The poem introduces significant innovations in Pascoli's approach to the theme of mourning, which is here evoked through the dream dimension, a tool for existential reflection. The dream thus becomes a way of contemplating death, which, although painful, appears as the only escape from earthly suffering. Philological and critical analysis traces the text's evolution (variant by variant, correction by correction), shedding light on the meaning of the poem within Pascoli's work and its connection to the other texts by the author.

L'articolo analizza *Ultimo sogno* di Giovanni Pascoli (pubblicato nella terza edizione di *Myricae* del 1894), a partire dalle carte autografe conservate nell'archivio dell'autore. Il componimento presenta importanti novità nel modo pascoliano di trattare il tema del lutto, qui evocato per il tramite della dimensione onirica, strumento di riflessione esistenziale. Il sogno diventa dunque un modo di contemplare la morte che, pur dolorosa, appare come l'unica via di fuga dalla sofferenza terrena. L'analisi filologica, insieme con quella critica, esplora l'evoluzione del testo (variante dopo variante, correzione dopo correzione), mettendo in luce il significato del componimento all'interno dell'opera pascoliana e il suo legame con gli altri testi dell'autore.

Parole chiave: critica delle varianti; Giovanni Pascoli; morte; «Myricae»; sogno.

Dante Antonelli: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
✉ dante.antonelliz@unibo.it

Sin da *Myricae*, Pascoli utilizza la visione e il sogno tanto per «caricare di inquietudini, di smarrimento e di sottili turbative» il reale, quanto per inseguire «il passato nei suoi accorati emblemi» (come, ad esempio, il *nido*).¹ In questa sua prima raccolta, il poeta mostra infatti come gli estremi della Vita e della Morte si tocchino, problematizza il reale e rivive, attraverso la forza evocativa del momento onirico, scene del passato ora caricate di nuove valenze simboliche. Ma non basta: è anche in grado di comunicare con il mondo dell'evanescente e con tutte quelle presenze ectoplasmatiche che nel tempo visionario gli fanno visita.² Non si tratta dunque di semplice ricordo, ma è il tentativo di accedere, per il tramite del sogno, a una dimensione altra. È ciò che avviene anche in *Ultimo sogno*, componimento con cui si chiudono le *Myricae*, alla presenza perturbante della madre Caterina Allocatelli Vincenzi.

Ultimo sogno è, del resto, l'unico testo, all'interno di tutta la produzione pascoliana, in cui l'autore arriva effettivamente a visitare ciò che si trova oltre la vita: vi «si compie un procedimento altrove solamente accennato, vale a dire lo sdoppiamento e la compresenza di due realtà, tra materiale e immateriale, tangibile e indefinito».³ Il sogno che vi è rappresentato diviene infatti l'abbrivo di una nullificazione, che porta il poeta ai confini del mondo fisico e lo pone in dialogo con la morte, spingendolo a cercare le verità nascoste sotto il velo del reale:

Da un immoto fragor di carriaggi
ferrei, moventi verso l'infinito
tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi...
un silenzio improvviso. Ero guarito.

Era spirato il nembo del mio male
in un alito. Un muovere di ciglia;

¹ Cito dal saggio di M. Boaglio, *Pascoli, l'«Ultimo sogno» e la coscienza del nulla*, in *Giovanni Pascoli poesia e poetica*, Atti del Convegno di Studi pascoliani (San Mauro, 1-3 aprile 1982), Rimini, Maggioli, 1984, pp. 75-88: 76. Del manello di studi dedicato al sogno, mi limito qui a ricordare il fondamentale lavoro di G. Barberi Squarotti, *La metafora onirica*, in *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966, pp. 139-204. Per l'immagine-motivo del nido rimando, invece, alla voce *Nido* di G. Borghello accolta nel recente *Lessico critico pascoliano* uscito per le cure di M. Biondi, G. Capecchi (Roma, Carocci, 2023, pp. 359-369).

² Renato Serra, nella commemorazione del poeta pronunciata il 20 aprile 1912 nel Teatro Comunale di Cesena, mise infatti in evidenza che il «richiamo dei morti» era per Pascoli «un'ombra che non si dileguò mai [...] che tremò in tutte le sue parole e trasformò misteriosamente per lui tutte le cose in una parvenza di sogno» tanto da aver quasi rinunciato «a vivere la vita per sognarla soltanto» (*La commemorazione di Giovanni Pascoli*, «Il Cittadino», XXIV, 16, 21 aprile 1912, pp. 1-3: 2). Come, del resto, fu lo stesso Pascoli ad affermare, rivolgendosi ai suoi studenti, che tutta l'attività estetica (in particolare quella poetica) si ridurrebbe per lui sostanzialmente «a una vivificazione di ciò che non è vivo, ad un colorimento di ciò che morto; parlare agli assenti, ai morti, agli esseri inanimati» (G. Pascoli, *Saggi e lezioni leopardiane*, ed. critica a cura di M. Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999, p. 184).

³ D. Baroncini, *Pascoli e la poesia dell'evanescenza*, «Rivista Pascoliana», XXXIV, 2022, pp. 9-22: 17 (ora raccolto in *Pascoli poeta dell'ombra*, Bologna, Pàtron, 2024, pp. 11-26). In generale, si dovrà ricordare che la studiosa ha dedicato molti dei suoi lavori al tema del nulla e dell'ombra nella poesia pascoliana, poi raccolti in *Pascoli e la vertigine del nulla* (Bologna, Pàtron, 2021) e nell'appena citato *Pascoli poeta dell'ombra*.

e vidi la mia madre al capezzale:
io la guardava senza meraviglia.

Libero!... inerte sì, forse, quand'io
le mani al petto sciogliere volessi:
ma non volevo. Udivasi un fruscio
sottile, assiduo, quasi di cipressi;

quasi d'un fiume che cercasse il mare
inesistente, in un immenso piano:
io ne seguiva il vano sussurrare,
sempre lo stesso, sempre più lontano.⁴

In quell'«eco dell'Ignoto» (*Salon*, v. 4),⁵ popolato da simboli, fantasmi e illusioni, giunge come caduta da una lontananza indefinita la figura della madre Caterina. Nella poesia, l'immagine larvale della donna appare al capezzale del poeta e il ricongiungimento con lei, tanto anelato in altri componimenti (si pensi, ad esempio, a *Sogno*),⁶ avviene con il passaggio «dalla 'morte in vita' alla 'vita in morte'».⁷

Per la prima volta, non è l'autore a recarsi in visita alla tomba dei propri defunti, ma è l'*umbra* materna ad andare presso il suo letto di morte. Pascoli opera, dunque, un ribaltamento della frequente immagine cimiteriale, già presente sin dall'apertura della raccolta, nel poemetto lugubre *Il giorno dei morti* (in posizione incipitaria dalla stampa del 1894), dove tutti i defunti della famiglia Pascoli, levandosi ciascuno dalla propria tomba, prendono a turno la parola.

Si realizza in *Ultimo sogno* l'esplorazione di quel *finis* che diventa il *transitus* per una vita sana: nella morte Pascoli pare (ri)trovare la pace perduta a causa della vita (si ricordi la dichiarazione «Ero guarito» del v. 4). Non si tratta di una considerazione da poco conto: l'autore mostra una strada poetica diversa da quella della regressione neonatale, teorizzata nel *Fanciullino* (1898) e compiutamente rappresentata nei versi dei *Canti di Castelvecchio* (1903). A chiusura della sua raccolta di esordio, Pascoli si proietta infatti in avanti, alla fine del suo tempo, per trovare serenità. Non cerca nel passato o nel ricordo un modo per superare il dolore, ma lo fa – solo questa volta – sognando la fine della sua vita.

Pubblicato per la prima volta nella terza edizione di *Myricae* (1894), il componimento viene posto a chiusura della raccolta solo nella stampa successiva del 1897.⁸ Dall'altra parte, il testo subisce diversi ritocchi di forma e raggiunge l'assetto definitivo solamente nella sesta edizione del 1903. Diversi sono gli abbozzi e le stesure autografe che consentono di ricostruire la storia interna

⁴ G. Pascoli, *Myricae*, ed. critica per cura di G. Nava, t. II, Firenze, Sansoni, 1974, p. 235.

⁵ Id., *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008, p. 10.

⁶ *Sogno*, anche nelle sue varie fasi di stesura, è stato mirabilmente analizzato da L. Venturini nel saggio *Il sogno e il mancato incontro con la madre*, in N. Eban (a cura di), *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario della morte*, Atti del Convegno di Studi pascoliani (Verona, 21-22 marzo 2012), Pisa, Ets, 2013, pp. 183-197: 183-190. A questo, dunque, rinvio.

⁷ C. Chiummo, *Guida alla lettura di «Myricae» di Pascoli*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 123.

⁸ Come è ben noto, di *Myricae*, fra il 1891 e il 1911, si avvicendarono ben nove edizioni. Il complesso laboratorio della raccolta, insieme con le novità tematiche introdotte di edizione in edizione, è stato analizzato e discusso da G. Nava nell'introduzione alla sua edizione critica di *Myricae* (G. Pascoli, *Myricae*, cit., tomo I, pp. XI-XC). A Nava ha fatto seguito il prezioso studio di G. Capovilla, *Sulla formazione di «Myricae»*, in *Fra le carte di Castelvecchio. Studi pascoliani*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 51-172. Le fasi editoriali sono state poi sunteggiate, a partire dai precedenti rilievi della critica, da M. Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno, 2002, pp. 105-131 e C. Chiummo, *Guida alla lettura...*, cit., pp. 43-73.

di *Ultimo sogno*, la cui prima testimonianza manoscritta risalirebbe, secondo Giuseppe Nava, al 1893.⁹ Tuttavia, al di là delle stesure più o meno compiute che ne testimoniano lo sviluppo dia-cronico, possiamo individuare altre tracce – per così dire – più minute della poesia: si tratta di tutto quel materiale avantestuale e autografo, che in vario modo attesta la genesi del componimento e le fasi prodromiche della riflessione autoriale. È dunque da questi «segnali accessori» che conviene partire.¹⁰

Era anzitutto uso di Pascoli (soprattutto negli anni 1889-1895) depositare sulle proprie carte, oggi in gran parte conservate nel suo Archivio a Castelvecchio di Barga (Acp), liste di titoli anche prima di aver composto i propri testi (non sono rari i casi in cui le intitolazioni fanno riferimento a poesie mai realizzate).¹¹ In particolare, sono due le carte, databili al 1893-1894, che ospitano un elenco di titoli, fra i quali è *Ultimo sogno*: mi riferisco a Acp, G.50.23.6, c. 1r (dove figura nella forma di *Sogno ultimo*) e Acp, G.50.32.1, c. 1r (già nella forma definitiva). Preme osservare che entrambe le carte contemplano, oltre a *Ultimo sogno*, anche *Il bacio del morto* e che in Acp, G.50.32.1, c. 1r i due titoli sono posti uno accanto all'altro.

Il bacio del morto, poesia di cui non restano testimoni manoscritti (anche se, la prima occorrenza dell'intitolazione è in Acp, G.74.4.1, c. 5v ed è databile 1892),¹² entra in *Myricae* (come *Ultimo sogno*) con la terza edizione ed è costruito attorno a una credenza romagnola. Lo spiega Pascoli stesso: «quando la notte si ha la febbre e la mattina ci troviamo un fignolo sui labbri [...] noi diciamo che fu il bacio di un morto».¹³ Nel componimento, il poeta parla infatti di un fantasma femminile, la cui identità non viene chiarita, che gli avrebbe fatto visita di notte e lo avrebbe baciato. Viste le analogie con *Ultimo sogno* (dall'incontro con un defunto al rumore del treno, per non parlare dello stato allucinato, quasi febbricitante, del poeta), nonché la presenza (se non vicinanza) dei due titoli nelle carte cui ho accennato, potremmo ipotizzare che dietro l'ombra intravista nel *Bacio del morto* ci sia quella della madre di Pascoli. E si aggiunga che il pianto, motivo presente nel componimento, è spesso associato in *Myricae* alla figura di Caterina – penso, in particolare, a *Colloquio* –, ma anche nei *Canti di Castelvecchio* (e qui la mente corre a *Casa mia*).¹⁴ Negli auspici, pare quindi suggestivo vedere in questa poesia un antefatto di *Ultimo sogno*: un capitolo che anticipa e in qualche modo conduce alla visione perturbante con cui la raccolta si conclude.

D'altro canto, non è forse un caso che a c. 3r del taccuino Acp, G. 73.1.2, in cui si trova l'idea, secondo Nava, aurorale di *Ultimo sogno*, *Il bacio del morto* sia uno dei titoli collocati a margine del componimento. Il foglio in questione presenta, appunto, una prima traccia di *Ultimo sogno*, scritta in parte a penna e in parte a lapis e databile – come già anticipato – al 1893. In essa, prosa e versi si mescolano in un intreccio ancora tutto da sciogliere, ma che già lascia intravedere l'evoluzione finale del testo:

⁹ Cfr. G. Pascoli, *Myricae*, cit., t. II, p. 554. Mi riferisco a Archivio Casa Pascoli (Acp), G. 73.1.2, c. 3r, per cui cfr. *infra*.

¹⁰ G. Genette, *Palimpsesti*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 5 [ed. or. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982].

¹¹ Cfr. G. Capovilla, *Sulla formazione di «Myricae»*, cit., pp. 67-68, 80, 93 e 109 e P. Vecchi Galli, *Postille d'autore, da Petrarca a «Myricae»*, «Studi e problemi di critica testuale», 2011, 82, pp. 221-232: 225.

¹² Cfr. G. Pascoli, *Myricae*, cit., t. II, p. 514.

¹³ *Lettere inedite del Pascoli ad Angiolo Orvieto*, «Il Ponte», XI, 11, novembre 1955, pp. 1874-1903: 1892.

¹⁴ A questi rilievi, si aggiungano poi quelli che G. Lavezzi discute, a proposito del *Bacio del morto*, nella sua edizione commentata di *Myricae* (Milano, Rizzoli, 2019, p. 500).

[Acp, G. 73.1.2, c. 3r]

Ero guarito. Sogno più soave
non sognerò.

e la mia madre c'era al capezzale

nessuna meraviglia
s'erano aperti
li occhi

come un gran fracasso
a un tratto cessato

come *cor-*
[come] battesse sangue ne le vene

a poco a poco
un brusio dolce forse di cipressi
un odor morto

Nessun desiderio
né dolore né gioia
pace¹⁵

Pur nella sua imperfezione, l'abbozzo presenta appunto quasi tutte le immagini che saranno proprie della forma definitiva, raggiunta con la sesta edizione del 1903: la guarigione, la madre al capezzale, l'assenza di meraviglia nella sua visione e il brusio dei cipressi. Se alcuni spunti assumeranno una maggiore definizione (come i vv. 1-4, in cui il «gran fracasso | a un tratto cessato», diventerà quel «fragor di carriaggi | ferrei» in grado di lasciare spazio ad «un silenzio improvviso»),¹⁶ altri saranno invece eliminati: l'«odor di morto», che rimanda alla sfera olfattiva, non troverà infatti posto nelle redazioni successive, dove a predominare sarà l'ambito visivo-onirico e sonoro; come pure il battere del «sangue ne le vene», legato a una sfera vitale. Quest'ultima immagine, che non troverà spazio nelle rielaborazioni della poesia, ricorrerà con la stessa funzione (ma associata alla fiamma della lampada) nel *Sogno della Vergine* (vv. 1-16) dei *Canti di Castelvecchio*.

In una carta di servizio (Acp, G. 50.12.3, c. 13r), cronologicamente vicina alla precedente, si annida invece un frammento, che pare un primo avvio della poesia: «Era in sogno anche il male? Ero guarito | fu questo il sogno che sognai». Rispetto alla versione definitiva, la formula prosastica «Ero guarito», ereditata dall'abbozzo precedente (Acp, G. 73.1.2, c. 3r), viene conservata

¹⁵ Segnalo sin da ora che per la trascrizione degli abbozzi e delle prime stesure dell'*Ultimo sogno* qui riportati mi rifaccio alla più volte menzionata edizione di Nava (G. Pascoli, *Myricae*, cit., t. II, pp. 554-556). Per facilitarne la lettura, riporto l'elenco dei segni utilizzati con il loro significato: [] = spazio lasciato bianco; ab- = parola lasciata incompiuta; abc = parola cassata; [abc] = integrazione d'invarianti. Tuttavia, a differenza dell'editore critico, nel caso di Acp, G. 50.24.3, cc. 1r e 4r, ho deciso di riportare anche le invarianti.

¹⁶ Una maggiore determinatezza che, vale la pena evidenziarlo, arriverà a collocarsi «sopra un fondo di indeterminazione che la giustifica dialetticamente» (G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245: 240).

(al v. 4) e fatta rimare con «infinito» (del v. 2); mentre il sostantivo «male», spostato al v. 5, viene associato al rimema «mare» (nel v. 13), tessendo così un'efficace trama fonetica che coinvolge anche «madre» del v. 7.

Al di là di questo prezioso materiale avantestuale, in cui si affaccia già il senso di tutta la *myrica* (vale a dire la funzione risanatrice della morte, che è però solo sognata), possiamo sorprendere il testo nel suo farsi attraverso altri tre testimoni autografi, cui se ne aggiunge un quarto idiografo, verosimilmente, come rileva Nava, di mano della sorella Ida e corretto da Pascoli (ai vv. 12, 13 e 15): Acp, G. 50.24.3, cc. 3r, 2r, 1r e 4r (l'ordine di successione qui proposto riflette la cronologia degli autografi a suo tempo ricostruita dall'editore critico sulla base della stratigrafia correttoria delle carte).¹⁷ Le redazioni sono tutte databili al 1894, a ridosso cioè dell'uscita della terza edizione di *Myricae*. Già con il titolo definitivo, nel primo documento trovano spazio di seguito ad alcune parole-rima, che saranno reimpiegate nelle prime due quartine (già a c. 2r), lacerti poetici ancora informi, ma in qualche modo avvicinabili all'ultima coppia di strofe (è il finale eracliteo della lirica, con il riferimento al «fiume» e al «mare» e quindi al continuo fluire dell'essere).

[Acp, G. 50.24.3, c. 3r]

Ultimo sogno

[2] a l'infinito

[4] : ero guarito.

[5] male

[6] di ciglia

[7] capezzale:

[8] io la guardava senza meraviglia.

su la mia fronte, forse molle ancora,
sentia sul viso [, forse molle ancora,]
non più che un'ombra pallida e fugace
l'

de la sua mano:
tanto più dolce m'era quella pace.

[10] volessi

[11] ma non volevo.

[12] un brusio lene *forse* di cipressi –
come

come d'un fiume [] e piano.

[15] di cui seguivo il lento mormorare

[16] sempre *più*

[sempre] lo stesso, sempre più lontano,

semp- [] e senza foce e senza mare

che non giungesse [] al suo

mare

¹⁷ Cfr. G. Pascoli, *Myricae*, cit., t. I, p. CL e t. II, 554-556.

«Infinito», «guarito», «male», «capezzale», «meraviglia»: sono tutti termini ereditati dagli abbozzi precedenti (Acp, G. 73.1.2, c. 3r e Acp, G. 50.12.3, c. 13r), ora inseriti in una griglia virtuale che aspetta solo di essere compilata. La sequenza delle parole-rima è spia di una tensione compositiva o, meglio, della necessità pascoliana di fare ordine e restringere l'immagine verso il preciso istante che vuole catturare.

Per altro, da Acp, G. 50.24.3, c. 3r il termine «sogno» scompare a testo (insieme con la fastidiosa figura etimologica «sogno che sognai» di Acp, G. 50.12.3, c. 13r, in altra forma già presente in Acp, G. 73.1.2, c. 3r, «sogno [...] | non sognerò») per essere impiegato nel solo titolo, a delineare il *limes* fra reale e irreal: Pascoli vuole segnalare in questo modo che quanto è nella poesia appartiene ad un altro mondo. L'eliminazione di questo termine serve verosimilmente al poeta anche per avvicinare il testo alla poesia *Sogno*, metricamente affine e composta a partire dai primi mesi del 1892 (quindi di poco antecedente),¹⁸ dove pure manca, come in *Ultimo sogno*, ogni riferimento esplicito alla manifestazione onirica che racconta (ad eccezione del titolo). Ma va inoltre detto che i due testi sono implicati anche sotto un altro aspetto, pure se il legame non è con la redazione finale di *Sogno*, ma piuttosto con un verso successivamente eliminato da quella:¹⁹ «pianti e sospiri senza meraviglia» (Acp, G. 74.4.1, c. 19v),²⁰ che viene recuperato in *Ultimo sogno* da Acp, G. 50.24.3, c. 3r (in Acp, G. 73.1.2, c. 3r è presente invece «nessuna meraviglia») per descrivere il momento in cui Pascoli, appunto senza stupore, rivede la «madre al capezzale».

A tal proposito, colpisce che alla madre Caterina Pascoli non faccia riferimento in Acp, G. 50.24.3, c. 3r: anzi, l'oscillazione fra «un'ombra» – «l'ombra», che posa la sua mano sul viso del poeta – sensazione tattile messa poi fra parentesi nelle stesure successive –²¹, spinge forse a supporre che Pascoli volesse momentaneamente nascondere (come nel *Bacio del morto?*) l'identità.

Gli spazi lasciati in bianco nelle prime due strofe a c. 3r, già di per sé semantizzati, sono riempiti da Pascoli in Acp, G. 50.24.3, c. 2r, che trasmette le sole prime due quartine in una stesura pressoché definitiva (ritocchi di punteggiatura sono in Acp, G. 50.24.3, cc. 1r e 4r, quindi nelle stampe): si registra una sola correzione interlineare al v. 5, dove «Era spirato il nembo» va a sostituire «E tacque la tempesta», secondo una logica di innalzamento di registro.

[Acp, G. 50.24.3, c. 2r]

Ultimo sogno

- 1 Da un immoto fragor di carriaggi
- 2 ferrei, moventi verso l'infinito
- 3 tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi,
- 4 un silenzio improvviso: ero guarito.

¹⁸ Cfr. Ivi, t. II, p. 493-494.

¹⁹ La preziosa osservazione è già nel commento a *Ultimo sogno* di I. Ciani e F. Latini (G. Pascoli, *Poesie*, vol. I, Torino, Utet, 2002, pp. 526-529: 528n) ed è stata poi ripresa da P.V. Mengaldo (*Antologia pascoliana*, cit., pp. 80-84: 82).

²⁰ G. Pascoli, *Myrica*, cit., t. II, p. 494 (corsivo mio). Per altro, il verso appartiene a una quartina (con al centro il padre Ruggero Pascoli) poi non accolta nella versione definitiva di *Sogno*.

²¹ È interessante notare come ogni riferimento alla fisicità venga eliminato, nel passaggio dagli abbozzi alla redazione definitiva, anche in *Sogno* (cfr. L. Venturini, *Il sogno...*, cit., pp. 188-189).

- 5 *E tacque la tempesta* del mio male
 Era spirato il nembo
 6 in un alito: un muovere di ciglia,
 7 e vidi la mia madre al capezzale:
 8 io la guardava senza meraviglia.

In questa redazione trova, per altro, finalmente spazio l'induttore del sogno, quel «fragor di carriaggi | ferrei» chiamato a rappresentare il «gran fracasso» solo accennato nell'abbozzo Acp, G. 73.1.2, c. 3r. Il rumore continuo, come indica il sinestetico «immoto fragor», e il movimento verso «l'infinito» del treno sottraggono Pascoli «alle ragioni ed ai tempi della modernità» e gli consentono di accedere «alle zone più profonde» della sua psiche, «dove dominano la stagnazione, la paralisi, la coazione a ripetere e la coazione a ricordare».²² Il suono dei carri ferroviari, attraverso la mediazione carducciana (mi riferisco, in particolare, a *Davanti San Guido* delle *Rime nuove*), assume qui le fattezze del lamento funebre, di una trenodia che consente l'accesso all'altrove. Insomma, si può certamente dire che la *visio* della madre in sogno è innescata dal rumore del treno, che allo stesso tempo accompagna Pascoli verso il sogno della propria morte (il più «soave» da lui avuto, come scrive in Acp, G. 73.1.2, c. 3r).

In Acp, G. 50.24.3, cc. 1r e 4r la poesia appare sostanzialmente nel suo assetto definitivo. Le carte si presentano sostanzialmente in pulito nonostante poche tracce di correzioni *in scribendo* e diverse varianti nell'interlineo. Già nella prima, rispetto alle versioni precedenti (Acp, G. 50.24.3, cc. 3r e 2r), appare al v. 10 l'immagine delle «mani al petto»: Pascoli si presenta cioè nella posizione del morto, con le braccia in croce (come anche nel *Giorno dei morti*, v. 60).²³ Così si fa anche più nitida la quarta strofa, dove il «mare» verso cui tende il «fiume» diventa «inesistente», rendendo di conseguenza «vano» il suo «mormorare» (poi corretto con «sussurrare» a c. 4r). Importante notare come il progressivo passaggio al congiuntivo imperfetto (da «ricerca» a «ricerchi» e a «cercasse»), che si verifica nella relativa del v. 13, implica la sostituzione di «invano» con «inesistente» nel verso successivo: in altre parole, l'inutilità del movimento del fiume viene, nella redazione definitiva, assorbita ed espressa direttamente dal modo verbale. I versi finali segnano quindi il passaggio dal sogno/morte alla realtà, analogamente inconsistente. L'immagine serve a disinnescare il sogno e, allo stesso tempo, a caricarlo di mistero.

[Acp, G. 50.24.3, c. 1r]

Ultimo sogno

- 1 Da un immoto fragor di carriaggi
 2 ferrei, moventi verso l'infinito

²² Quelle citate, sono le parole di V. Roda in *Tempo tradizionale e tempo della modernità in «Myrica» (ed altrove)*, «Rivista Pascoliana», XIV, 2002, pp. 211-226 e ora, con lo stesso titolo, nel suo *Letteratura fra due secoli. Studi pascoliani e altri studi fra Otto e Novecento*, Bologna, Clueb, 2007, pp. 23-45: 42. Va detto che alcuni commentatori, forse sulla scia di Nava, ammettono la possibilità che i «carriaggi ferrei» siano trainati da animali sulla base del raffronto con il v. 3 (cfr. G. Pascoli, *Myrica*, a cura di G. Nava, Roma, Salerno, 1991³, p. 300). Tuttavia, il termine *carriaggi* è utilizzato da Pascoli per indicare i convogli ferroviari anche nella prosa le *Nozze di Ida di Limpido rivo*. Al più, con P.V. Mengaldo (*Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2014, p. 80) si potrebbe pensare a una sovrapposizione delle due immagini (carri trainati da animali e convogli ferroviari), che del resto è propria dell'onirico.

²³ Nella stessa posizione è anche raffigurata la bambina defunta protagonista della poesia *Mistero* (v. 3), sempre in *Myrica*.

3 tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi;
4 un silenzio *infinito*. Ero guarito.
improvviso

5 Era spirato il nembo del mio male
6 in un alito. Un muovere di ciglia;
7 e vidi la mia madre al capezzale:
8 e la guardava senza meraviglia.
io

9 Libero! inerte sì, forse, sol ch'io
10 le mani al petto sciogliere volessi:
11 ma non volevo. Udivasi un brusìo,
12 mite, continuo, come di cipressi:

13 come d'un fiume che *ricerca* il mare
[ricer]chi
cercasse

14 *invano, errando* in un immenso piano:
inesistente,
15 *ne*
io ne seguiva il vano mormorare
16 sempre lo stesso, sempre più lontano.

I pochi, pur presenti, ritocchi a c. 4r contribuiscono a creare un gioco di ripetizioni fonetiche e semantiche soprattutto nel tratto finale del testo. Penso, ad esempio, al passaggio, da «mite, continuo come di cipressi» a «sottile, assiduo, quasi di cipressi» del v. 12, con ripetizione a catena della sibilante fonosimbolica e della *i* (già in «sì, forse, sol ch'io», «sciogliere volessi» e «Udivasi un brusìo» dei vv. 9-11). Questa correzione implica inoltre la sostituzione al verso successivo di «come» con «quasi», per mantenere la ripresa in *reduplicatio* dell'avverbio.²⁴ In ogni caso, «quasi» serve a Pascoli per sfumare la similitudine fra il «brusìo» dei cipressi e quello del «fiume» che cerca il «mare».

[Acp, G. 50.24.3, c. 4r]

Ultimo sogno

1 Da un immoto fragor di carriaggi
2 ferrei, moventi verso l'infinito
3 tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi;
4 un silenzio improvviso. Ero guarito.

5 Era spirato il nembo del mio male
6 in un alito. Un muovere di ciglia;
7 e vidi la mia madre al capezzale:

²⁴ Cfr. P.V. Mengaldo, *Antologia pascoliana*, cit., p. 81.

8 io la guardava senza meraviglia.

9 Libero! inerte sì, forse, sol ch'io
10 le mani al petto sciogliere volessi:
11 ma non volevo. Udivasi un brusìo,
12 *mite, continuo, come* di cipressi:
sottile, assiduo, quasi

13 *come* d'un fiume che cercasse il mare
quasi
14 inesistente, in un immenso piano:
15 io ne seguiva il vano *mormorare*
sussurrare
16 sempre lo stesso, sempre più lontano.

Nelle stampe, si registrano piccole varianti interpuntive, se si esclude il passaggio nella quinta edizione da «sol ch'io» a «quand'io» al v. 9, una sfumatura semantica che diminuisce il tasso di improbabilità dell'azione.²⁵ In generale, i ritocchi di punteggiatura, che si appella ai valori tonali del parlato, servono a increspare maggiormente la paratassi pascoliana, congeniale alla descrizione dei sogni.²⁶

Di questa problematica conclusione di *Myrica*, sono in sostanza due le interpretazioni che ne ha dato la critica:²⁷ il protagonista è morto, ovvero sogna di esserlo.²⁸ Come però ha comprovato l'iter elaborativo di *Ultimo sogno*, non c'è dubbio che nella poesia Pascoli descriva la tetra visione onirica della propria morte, attraverso la quale ha potuto penetrare l'Oltre e incontrare così la madre Caterina. Una pulsione autodistruttiva, che ha molti punti di contatto con il canto cosmico *Il bolide* (*Ritorno a San Mauro*, VIII dei *Canti di Castelvecchio*), che prende avvio da un ricordo giovanile consegnato a un testo in prosa (Acp, G. 72.5.1, p. 31):

Volevo morire. Volevo essere ucciso, come mio padre. Mi pareva dolce far la sua morte. Ogni notte passavo. Una notte, io imploravo di vedere i miei morti! Imploravo di vedere appena un balenio di fuoco, e poi sognavo; sarebbe venuto a rialzarmi sulla strada il mio padre, la mia madre, ch'erano poco lontano. Mi avrebbero circondato

²⁵ Per C. Garboli, la variante serve a diminuire la prosaicità del dettato poetico: infatti, il familiare e orale «sol ch'io» viene sostituito con il più sostenuto «quand'io» (G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, vol. 1, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 2002, p. 1019).

²⁶ Mi piace a tal proposito richiamare una preziosa osservazione di F. Bandini: «la paratassi pascoliana ben si accorda con una funzionale descrizione dei sogni, il cui accadimento è [...] essenzialmente paratattico, di una paratassi che accosta i propri elementi lungo una sequenza lineare apparentemente priva di nessi. In più la paratassi, immagini ed elementi significativi allineati, comporta una comprensione d'insieme. Quanto più sono (o sembrano) disorganizzati i membri del discorso, tanto più la loro funzionalità è deducibile dalla simultaneità del testo nel suo insieme, che risarcisce l'affinità degli elementi e il discorso. Tale affinità si forma [...] per contiguità» (*Sogno e visione onirica nella poesia di Giovanni Pascoli*, in V. Branca, C. Ossola, S. Resnik (a cura di), *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 469-478: 470-471).

²⁷ Si vedano almeno G. Pascoli, *Myrica*, cit., 1991, pp. 299-300; M. Pazzaglia, *Una conclusione problematica*, in *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1997, pp. 69-74; G. Capovilla, *Pascoli*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 63-64; G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., pp. 1019-1020; e Id., *Poesie*, cit., vol. 1, pp. 526-527.

²⁸ A queste, se ne è aggiunta di recente un'altra, che non discuto a testo: per G. Lavezzi, Pascoli descriverebbe in *Ultimo sogno* la propria caduta in *trance*, grazie alla quale ha potuto incontrare l'ombra materna (cfr. G. Pascoli, *Myrica*, cit., 2019, pp. 34-36).

e portato a medicar da loro, in casa loro, nel mondo di là, così quieto e dolce. O medicina soave di mia madre. Io andavo solo coi miei pensieri di morte.²⁹

La compresenza di due piani temporali, quello del sogno e quello del presente in cui esso viene raccontato, comporta uno sfasamento del reale che consente al poeta di «narrare una situazione, che non sa, o non può o non vuole vivere nell'identità dei particolari», dandone quindi in distillato «la pura sostanza emotiva».³⁰ E nel cortocircuito innescato appunto dalla presenza sia dell'essere sia del non-essere, i versi riproducono e raccontano il senso di pace provato da Pascoli nella morte sognata: la vita è percepita come dolore, cui solo la fine ultima può dare sollievo.³¹ Del resto, la dichiarazione «Ero guarito» (v. 4) si colloca nel passato ed è espressa all'imperfetto, tempo pascoliano della memoria.

Pascoli in *Ultimo sogno* prova quindi a rappresentare il mondo delle ombre, cui ha avuto accesso per un attimo indefinito e indefinibile; tuttavia, ciò che gli resta è il silenzio (come quello 'cantato' delle sirene a Odisseo nell'*Ultimo viaggio*), l'incomunicabilità con l'oltre e l'inconoscibilità della vita. Un'inquietudine gnoseologica-esistenziale, che Pascoli metterà ben in luce anche nell'*Èra nuova* (1899):

Se io sapessi descrivere la sensazione del nulla, io sarei un poeta di quelli non ancora nati o non ancora parlanti. Non so, non so descriverla [...]. Anche nel mio pensiero la morte è violata. Ma ricordo qualche oscuro e fuggevole momento nelle tenebre della notte: il vertiginoso sprofondamento in un gorgo infinito, senza più peso, senza più alito, senza più essere.³²

Quanto detto sinora sul senso del componimento, viene per altro confortato dalla sua posizione all'interno della raccolta, a sigillo cioè del trittico visionario di chiusura, costituito da *Colloquio*, *In Cammino* e, appunto, *Ultimo sogno*. I tre testi, che fanno la loro apparizione all'interno di *Myricae* con la terza edizione del 1894, assumono l'ordine e la posizione attuale solo a partire dalla stampa del '97. In altre parole, prima della quarta edizione la sequenza risultava invertita rispetto all'attuale, con l'*Ultimo sogno* prima di *Colloquio* e *In Cammino* in coda. Si tratta di un mutamento da non intendersi come semplice riordino del materiale testuale: con esso, infatti, il poeta opera una risemantizzazione dei tre componimenti e, al contempo, del senso complessivo della raccolta.³³

Poco c'è da aggiungere su questo, dopo le riflessioni critiche di Cesare Garboli e Mario Pazzaglia;³⁴ vale tuttavia la pena sottolineare come la nuova configurazione pensata per la conclusione della raccolta – che, rispetto alla precedente (*Ultimo sogno – Colloquio – In cammino*), va più nella direzione della morte, che non della vita – rafforza l'idea che solo nel non essere si possa trovare la pace. Nel 1897 Pascoli operava, dunque, una torsione narrativa tramite cui mettere in dialogo la fine di *Myricae* con il suo esordio: *Il giorno dei morti* (posto in apertura sin dalla terza edizione) veniva così legato a *Ultimo sogno*, a ribadire che solo grazie alla morte o al sogno di essa «Era spirato il nembo del suo male | in un alito».

²⁹ Id., *Canti di Castelvecchio*, vol. II, a cura di N. Eban, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 2001, pp. 1106-1107.

³⁰ G. Debenedetti, *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole*, Milano, Garzanti, 1979, p. 183.

³¹ Nella *Mirabile visione* si legge infatti che la «vita è [...] un morbo» la cui unica guarigione è la morte (G. Pascoli, *Prose II. Scritti danteschi*, vol. II., a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1971, p. 1118).

³² G. Pascoli, *L'era nuova*, in *Prose I. Pensieri di varia umanità*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1971, pp. 107-123: 121.

³³ Segnalo che nel passaggio dalla terza edizione alla quarta, il testo dei tre componimenti non subisce alcuna modifica, se non ritocchi di punteggiatura poco significativi.

³⁴ Cfr. G. Pascoli, *Poesie e prose scelte*, cit., pp. 981-987; M. Pazzaglia, *Pascoli*, cit., pp. 120-131.

Le immagini infrante T.S. Eliot e i processi di significazione poetica tra Dante e «The Waste Land»

Beatrice Di Pietrantonio

Pubblicato: 4 agosto 2025

Abstracts

In *Vita Nova*, 6, 4, Dante espouses a realistic notion of language, stating that names originate from the things they stand for (*nomen in a sunt consequentia rerum*), thus possessing an intrinsic truth that precedes enunciation; a few chapters before (*Vita Nova*, 1, 2) the Poet had also claimed that it is possible to guess a name based on the effects of the signified thing: all of this amounts to a circular conception of signification, that needs the endorsement of one's peers and an existing tradition to be validated. This approach is similar to that of his estimator and critic T.S. Eliot, who, albeit participant in the typically Modernist poetic of fragmentation and ambiguity, often displays a rather 'Dantean', 'medieval' concept of tradition and linguistic background. This essay aims to analyse the relation between Eliot and Dante's precedent, both in Eliot's critical works and *The Waste Land*; it will also try to link, based on said relation, a passage of Eliot's poem to Dante's *Purgatorio* XIII, for the sake of a more rounded interpretation of the text.

In *Vita Nova*, 6, 4, Dante si fa portavoce di una nozione linguistica di stampo realista, secondo cui i nomi discendono dalle cose (*nomen in a sunt consequentia rerum*), risultando depositari di una verità intrinseca, preesistente all'enunciazione; ma poco prima (*Vita Nova*, 1, 2) il Poeta aveva affermato anche che dagli effetti delle cose si possa risalire ai nomi: ne risulta una concezione circolare della significazione che solo l'avallo dell'esperienza comune – quindi dei sodali e della tradizione precedente – può convalidare. Tale impostazione lo accomuna al suo estimatore e critico T.S. Eliot che, pur adottando nella sua poetica la frammentazione e l'ambiguità tipiche del modernismo, dimostra una concezione linguistica e un rapporto con la tradizione, per certi versi, 'danteschi', 'medievali'. Questo saggio si pone l'obiettivo di analizzare il rapporto che Eliot instaura con il precedente dantesco sia nelle opere critiche, sia in *The Waste Land*, tracciando anche, sulla base di tale rapporto, a fini interpretativi, un legame tra un passaggio del poemetto eliotiano e *Purgatorio* XIII.

Parole chiave: Dante; «Purgatorio»; «The Waste Land»; Thomas Stearns Eliot.

Beatrice Di Pietrantonio: Sapienza Università di Roma
✉ dipietrantonio.1770445@studenti.uniroma1.it

1. *Nomi e cose*

Nel sesto capitolo della *Vita Nova*, dopo la privazione del saluto da parte di Beatrice (5, 2)¹ e il vano tentativo di riconciliazione ad essa seguito (5, 14-22), Dante si descrive preso in una «battaglia di pensieri» che non lo lasciano dormire (6, 1-5). Uno di questi contiene un'affermazione fondamentale, di impianto scolastico, riguardante il rapporto tra i nomi e le cose: «lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: *nomina sunt consequentia rerum*» (6, 4).²

L'«operazione» di Amore, ovvero «il suo effetto peculiare, con terminologia aristotelica»,³ è «dolce» perché tale è Amore, fin nel nome. Il ragionamento viene condotto a ritroso, sulla base dell'ordine logico stabilito dalla stessa *sententia*, che Dante non inventa, ma riporta (6, 4): si parte dall'osservazione della percepita conseguenza per poi risalire alla causa – *se* il nome dell'amore è dolce, *allora* lo sono anche gli effetti dell'amore, *dal momento che* i nomi derivano dalle cose che designano. Ma il processo è, in realtà, circolare; il ragionamento necessita di essere validato in entrambe le sue parti, cosa che avviene reciprocamente tra l'una e l'altra. Non solo dal nome di qualcosa si può valutarne l'effetto, ma dall'effetto si può risalire al nome: già nelle prime righe del libello (6, 2), Dante affermava che i fiorentini erano in grado di indovinare il nome di Beatrice dagli effetti della sua presenza, prima ancora di conoscerlo. C'è quindi una relazione salda, non arbitraria, vicendevolmente connotativa e conoscitiva tra significato e significante.

Che il concetto di Amore, come la sua espressione in termini linguistici, si basi per Dante su una logica circolare non stupisce troppo, dal momento che questa era stata anche l'impostazione del 'padre' poetico Guido Guinizelli, nella celebre canzone poi divenuta manifesto degli Stilnovisti, «Al cor gentil rempaira sempre amore | come l'ausello in selva a la verdura; | né fe'

¹ Edizione di riferimento: D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di S. Carrai, Milano, Rizzoli, 2009⁹.

² Secondo Antonino Pagliaro (*Appendice a I primissima signa nella dottrina linguistica di Dante*, in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1956, pp. 215-246), è Dante a modificare attivamente e scientemente la frase, la quale veniva impiegata nel contesto giuridico a partire dalle *Istitutiones* di Giustiniano riportando «rebus» e non «rerum»: «la sostituzione del genitivo al dativo dipende da un nuovo atteggiarsi del pensiero, per cui, non il nome deve appropriarsi alle cose, come appare nell'accezione data dai giuristi, bensì sono le cose che, in virtù delle caratteristiche concrete da cui sono accompagnate, influenzano il segno che le designa». Per altri studi riguardanti la ricerca di Dante sulla lingua, letta anche alla luce della moderna linguistica generale, cfr. S. Rizzo, *Il «De Vulgari Eloquencia» e l'unità del pensiero linguistico di Dante*, «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», LXXXVII, 1969, pp. 69-88; V. R. Giustiniani, *Dante e la linguistica medievale e moderna*, «Romanische Forschungen», XCI, 1979, 4, pp. 399-410; per una contestualizzazione storica cfr. L. Valente, *Filosofie del Medioevo. Essere, felicità, linguaggio*, vol. III, Milano, Le Monnier, 2023, pp. 547-550.

³ D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di S. Carrai, cit., p. 71 (nota 6.4). Cfr. anche D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999¹⁷, p. 55: «“è scripto” non allude necessariamente a una fonte scritta precisa [...] ma segnala l'autorevolezza della massima».

amor anti che gentil core, | né gentil core anti ch'amor, natura» (vv. 1-4)⁴ da Dante esplicitamente ripresa nella *Vita Nova*: «Amore e 'l cor gentil sono una cosa, | sì come il saggio in suo dittare pone, | e così esser l'un senza l'altro osa | com'alma razional senza ragione» (11, 3).

Come ha notato Donato Pirovano, nel passaggio dall'uno all'altro autore c'è un'evoluzione dalla reciprocità – 'Amore torna sempre al cuor gentile come propria sede d'elezione' – all'identità – 'Amore e gentilezza sono la medesima cosa'.⁵ La circolarità della definizione viene 'celata' dietro un assunto di consustanzialità: più che comprovarsi a vicenda, le due parti del ragionamento vengono presentate come coincidenti, il cerchio progressivamente trasformato in punto. È poi il ricorso al rispecchiamento nei modelli precedenti e contemporanei a dimostrare la valenza universale dell'affermazione: non solo, per Dante, il «dittare» del «saggio» – ovvero, con ogni probabilità, lo stesso Guinizelli, il quale era a sua volta debitore della precedente tradizione provenzale sulla *fin'amors*⁶ –, ma anche, implicitamente, il consenso dei poeti sodali che, fin dall'esordio della *Vita Nova* (1, 20-23; 2, 1-2), erano stati chiamati a raccolta per confrontarsi con lui sull'esperienza amorosa. Sulla base di una rete di relazioni così costituita, il vissuto soggettivo può vedersi riconosciuto un valore di oggettività, l'intuizione individuale essere elevata, da frutto della mente del singolo, a prodotto di una rivelazione esterna, di ordine superiore, che lui a sua volta dovrà impegnarsi a diffondere: «I' mi son un che, quando | Amor mi spira, noto, e a quel modo | ch'e' ditta dentro vo significando» (*Pg.* XXIV 52-54).⁷

Esiste dunque una verità che precede l'enunciazione, insita nei segni e nelle immagini che essi, unendosi, producono,⁸ rispetto alla quale l'individuo non è che un veicolo: a dimostrarlo, la conformazione stessa dei segni, il loro rapporto auto-evidente di corrispondenza con le cose significate, e l'esistenza di una tradizione coerente costruita sulla base di tali corrispondenze, al tempo stesso origine e suggello dell'occasione poetica.

La vocazione universalistica, la concezione 'realistica' dei processi di significazione, il ricorso all'autorità della tradizione a fini di convalida sono tutti aspetti in cui T.S. Eliot dimostra un'impostazione più 'dantesca', 'medievale', che non moderna. Non voglio con ciò dire che si tratti dell'unico autore del Ventesimo secolo dalla *forma mentis* tradizionale, né negare che le sue intuizioni siano state, in molti sensi, innovative; piuttosto, intendo sottolineare come, nonostante egli abbia accolto nelle proprie modalità significative ed espressive la frammentazione,

⁴ Edizione di riferimento: G. Guinizelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 460-461.

⁵ D. Pirovano, *Amore. Un anno di «Vita nuova»*, «Treccani magazine», 29 luglio 2024 [pagina consultata il 30 giugno 2025].

⁶ Cfr. G. Guinizelli, *Madonna il fino amor ched eo vo porto, Lo fin pregi' avanzato*, in *Poeti del Duecento*, cit., pp. 447-485.

⁷ Edizione di riferimento: D. Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994¹³.

⁸ Dal punto di vista filosofico, la questione del rapporto tra *res* e *nomen*, o *vox*, è per quasi tutto il basso Medioevo all'origine di accesi dibattiti. Risale al secolo precedente la cosiddetta *quaestio de universalibus*, la disputa sugli universali che aveva visto contrapposti il realismo scolastico e il nominalismo di Roscellino di Compiègne, destinato ad evolversi, nei decenni successivi, con le posizioni più sfumate del discepolo di questi, Abelardo, e poi, nel XIV secolo, con il terminismo di Guglielmo di Occam. Roscellino, con le sue argomentazioni, aveva di fatto introdotto nel dibattito filosofico l'idea dell'arbitrarietà del segno linguistico, affermando che i cosiddetti 'universali', generi e specie, non fossero una realtà oggettiva, ma meramente suoni, attribuiti agli enti dagli esseri umani – *flatus vocis*, secondo la definizione polemica del più moderato Abelardo. Al riguardo cfr. M. Dal Pra, *Sul nominalismo di Abelardo*, «Rivista critica di storia della filosofia», XXXIV, 1979, 4, pp. 439-451. Per gli sviluppi della questione nel corso del XIV secolo cfr. G. Preti, *Studi sulla logica formale nel Medioevo. I, Lo svolgimento della logica terministica medievale*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», VIII, 1953, 3, pp. 346-373 e *La dottrina della 'vox significativa' nella semantica terministica classica*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», X, 1955, 3-4, pp. 223-264.

l'elusività, l'ambiguità tipiche della poetica modernista, il suo punto di vista e la sua concezione del mondo siano rimasti in buona parte intatti dalla temperie culturale di primo Novecento,⁹ ovvero dalle molte 'rivoluzioni copernicane' da cui quest'epoca è stata caratterizzata – da cui il modernismo come fenomeno letterario ha avuto anzi, per molti versi, origine. Nello specifico, mi riferisco alla sostanziale estraneità, o impermeabilità della sua produzione al rovesciamento epistemologico avvenuto nell'ambito della linguistica e della filosofia del linguaggio: in un momento storico in cui, da Saussure in poi, si andava sottolineando sempre di più l'arbitrarietà dei legami semiotici – significato e significante, segno e referente,¹⁰ *nomen e res* – Eliot, formatosi alla scuola realista di Ralph Barton Perry e, soprattutto di Bertrand Russell,¹¹ continuava a vedere in quegli insiemi coerenti di segni che sono le immagini letterarie la germinazione ultima di verità intrinseche.¹² Il significato, nella concezione eliotiana, non può essere creato, ma solo scoperto; l'espressione poetica risulterà, quindi, più o meno aderente ad un vero che è pre-esistente alla sua enunciazione: i nomi come conseguenza delle cose.

Tale concezione traspare già dal saggio giovanile *Tradition and the Individual Talent*. Qui Eliot attribuisce alla tradizione letteraria un carattere di atemporalità, con una progressione che va non soltanto dal passato al presente, ma anche dal presente al passato, quindi non su una linea retta, ma in una continuità circolare: «what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it [...]. The past should be altered by the present as much as the present is directed by the past».¹³

Egli procede quindi a elaborare quella che viene definita una «teoria impersonale della poesia»,¹⁴ la quale vede il poeta non nel ruolo di creatore delle immagini, ma di «catalizzatore»¹⁵ e di «tramite»: «the mind of the mature poet [is a] finely perfected *medium* in which special, or very varied, feelings are at liberty to *enter* into new combinations».¹⁶

Compito del poeta è dunque quello di recepire e rappresentare, con il grado di approssimazione più accurato possibile, un vero intrinseco la cui validità è *dimostrata*, non prodotta, dal consenso della tradizione; si può ben vedere, in questo, la divergenza con Saussure, il quale affermava a sua volta l'importanza fondativa della componente sociale nel linguaggio, ma specificava che l'accordo dei parlanti non porta ad altro che a stabilizzare quella che resta, per sua

⁹ Per una riflessione sulla natura spesso paradossale del rapporto di Eliot con la modernità cfr. L. Menand, *T.S. Eliot and Modernity*, «The New England Quarterly», LXIX, 1996, 4, pp. 554-579.

¹⁰ «Il legame che unisce il significante al significato è arbitrario, o ancora, poiché intendiamo con segno il totale risultante dall'associazione di un significante a un significato, possiamo dire più semplicemente: il segno linguistico è arbitrario [...]. Il significante [...] è immotivato, cioè arbitrario in rapporto al significato, con il quale non ha alcun aggancio naturale nella realtà» (F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, trad. it. di T. De Mauro, Bari, Laterza, 2005, pp. 85-87 [ed. or. *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 1916]).

¹¹ Sugli studi filosofici di Eliot e sul suo rapporto con Russell cfr. J. Spears Brooker, *Eliot's philosophical studies. Bergson, Frazer, Bradley*, in J. Harding, *The New Cambridge Companion to T.S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 175-186.

¹² Per questo aspetto si consideri, a titolo di esempio, la differenza tra Eliot e un altro dei principali autori del modernismo, James Joyce: «Joyce assumes Ferdinand de Saussure's principle that the signifier is sundered from what it stands for, and he builds on this assumption to anticipate an idea developed in related ways by Jacques Lacan and Jacques Derrida: that what we see are signifiers and not signifieds» (Sh. Brivic, *The Veil of Signs. Perception as Language in Joyce's «Ulysses»*, «English Literary History», LVII, 1990, 3, pp. 737-755).

¹³ T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, London, Methuen & Co., 1920, p. 45.

¹⁴ Ivi, p. 48.

¹⁵ Ivi.

¹⁶ Ivi (corsivi miei).

fondamentale natura, una convenzione.¹⁷ L'insistenza di Eliot, nel saggio su Dante del 1929, riguardo l'«universalità» linguistica¹⁸ e poetica¹⁹ dell'Alighieri si profila così in maniera più definita: le immagini autenticamente poetiche vivono di vita propria, trascendono il tempo e lo spazio; la sublimità di Dante è data da una percettività straordinaria verso di esse – poco corruttibile da derive personalistiche –, quindi da una particolare maestria nel riferirle. In *Tradition*, Eliot aveva scritto, con riferimento ai vv. 121-124 del canto XV dell'*Inferno*:

The last quatrain gives an image, a feeling attaching to an image, which 'came', which did not develop simply out of what precedes, but which was probably in suspension in the poet's mind until the proper combination arrived for it to add itself to. The poet's mind is in fact a *receptacle* for seizing and storing up numberless feelings, phrases, *images*, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.²⁰

Naturalmente, se esiste un modo corretto (impersonale, oggettivo) o scorretto (personale, soggettivo) di fare poesia, sorge anche il rischio, per gli scrittori, di incorrere nel vero e proprio «errore», nel «difetto». Eliot ne rileva tanto nei cattivi poeti – «the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both *errors* tend to make him 'personal'»²¹ – quanto, occasionalmente, nei grandi: non sfuggono al suo giudizio Keats,²² Shakespeare²³ e lo stesso Dante, per la rappresentazione di Lucifero nell'ultimo canto dell'*Inferno*: «I feel that the kind of suffering experienced by the Spirit of Evil *should be represented as utterly different*. I can only say that Dante made the best of a *bad job* [...] [But] [in] the last *canto* of the *Paradiso* [...] Dante amply repairs any *failure of canto XXXIV of the Inferno*».²⁴

Non è insomma il poeta a originare la significazione, o a conferirle un senso; piuttosto, re-cepando al meglio una materia che è sempre coerente in se stessa, custodita dalla tradizione nelle sue forme più riuscite, viene lui coinvolto e modellato in essa e da essa, in un continuo

¹⁷ «L'arbitrarietà del segno ci fa capire meglio perché soltanto il fatto sociale può creare un sistema linguistico. La collettività è necessaria per stabilire valori la cui unica ragione d'essere è nell'uso e nel consenso generale; l'individuo da solo è incapace di fissarne alcuno» (F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 137).

¹⁸ «Dante is, in a sense [...] the most *universal* of poets in the modern languages» (T.S. Eliot, *Dante*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*, ed. by F. Dickey, J. Formichelli, R. Schuchard, vol. III, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2015, p. 701, corsivo dell'autore).

¹⁹ «the poetry of Dante is the one universal school of style for the writing of poetry in any language» (ivi, pp. 726-727).

²⁰ T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, cit., p. 49 (corsivi miei).

²¹ Ivi, p. 52.

²² «the line which he uses, "Beauty is truth, truth beauty" [...] strikes me as a serious blemish on a beautiful poem; and the reason must be either that I fail to understand it, or that it is a statement which is untrue» (T.S. Eliot, *Dante*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*, cit., p. 729). Incidentalmente, questa critica a Keats ci permette di affermare che per Eliot il vero intrinseco non coincide necessariamente con il bello.

²³ T.S. Eliot, *Hamlet and his problems*, in *The Sacred Wood*, cit., pp. 87-94. La teoria del 'correlativo oggettivo' esposta nel saggio citato esula dai confini della presente trattazione, ma vale la pena sottolineare come essa confermi la posizione di Eliot sulla correlazione necessaria e intrinseca tra *nomen, res* ed effetto. Cfr. «a set of objects [...] shall be the formula of [one] *particular* emotion» (p. 92, corsivo dell'autore). Sulla relativa 'iconoclastia' dell'Eliot critico cfr. J. Harding, *Unraveling Eliot*, in *The New Cambridge Companion to T.S. Eliot*, cit., p. 1.

²⁴ T.S. Eliot, *Dante*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*, cit., p. 712 (corsivi miei).

ritorno. Il suo compito sarà dunque quello di dimostrarsi in ogni momento «conscious, not of what is dead, but of what is already living».²⁵

Questa sorta di disposizione passiva nei confronti di significati preesistenti richiama nettamente la concezione dantesca del poeta-scriba, che stila i versi secondo il dettato di Amore,²⁶ o come «fabbro del parlar materno» (*Pg.* XXVI 117), che li forgia non secondo l'estro del momento, ma con diligente ubbidienza ad un sapere artigianale; metafore che Eliot fa attivamente proprie, prendendo in prestito quest'ultima per la dedica a Pound in epigrafe al suo poema,²⁷ quindi parlando, nel più tardo dei discorsi su Dante, pronunciato nel 1950 e pubblicato due anni dopo, della necessità di ogni poeta di farsi, sul modello dantesco, «servo della lingua».²⁸

2. Un cumulo di immagini infrante

La Grande Guerra, causa e sfondo dello sfacelo descritto in *The Waste Land*, non ha rappresentato, agli occhi di Eliot, soltanto una catastrofe politica e umana, ma anche – e soprattutto – un'universale crisi dell'immaginazione, se intendiamo il termine non nella sua accezione corrente, che è semanticamente concentrata su un aspetto di allontanamento dalla realtà, ma in un senso più vicino a quello dantesco,²⁹ di facoltà conoscitiva: a causa del conflitto, la desolazione si è abbattuta sulle cose, quindi sulle immagini; «ciò che già vive[va]» risulta privato della vita stessa; detto in termini più prosaici, ai segni è stata strappata con violenza la componente del significato, quel nucleo veridico che era stato finora creduto irriducibile, lasciando solo cumuli di significanti svuotati: «What are the roots that clutch, what branches grow | Out of this stony rubbish? Son of man, | You cannot say, or guess, for you know only | A heap of broken images, where the sun beats, | And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, | And the dry stone no sound of water» (vv. 19-24).³⁰

Recisi, nello stupore post-bellico, i legami con il prima (le radici) e con il dopo (i rami), la tradizione è interrotta; nel vuoto di legittimazione che da ciò consegue, la fiducia nello scorrere circolare dell'espressione poetica si incrina: «On Margate Sands. | I can connect | Nothing with nothing» (vv. 300-302).³¹

Le varie citazioni dirette che punteggiano il poema e che arrivano, avvicinandosi il finale, ad affastellarsi in modo quasi parossistico l'una contro l'altra – strappate dai rispettivi contesti, straniate nel senso – sono tutto ciò che resta di una tradizione deflagrata: «Poi s'ascose nel foco che gli affina | Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow | *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* | These fragments I have shored against my ruins» (vv. 427-430).³²

²⁵ T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, cit., p. 53.

²⁶ *Pg.* XXIV 52-54.

²⁷ T.S. Eliot, *The Waste Land*, a cura di M. North, New York-London, Norton & Co., 2001, p. 3.

²⁸ «The poet should be the servant of his language, rather than the master of it» (T.S. Eliot, «The Kenyon Review», XIV, 1952, 2, pp. 178-188).

²⁹ Cfr. «Come senso interno l'i[mmaginazione] è la facoltà che trattiene le forme sensibili astratte dalle cose (*imagines* o *phantasmata*) tramite i sensi, e che l'intelletto trae a sé come materiale di conoscenza» (Imaginazione, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, vol. III, s.v. [pagina consultata il 31 marzo 2025]).

³⁰ T.S. Eliot, *The Waste Land*, cit., p. 5.

³¹ Ivi, p. 15.

³² Ivi, pp. 19-20 (corsivi dell'autore).

Un residuo della loro atemporale, intrinseca verità, tuttavia, in qualche modo permane; non più attingibile, pure impedisce loro di disperdersi nel nulla. Di certo, nella loro veste frammentaria e, per così dire, disincarnata, esse sono un'espressione della devastazione, il ricordo di ciò che era e che avrebbe potuto continuare ad essere; ma la loro presenza parla, nonostante l'ignoranza – o lo stordimento, o l'afasia – da cui il «figlio dell'uomo» è afflitto. L'interrogativo a lui rivolto ai vv. 19-20 («quali sono le radici[...], quali [i] rami») non va considerato, forse, soltanto un'amara domanda retorica, bensì un invito a tornare a conoscere.

Il contrasto simbolico tra le rovine sveltanti nella desolazione e il sepolto/sotterraneo pervade tematicamente l'intera opera, rivelando anche qualcosa del suo funzionamento. Se le citazioni dirette da Dante (v. 427), dal *Pervigilium Veneris* (v. 428), da Gérard de Nerval (v. 429) – e da Wagner (vv. 31-34 e 42), Baudelaire (v. 76), Verlaine (v. 202), ecc. – sono gli ultimi puntelli opposti alle macerie (v. 430), protesi verso un oltre scoraggiante, avvilito, altri numerosi richiami, più impliciti, a varie autorità letterarie parlano invece di un presente recettivo, di una produttività, si potrebbe dire, sotterranea.³³ In questo tipo di rimandi, la funzione comunicativa torna a farsi, da metaletteraria, positivamente poetica, in un'operazione di riscrittura, ampliamento, riorientamento dei classici, con un passaggio dal lamento sullo sfacelo dei segni e sul frammentarsi della tradizione ad una nuova significazione. Con qualche riserva da parte di Eliot: l'intertestualità di *The Waste Land* si sviluppa senz'altro su gradi variabili di opacità, e sono numerosissimi i casi in cui il rapporto della scrittura con le sue fonti viene evidenziato e spiegato nelle note d'autore, una scelta che la dice lunga sul pessimismo che deve averlo animato a questa altezza, sulla sua diffidenza nei confronti delle possibilità dei lettori di orientarsi da soli nei meandri di una tradizione infranta;³⁴ ma sono ravvisabili nel testo anche momenti di massima opacità, dunque di massima fiducia, dove il modello esterno resta taciuto.

Ciò avviene fin dai primi versi del poema: nella capillare indagine che accompagna la sua recente traduzione (2021), Carmen Gallo ha sottolineato, ad esempio, il collegamento tra l'Aprile di Eliot e quelli di Chaucer, nel *Prologo Generale* ai *Racconti di Canterbury*, e di George Gascoigne, nel *Complaynt of Phylomene*.³⁵ Nel primo caso, Eliot traccia l'accostamento, presumibilmente, con l'obiettivo di affermare il contrasto tra una primavera nutrice, agognata, e quella crudele e molesta della *Waste Land*; nel secondo, come Gallo stessa evidenzia, la sua intenzione è anticipare la comparsa del personaggio di Filomela che, così come la figura della rondine in generale, sarà centrale nel poema a partire dal secondo movimento. È in luoghi come questi che la volontà dell'autore di andare oltre la devastazione, o quantomeno fare spazio tra le sue macerie, si fa più sentire.

³³ È da notare il rovesciamento iconografico in virtù del quale non è più, come ai vv. 19-20, l'elemento aereo (i rami) a rappresentare il futuro, quello sotterraneo (le radici) a rappresentare il passato, ma viceversa: il passato svetta, quantunque in rovina, verso l'alto, sotto forma delle citazioni-puntello, e il futuro ferve, ambiguo, sottoterra, sotto forma del cadavere del soldato (v. 71), delle radici ottuse (v. 4) svegiate dalla primavera crudele (v. 1). Del resto, il rapporto tra tradizione e novità è circolare: ogni momento, potenzialmente, è sia radice che ramo.

³⁴ Di questa decisione Eliot affermò in seguito di essersi pentito, motivandola, in modo probabilmente riduttivo, con la paura di essere accusato di plagio, nonché con la necessità di rendere più corposo il testo in vista della pubblicazione (*The Frontiers of Criticism*, in *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957, pp. 103-118). Nella stessa occasione il poeta si disse anche dispiaciuto per aver inavvertitamente spinto critici e lettori ad una «wild goose chase after Tarot cards and the Holy Grail» (ivi, p. 110), ovvero a un'analisi testuale fallace, che finisce per perdersi dietro miraggi misticheggianti e tangenti pseudo-scientifiche.

³⁵ T.S. Eliot, *La terra devastata*, a cura di C. Gallo, Milano, il Saggiatore, 2021, p. 95.

Ricchissima di rimandi impliciti, integrati nel testo e resi oggetto di sottile re-immaginazione, è la lunga sequenza iniziale del secondo movimento, *A Game of Chess*: sono segnalati nelle note da Eliot l'*Antonio e Cleopatra* (vv. 77-79), l'*Eneide* (vv. 86-93), il *Paradise Lost* (v. 98), cui si aggiungono le proposte dei critici, che vanno da Baudelaire, al *Cimbelino*, a Keats.³⁶ Negli ultimi versi dello stesso movimento (vv. 108-110), la scrittura fa un'incursione su un diverso livello di metaletterarietà, spostando il *focus* dallo stato problematico della tradizione ai propri stessi processi, nel momento in cui avvengono. La protagonista della scena è stata rivestita, nei versi precedenti, dei panni di Cleopatra, di Didone, sulle sue pareti hanno fatto sfoggio di sé l'Eden, la Metamorfose di Procne e Filomela e «altri ceppi inariditi del tempo»; le stesse candele che hanno trasfigurato la sua sedia nel trono della regina d'Egitto e inanellato fumo verso il soffitto costellato di scene mitologiche ora rendono 'fiammeggianti' i suoi capelli: «Under the firelight, under the brush, her hair | Spread out in fiery points | Glowed into words, then would be savagely still» (vv. 108-110).³⁷

Con un'immediatezza non del tutto replicabile in italiano, le punte dei capelli appena attraversate dalla spazzola «splendono in parole», «splendono trasformandosi in parole», forse quelle che la donna sta per pronunciare, a partire dal v. 111, forse le parole del poema stesso. Il passaggio dal passato al presente avviene attraverso il fluire della luce, che si trasfonde dalle scene dei classici a quella corrente: il risultato è il fragile restaurarsi del cerchio, la creazione di nuovi segni. Fragile, perché questi riescono a brillare solo per un attimo; poi, prima di potersi mutare in narrazioni coerenti, svaniscono, in uno svanire che è anche, sinesteticamente, un tacere, 'selvaggio' in quanto crudele: al dileguarsi di ogni parola-luce, l'ascoltatore è restituito a un cupo silenzio, in attesa del prossimo bagliore, della prossima promessa.

3. Una partita a scacchi

Sempre nel secondo movimento, *A Game of Chess*, è a mio parere riconoscibile un ulteriore, possibile rimando a Dante, stavolta decisamente implicito e di conseguenza, com'è ovvio, opinabile. Tentare di 'dissotterrare' i possibili significati nascosti delle criptiche immagini eliotiane è peraltro – sembra doveroso specificarlo – un'operazione per molti versi paradossale: lo sforzo critico e analitico appare pericolosamente simile a quello del Cane che, «amico dell'uomo», insiste nel voler riportare alla luce qualcosa che dovrebbe (vorrebbe) restare nel buio e nel chiuso della terra. Nondimeno, all'acribia auto-annotativa di Eliot non possono che far seguito la curiosità e la partecipazione del lettore, pur nella consapevolezza che è necessario evitare le «cacce all'oca selvatica» schiettamente paventate dal poeta nell'intervento del 1956.³⁸

Il passaggio in questione è il seguente: «And we shall play a game of chess, | Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door» (vv. 137-138).³⁹

Il primo dei due versi è, come conferma l'annotazione dello stesso Eliot,⁴⁰ un riferimento esplicito alla tragedia *Women beware women* di Thomas Middleton, mentre il secondo

³⁶ Ivi, pp. 117-118.

³⁷ T.S. Eliot, *The Waste Land*, cit., p. 9.

³⁸ Id., *The Frontiers of Criticism*, in *On Poetry and Poets*, cit., p. 110.

³⁹ Id., *The Waste Land*, cit., p. 9.

⁴⁰ Ivi, p. 23.

sembrerebbe, se non a livello di citazione diretta, almeno di memoria, implicitamente debitore di *Purgatorio* XIII, con la giustapposizione tra l'immagine delle palpebre 'premute' e il tema dell'attesa: «E come a li orbi non approda il sole, | così a l'ombre quivi, ond'io parlo ora, | luce del ciel di sé largir non vole; || ché a tutti un fil di ferro i cigli fóra | e cusce sì, come a sparvier selvaggio | si fa però che queto non dimora» (Pg. XIII 67-72).

L'uso che Eliot fa del verbo «pressing» non è, di per sé, del tutto trasparente, ma può essere inquadrato meglio se si considera: «da l'altra parte m'eran le divote | ombre, che per l'orribile costura | *premevan* sì, che bagnavan le gote» (Pg. XIII 82-84).⁴¹

Si tenga conto del fatto che i diversi traduttori moderni della *Commedia* in inglese hanno optato, in questo passaggio, per le soluzioni più varie, ma a scegliere di rendere «premevan» con «pressing» sono Henry Wadsworth Longfellow, che traduce in terzine di pentametri giambici non rimati («[...] the shades devout, who through the horrible seam | pressed out the tears so that they bathed their cheeks»),⁴² e Charles Eliot Norton, che realizza una versione in prosa («the devout shades, who through the horrible suture were so pressing out their tears that they bathed their cheeks»).⁴³ Si tratta dei due traduttori più vicini a Eliot culturalmente e, nel caso del secondo, anche personalmente.

È del tutto possibile che Eliot abbia voluto intendere «premendoci (gli) occhi senza palpebre». ⁴⁴ Un parallelo implicito con il passo dantesco potrebbe sussistere anche in questo caso: gli occhi delle anime purganti sono stati chiusi da Dio, ed esse affidano alla bontà divina il proprio desiderio di espiazione; le giocatrici di scacchi, invece, in un mondo allo sbando, che ha dimenticato la verità, non hanno chi chiuda loro gli occhi, sono anzi del tutto impossibilitate a chiuderli: così se li premono con le mani – invano, possiamo desumere. In questo caso, il debito sarebbe per contrasto, declinando i due dettagli in comune, l'attesa e le palpebre – queste ultime quasi un elemento di *body horror*, ma smorzato dall'atmosfera surreale nell'un caso, dalla soffusa gratitudine per un dolore che è segno dell'amore di Dio nell'altro – in una logica di rovesciamento: le donne di Eliot, impegnate in una partita a scacchi, come le loro antenate giacobiane, avrebbero occhi sbarrati, che di palpebre sono o sembrano privi, mentre quelli dei purganti sono cuciti con il fil di ferro. La «luce del ciel» si negherebbe tanto alle prime quanto agli altri, dal momento che tutte le scene di *A Game of Chess* si svolgono di notte (vv. 111, 141 e ripetizioni; 170-172), in una tenebra che ottunde sia la vista che la mente e lo spirito.

Tuttavia, la logica della scena risulta, così, piuttosto farragginosa, specie per un autore tanto attento, per tutti i motivi finora analizzati, alla precisione dell'immagine: la sua scrittura, per quanto complessa, non si affida mai a soluzioni astruse o controintuitive, preferendo impiegare, piuttosto, sottili giustapposizioni tra oggetti e situazioni altrimenti regolari, chiaramente riconoscibili e figurabili. Il fatto che le due protagoniste abbiano sia gli occhi che le mani impedito parrebbe sottrarre importanza al fatto che esse si trovino di fronte ad una scacchiera, rispetto a qualsiasi altro oggetto, il vano tentativo di spostare i pezzi cercando, nel contempo, di premersi le pupille, appare quasi farsesco, comico: in questo modo, non solo la pregnanza

⁴¹ Corsivo mio.

⁴² H. Wadsworth Longfellow, *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, Boston-New York, Houghton, Mifflin & Co., 1866, p. 289.

⁴³ Ch. Eliot Norton, *Dante's Divine Comedy. Purgatory*, Boston-New York, Houghton, Mifflin & Co., 1902, vol. II.

⁴⁴ Così traduce Angelo Tonelli (T.S. Eliot, *La terra desolata*, Torino, Feltrinelli, 1995, p. 41); sulla stessa linea Carmen Gallo (Id., *La terra devastata*, cit.), «schiacciando».

dell'oggetto – con tutto il suo portato simbolico e semantico, riferibile all'attenzione, alla strategia, allo sforzo intellettivo –, ma anche la citazione da Middleton risultano piuttosto indebolite. Provarei dunque ad avanzare due ipotesi differenti, tra loro contrastanti, ma entrambe basate sul possibile rapporto con *Purgatorio* XIII.

La prima prende le mosse dalla redazione originaria della *Waste Land*, la quale vede la presenza di un verso ulteriore, successivamente espunto,⁴⁵ nel mezzo della coppia sopra citata: «And we shall play a game of chess: | *The ivory men make company between us* | Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door».⁴⁶

Il fatto che il verso sia stato soppresso tanto facilmente farebbe pensare che gli debba essere attribuito un valore incidentale: «faremo una partita a scacchi (gli uomini d'avorio ci fanno/faranno compagnia, dritti in piedi tra noi due) mentre premiamo occhi senza palpebre ecc.». Dal punto di vista grammaticale, tuttavia, parrebbe preferibile pensare che gli occhi siano quelli degli 'uomini d'avorio', soprattutto se consideriamo l'interruzione sintattica causata dai due punti, a loro volta eliminati dal testo definitivo. Ne deriva un'altra immagine concettosa, goffa: negli scacchi, di norma, ad essere raffigurato con gli occhi non è nessuno dei pezzi nominalmente antropomorfi, ma solo il cavallo; quelli usati da Eliot, stando alla ricostruzione di una mostra del 2023-2024, non facevano eccezione.⁴⁷ Il senso resta dunque piuttosto oscuro. L'unica possibile interpretazione mi sembra la seguente: gli uomini-scacco sono ciechi, tengono serrati occhi inesistenti («lidless eyes»). Chi mai essi debbano attendere alla porta, o perché, resta un mistero; ma l'espunzione finale ci deve far pensare a una totale identificazione tra loro e le giocatrici: l'attesa e la cecità degli uni sono l'attesa e la cecità delle altre. Le donne sarebbero quindi cieche e in attesa, in una situazione analoga a quella delle anime purganti – ma il problema dell'indebolimento dell'immaginario strategico legato al gioco resta.

Se invece «pressing» è da intendersi come riferito alle donne fin dal principio – e magari, nel testo non redatto, da ricollegarsi ad «us», in un legame sintattico, però, non del tutto preciso e facilmente equivocabile, cosa che forse ha favorito l'espunzione – si apre la strada per una lettura opposta: le donne 'premono gli occhi', spalancandoli, sulla scacchiera, li fissano sul gioco al punto da dimenticarsi di sbattere le palpebre, in uno sforzo di concentrazione estremo, insonne. L'uso ordinario del verbo in inglese non giustificherebbe, di per sé, una simile interpretazione, ma essa diventa plausibile se torniamo a postulare un calco dal 'premere' dantesco,⁴⁸ postulando che Eliot abbia inteso rappresentare un movimento muscolare analogo, pur nell'intenzionale contrasto, a quello delle anime penitenti, che spremono a fatica le lacrime tra le ciglia cucite.

⁴⁵ Come è stato rivelato dalla seconda moglie del poeta, Valerie Eliot, ciò avvenne non per volontà di Ezra Pound, ma della prima moglie di Eliot, Vivienne Haigh-Wood Eliot. In effetti, sul manoscritto originale battuto a macchina, non si vedono interventi della penna di Pound. In alcune edizioni successive al 1960 il verso è stato ripristinato (cfr. J. Harding, *Unraveling Eliot*, in *The New Cambridge Companion to T.S. Eliot*, cit., p. 13).

⁴⁶ T.S. Eliot, *The Waste Land. A facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, a cura di V. Eliot, San Diego, Harcourt Brace, 1994.

⁴⁷ La mostra, *T.S. Eliot. A Game of Chess*, a cura di Frances Dickey, si è tenuta al World Chess Hall of Fame (St. Louis, Missouri) dal 17 maggio 2023 al 24 marzo 2024. Cfr. A.M. Jakubowski, [Eliot's Ivory Men and Women](#), The International T.S. Eliot Society, 15 gennaio 2024 [pagina consultata il 31 marzo 2025].

⁴⁸ Dante utilizza il verbo in senso assoluto, più vicino, in italiano corrente, a 'spingere'. Eliot lo impiega come transitivo, con il risultato di far virare il significato verso 'strabuzzare, sgranare (gli occhi)'.

Non ipotizzerei, nell'avanzare questa seconda ipotesi, che Eliot si sia ricollegato ai versi citati mosso da un interesse specifico verso il peccato dell'invidia, che non viene tematizzato nel suo poema, né sembra essere mai stato un motivo preminente, in generale, nella sua produzione; ben più rilevante mi sembra il fatto che *Purgatorio* XIII sia un canto 'femminile'. Tale lo rende la comparsa, poco più avanti rispetto al passo citato (vv. 94-154), dell'invidiosa Sapia, una delle sole tre peccatrici che nella *Commedia* prendono direttamente la parola. Il personaggio, nella sua versione in vita, ha molto in comune con le donne della *Waste Land*: un'esistenza di attese smaniose, ai margini degli avvenimenti (vv. 111, -38); la tendenza ad una maldicenza frustrata, sventata (vv. 145-156); la fallibilità e la debolezza di carattere, di fronte alle difficili contingenze di un mondo in guerra (vv. 162-167). Emergerebbe, insomma, un tema morale: le giocatrici 'premono occhi senza palpebre' perché si trovano nella stessa posizione che, in vita, era stata dei peccatori danteschi, ma mancano di strumenti etici da opporre ai propri comportamenti negativi, mortiferi; il loro intelletto è tutto preso in strategie contorte che non portano a nulla, la loro attesa intenta fino allo stremo, ma infruttuosa, perché priva di direzione; quella delle anime del *Purgatorio* è invece, nonostante l'immobilità, attiva e virtuosa, ed avrà per questo una conclusione lieta (*Pg.* XIII 85-87).

4. Sotto la terra desolata

Laddove il legame tra tradizione e scrittura resta implicito, il rapporto tra l'una e l'altra può rinsaldarsi, il cerchio tornare a chiudersi, la volontà di significare rinnovarsi, nella ricerca di una verità che forse esiste ancora, sotto le macerie. Nella parte finale del poema la meditazione sui processi significativi, fin qui vista all'opera nel macro-livello dell'immagine e del segno, scende anche nel livello più elementare e costitutivo, quello del significante. Il modo in cui ciò avviene rende, a mio avviso, ancora più evidente la concezione eliotiana 'pre-moderna' del *nomen* che origina dalla *res*: tra i vv. 399 e 432 dell'ultimo movimento, *What the Thunder Said*, le parole sanscrite *Datta. Dayadhvam. Damyata* (vv. 401, 411, 418 e 432) tratte dalle *Upaniṣad*, sorgono dal comune segmento DA – la «voce del tuono» (vv. 400, 410 e 417), come se esso contenesse già *in nuce* l'essenza, rispettivamente, del dono, della compassione, del controllo, un'essenza che viene qui descritta, al pari delle parole-bagliore in *A Game of Chess*, nel faticoso tentativo di ricostituire se stessa, tornare alla vita. Si può dunque identificare, nella chiusura di *The Waste Land*, una riflessione sulla significazione che è bidirezionale: a ritroso, a partire dalle grandi citazioni frammentarie e 'disincarnate' (vv. 427-430); in avanti, da un unico segmento fonico che porta in sé la radice dei significati fondamentali, necessari per un ritorno del mondo all'ordine (v. 425).

Se il poema, a tratti, guarda avanti ciò avviene, naturalmente, senza facili ottimismo. Emblematica, per quanto riguarda la disposizione esistenziale che pervade la *Waste Land* – in linea, del resto, con la gravità del momento storico, nonché con il pessimismo di fondo tipico di tutta la letteratura modernista – è la scena di sepoltura che chiude il primo movimento, *The Burial of the Dead* appunto, la quale si presta a suggerire la possibilità di una rinascita, umana e poetica, soltanto al prezzo di un'eguale inquietudine, di una profonda ambiguità: «That corpse

you planted last year in your garden, | Has it begun to sprout? Will it bloom this year? | Or has the sudden frost disturbed its bed?» (vv. 71-73).⁴⁹

Qualsiasi concessione il poema faccia a un'idea di palingenesi, non c'è spazio, tra le sue rovine, per la speranza; o meglio, la speranza che Eliot riesce a figurarsi, mentre scrive il poema in un sanatorio dopo un crollo nervoso,⁵⁰ ha molto in comune con la concezione antica di Elpis in fondo al vaso di Pandora, un moto dell'animo che, risvegliandosi nei mortali dopo la catastrofe, risulta persino più doloroso, nella sua possibile illusorietà, della catastrofe stessa. È questo il motivo per cui «Aprile è il mese più crudele», per cui viene espressa maggiore gratitudine alla neve che copre la terra morta che non ai lillà che la fanno rifiorire, per cui il Cane «amico dell'uomo» deve restare lontano: dover ricominciare a sperare nel sorgere puntiforme di parole luminose, tra slanci e delusioni, non è motivo di gioia, ma di sofferenza. Tornare alla grande poesia, tra le macerie umane e letterarie, è di per sé meno auspicabile che accontentarsi dei tuberi rinsecchiti. Pure, come si è detto, il poeta non è che un tramite, uno scriba, un fabbro. Se un qualche impeto nuovo «pungola radici ottuse», egli non può che mettersi in ascolto.

La riflessione sui significanti come portatori di verità intrinseca non si esaurisce con *The Waste Land*, evolvendosi anzi ulteriormente nella fase più matura e post-conversione (1927) inaugurata da *Ash Wednesday* (1930) che, in netta continuità con l'opera precedente, rimette in scena immaginari di aridità e di desertificazione, giustapponendoli tuttavia a faticose, laboriose speranze di redenzione:⁵¹ Audrey Troupauer Rodgers ha identificato nel *Purgatorio* di Dante una delle ispirazioni fondanti per la struttura del poema,⁵² tracciando un'equivalenza tra l'ascesa di Dante dalla prima alla seconda cantica e il movimento spirituale di Eliot dalla devastazione infernale della *Waste Land* all'aria più rarefatta del poema penitenziale.⁵³

La quinta stanza di *Ash Wednesday* torna ad interrogarsi sul rapporto tra lingua e reale, un'indagine innervata di nuove riflessioni teologiche e spirituali:

If the lost word is lost, if the spent word is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the spoken word, the Word unheard,
The Word without a word, the Word within
The world and for the world;
And the light shone in the darkness and
Against the Word the unstilled world still whirled
About the centre of the silent Word (V, vv 1-9).⁵⁴

L'iterazione ossessiva del termine «Word», con iniziale maiuscola e rafforzato dall'allitterazione in *w-*, è frutto di una postura meditativa, una *ruminatio* penitente su un Verbo che viene presentato come fatto assoluto, al punto da sussistere come verità persino se perduto,

⁴⁹ T.S. Eliot, *The Waste Land*, cit., p. 7.

⁵⁰ Id., *La terra devastata*, cit., p. 9.

⁵¹ Cfr. V.B. Leitch, *T.S. Eliot's Poetry of Religious Desolation*, «South Atlantic Bulletin», XLIV, 1979, 2, pp. 35-44.

⁵² A.T. Rodgers, *T.S. Eliot's «Purgatorio». The Structure of «Ash-Wednesday»*, «Comparative Literature Studies», VII, 1970, 1, pp. 97-112.

⁵³ Ivi, p. 4.

⁵⁴ T.S. Eliot, *Ash Wednesday*, in *Collected poems 1909-1935*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1936, p. 145.

consumato, non detto e non ascoltato. Anzi, è proprio nel silenzio che esso, nella sua irriducibile verità, dà il meglio di sé: lo dimostra anche l'appellativo di «Signora dei silenzi» attribuito a Maria (II 25),⁵⁵ l'invocazione di «un linguaggio senza parola e una parola senza linguaggio» (II 43-44).⁵⁶ *Nomina sunt consequentia rerum*, ma la *res* divina è di tale potenza che la sua espressione verbale può rimanere implicita, inespressa, senza per questo risultare meno vera.

Nei vv. 7-9 della quinta stanza, la meditazione dà origine a un tono profetico e testimoniale, con un florilegio di figure di suono – allitterazioni, rime interne, giochi di parole – estremamente poco caratteristiche della scrittura eliotiana. Questa tendenza non fa che rafforzarsi nei versi successivi:

Where shall the word be *found*, where will the word
Resound? Not here, there is not enough *silence*
 Not on the sea or on the *islands*, not
 On the *mainland*, in the desert or the *rain land*,
 For those who walk in darkness
 Both in the day time and in the *night time*
 The *right time* and the *right place* are not here
 No *place of grace* for those who avoid the *face*
 No time to *rejoice* for those who walk among *noise* and deny the *voice* (II I, vv. I-20).⁵⁷

E oltre:

Will the *veiled* sister *pray* for
 Those who walk in darkness, who *chose* thee and *oppose* thee,
 Those who are *torn* on the *horn* between season and season, time and time, between
Hour and hour, word and word, *power and power*, those who *wait*
 In darkness? Will the *veiled* sister *pray*
 For children at the *gate*
 Who will not go *away* and cannot *pray*:
Pray for those who *chose* and *oppose* [...] (II, vv. 2 I-28).⁵⁸

fino all'esempio più forte, dove una triplice rima in -er (con il rimante mediano, peraltro, composto di due parole) viene realizzata al costo di un *enjambement* molto violento: «[...] Will the veiled sister between the *slender* | Yew trees pray for those who *offend her* | And are terrified and cannot *surrender* [...]» (II, vv. 30-32)⁵⁹.

Le corrispondenze foniche tra significanti assumono un'importanza molto maggiore rispetto al conferimento dei significati, con una lettera che rimane in altissimo grado oscura (chi è la «sorella velata»? Se, come sembra, si tratta di un riferimento mariano, perché 'sorella' e non 'madre'?). Questo sperimentalismo così inusuale mira a dimostrare, a mio parere, l'esistenza di legami naturali tra *nomina*, proprio perché derivanti da una *res* unica e incontrovertibile. La Parola divina tace; la verità resta celata; tuttavia, la sua segreta esistenza – e persistenza – riecheggia nel corrispondere dei suoni. Come, nella *Waste Land*, era stato per il trittico *Datta*, *Dayadhvam*, *Damyata*, l'una è insita negli altri, ed essi sorgono da lei.

⁵⁵ Ivi, p. 139.

⁵⁶ Ivi.

⁵⁷ Ivi, p. 145 (corsivi miei).

⁵⁸ Ivi (corsivi miei).

⁵⁹ Ivi, p. 146 (corsivi miei).

Gianni Celati: il ‘flâneur’ nell’epoca digitale Sulle tracce della piccola oasi

Nicolò Marangoni

Pubblicato: 4 agosto 2025

Abstracts

Following Rilke’s attitude in his *Duino Elegies*, Gianni Celati moves toward the frontiers of negation, recognizing that all things have a limit (mourning), however, at this «edge of no», he suggests that things balance upon a hidden foundation (silence). Thus, negation is not exclusively death, and the *flâneur*, standing at this limit, as a *Wanderer*, rediscovers the small oasis, that is, the word. In this wandering, Celati displays a particular inclination toward the search for and discovery of that unknown second meaning of things and places. A possible and productive analysis of Celati’s works may be conceived by approaching his texts through Heidegger’s hermeneutics. The chosen interpretative effort is not without its challenges. However, it is certainly useful for the restoration of that ethical/aesthetic and ecological *flânerie* to the present that now more than ever is relevant in an era so fleeting and digital, where paths disappear too easily and horizons are equally erased.

Sulla linea rilkeiana delle *Duinesi*, Gianni Celati riconduce il movimento dello scrivere-immaginare ad un fronte della negazione, comprendendo cioè che le cose hanno un limite (il lutto), però in questa sorta di «bordo del no» esse si bilanciano su un fondo segreto (il silenzio). Allora la negazione non è solo morte e il *flâneur* che si porta su quel limite, in quanto *Wanderer*, riscopre la piccola oasi, cioè la parola. Celati mostra così una particolare disposizione alla ricerca, e dunque alla scoperta, di quell’ignoto secondo lato delle cose e dei luoghi. Una rilettura possibile e produttiva dell’opera celatiana è certamente concepibile come un’ermeneutica prossima alla lezione heideggeriana. La *close reading* scelta non è priva di insidie, ma è senz’altro funzionale per restituire al presente quella speciale *flânerie*, etica/estetica ed ecologica, oggi più che mai attuale e necessaria in un’epoca assai fugace e digitale dove scompaiono troppo facilmente i percorsi e si cancellano gli orizzonti.

Parole chiave: ‘flânerie’; immaginazione; linguaggio; paesaggio.

Nicolò Marangoni: Università Ca’ Foscari Venezia
✉ marangoni.nico@icloud.com

Gianni Celati si inserisce a livello di generazione tra gli scrittori appartenenti alla fase della dissoluzione della scrittura impegnata e della neoavanguardia. Alla base dello scrivere e immaginare vi è dunque un senso di perdita: «abbiamo perduto Dio».¹ Questa perdita è traducibile nel sentimento dell'«essere perduto»,² non in quanto ristretto all'individuo, ma come «stato di cose».³ Un sentimento questo che è già linguaggio, se è vero che il linguaggio, nello strutturare la realtà in forme di gioco linguistico (qui la ripresa in Celati delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein lette agli inizi degli anni Ottanta),⁴ non è uno strumento neutro «perché è tutto fatto di filtri affettivi».⁵ Se si aggiunge poi che «i sentimenti non esistono se non come stati di immaginazione»,⁶ si perviene a intuire l'ipotesi di una narrazione che ritrova un rapporto stretto tra linguaggio e immaginazione creatrice, ma a cui è stato sottratto il senso di un fondamento certo. Un'immaginazione che si determina come un linguaggio della realtà in cammino, che per altro lo scrittore praticava anche al di fuori della scrittura in quanto tale: «nessun autore della seconda metà del Novecento ha vissuto con così tanta intensità l'occasionalità degli incontri, il piacere d'andare a zonzo senza metà, il camminare per ore e ore sino a che non si è stanchi o sfatti».⁷

Il narrare come forma di gioco non può non implicare la deposizione da parte del giocatore della sua sovranità essendo sempre giocato. Questo stato passivo indebolisce l'io narrante a favore della realtà che emerge in una sorta di cammino del linguaggio stesso. Se il giocatore è giocato, come l'osservatore è osservato, lo scrittore è scritto, anzi è 'inscritto'. Ne viene una narrazione che appare come una continua disseminazione, un motivo che «è uno dei capisaldi dell'opera letteraria e umana di Gianni Celati».⁸

Differenziandosi da un vieto nichilismo il suo punto di vista meglio si caratterizza per l'adozione della figura dell'estraneo: colui che possiede «più capacità di vedere quello che a volte non riusciamo a vedere».⁹ L'estraneità è guadagnata attraverso la perdita dell'appartenenza, ma non va giudicata in senso negativo. Celati vuole rapportarsi alla finitezza dello stare al mondo superando il senso di colpa tradizionale che essa comporta. L'effimero, il vano, deve essere rivalutato in sé e per sé:

¹ M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 17.

² Ivi, p. 13.

³ Ivi.

⁴ G. Celati, ivi: «è il linguaggio che crea i fatti, mettendo in una certa luce una serie di eventi che sarebbero tutt'altra cosa se ne parlassimo in modo diverso. E quanto al mondo esterno: esso esiste, e la cosa più importante è non darlo per scontato. Rendere omaggio alle sue apparenze, e non annegararlo nella melassa delle definizioni e delle etichette».

⁵ Ivi, p. 20.

⁶ Ivi, p. 21.

⁷ Ivi, pp. 12-13.

⁸ Ivi, p. 13.

⁹ Ivi, p. 20.

Questa parola, vanità, tradizionalmente vista come una colpa che dobbiamo portare quasi che poi esistesse qualcosa al mondo che non è vano. [...] Mi viene da pensare che se così stanno le cose si tratta di abbandonare anche la tripartizione inferno, purgatorio, paradiso. E di procedere piuttosto verso l'altra figura teologale, quella del limbo. In cerca di quei personaggi walseriani, irrimediabilmente smarriti sì, ma in una regione che sta al di là della perdizione e della salvezza.¹⁰

Sradicamento, estraneità, smarrimento sono fili conduttori di uno scrivere che vuole porsi 'dopo': «come dice Kafka in *America*, stiamo andando tutti nel grande teatro dell'Oklahoma, verso qualcosa che viene dopo...».¹¹ Una positività che dunque si viene affermando simile a quella di cui si fa portatore Gilles Deleuze e che risale a Nietzsche.

D'altra parte, è sulla scorta di Wittgenstein che lo scetticismo non può che terminare in un paradosso: «Wittgenstein ci ha insegnato che noi possiamo essere scettici in tutto, ma non riguardo al linguaggio con cui dichiariamo il nostro scetticismo».¹²

«Quindi se non ci sono più cose vere»¹³ resta la traccia della verità, le fughe di lato, la piccola oasi nell'attraversata del deserto. È una narrazione laica e che tuttavia ha memoria dell'immemorabile divenuto una specie di voce assente che chiama a narrare dentro le voci del mondo, una cosa che resta 'a venire': «quando io racconto una storia, devo fare i conti con questo problema; ogni storia è una forma di aspettativa e un processo di attesa. Attesa di cosa? Di una voce che venga a me e ricapitolò il passato e creò la memoria».¹⁴ La narrativa celatiana intercetta un tempo ciclico, ma non in modo tradizionale o scontato, la quale si può meglio comprendere come l'istanza del 'ricominciamento', sempre all'opera nel gioco interminabile per definizione della scrittura: «qui non si arriva mai a capo a niente, tutto è sempre da ricominciare».¹⁵ Un ricominciare come un cerimoniale in cui la gioia sa del lutto, al modo di Rilke: «felicità e caducità sono riunite, perché ogni cosa che ha raggiunto il suo punto di felicità o di pienezza deve cadere».¹⁶ La realtà diventa a questo punto, per quanto priva di fondamenti tradizionalmente intesi, uno stato 'immaginale' delle cose a cui è possibile riaccostarsi con il «tranquillo transito»¹⁷ delle frasi e delle parole. Agli antipodi, dunque, dell'ideologia del realismo che porta con sé un «sentimento livido della vita»¹⁸ si tratta per Celati di riattivare una specie di linguaggio sottile che la società dello spettacolo, ancorata al consumo di beni come di immagini e alla chiacchiera massmediatica, potrà ignorare o facilmente irridere, ma che ha il senso della 'riserva' che dimora nel linguaggio. Non si tratta di «cambiare il mondo, ma farsi più prossimi al mondo esterno e alle cose che abbiamo davanti»:¹⁹

Le cose che abbiamo davanti ci parlano con il loro silenzio, e mi sembra che diventi sempre più difficile ascoltarle. Per la mentalità laica e scientifica forse l'idea che le cose parlino è ridicolo animismo, ma le cose parlano sempre

¹⁰ F. Marcoaldi, *Le virgole di Celati. A colloquio con lo scrittore di cui si ripubblicano i primi romanzi*, «La Repubblica», 11 novembre 1989, pp. 30-31.

¹¹ Ivi.

¹² Ivi.

¹³ Ivi.

¹⁴ Ivi, pp. 23-24.

¹⁵ G. Celati, in A. Cecconi, F. Perini (a cura di), *Scuola aperta. A colloquio con gli scrittori: Giorgio van Straten, Joyce Lussu, Gianni Celati*, San Casciano in Val di Pesa (FI), Assessorato della Cultura, 1989, p. 61.

¹⁶ S. Cesari, *Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale*, «Il Manifesto», 11 marzo 1989, p. 15.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Ivi.

attraverso le nostre abitudini, e una sedia parla attraverso una certa abitudine a stare seduti. Così farsi prossimi alle cose che abbiamo davanti vuol dire pensare l'uso che facciamo del mondo.²⁰

Mutuato da Wittgenstein è il linguaggio per cui il senso delle cose dipende dall'uso che ne facciamo. Non opera però nell'interpretazione di Celati alcun pragmatismo, piuttosto l'idea che la percezione, sempre collegata al nostro essere fuori nel mondo (e quindi ad una azione, ad un uso), precede la distinzione tra soggetto e oggetto, che Maurice Merleau-Ponty ha indicato con l'espressione «carne del mondo».²¹

Fondamentale in questo senso fu il periodo di collaborazione con il fotografo Luigi Ghirri durante il progetto foto-testuale di riflessione sul nuovo paesaggio italiano. Celati, camminando lungo gli argini del Po, riflette sull'importanza di adottare uno sguardo obliquo nell'osservazione delle cose transitando nella loro vaghezza. Allentandosi, dunque, da un'idea degli spazi come proprietà, domini, e avvicinandosi ad una forma leopardiana di abbandono al loro dolce fluire: «vorrei che lo spazio avvolgesse la cosa osservata, lasciandola nel suo riserbo, nella sua vaghezza».²² Da Ghirri comprese che ciò che conta in una foto non è quello che vi è dentro, ma tutto quello che sta fuori, il buio e non la luce, la pagina non scritta, il silenzio:

C'è qualcos'altro in gioco, che è un po' a lato della letteratura. Un po' come diceva Ghirri, che nelle sue foto è più importante quello che è fuori di quello che è dentro. Questo è il mio atteggiamento, questo è il mio modo di lavorare - con queste differenze di stato d'animo e di scopi.²³

Attraverso questo lavoro di scambio con la fotografia lo scrittore emiliano mette a fuoco una scrittura per piani panoramici, una prospettiva che nasce proprio dentro un sentimento di vaghezza e che permette di «aprire il racconto ad uno sfondo di voci varie»:²⁴ «nei piani panoramici, come nelle novelle antiche, c'è una diversa economia dell'attenzione: non si parte da una focalizzazione precisa, ma da una vaghezza. Il che vuol dire che lasciano più vagare l'immaginazione, con più margine per gli effetti del linguaggio».²⁵

Emerge allora in Celati, da *Narratori delle pianure* in poi, una vicinanza ad autori come Gaston Bachelard, Peter Handke e prima ancora a Friedrich Hölderlin, di cui traduce le *Poesie della torre*. È proprio infatti uno dei versi del grande lirico tedesco che l'autore sceglie di mettere in epigrafe al libro maturato durante il lavoro con Ghirri (*Verso la foce*): «l'aperto giorno riluce all'uomo di immagini». In questo senso la *flânerie* celatiana si avvicina ad una romantica *Wanderung* orientata all'aperto, alla scoperta delle marginalità, delle province dimenticate. Celati ipotizza che proprio nei decentramenti cittadini, nelle zone lontane da dove succede realmente qualcosa, ci sia invece davvero una verità, un 'incanto sospeso' vissuto collettivamente da chi abita quei luoghi. Ecco il tono metafisico, tanto riconoscibile nei paesaggi di Celati; quell'attenzione che si avverte per il lontano: le province del mondo, dice lo scrittore emiliano, non sono da

²⁰ Ivi.

²¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 2003⁵, p. 282 [ed. or. Paris, Lefort, 1964].

²² M. Teatini, *Delegati alla rappresentazione. Incontro con Gianni Celati*, «Linea d'ombra», 1° aprile 1988, pp. 46-50.

²³ G. Celati, in M. Mantovani (a cura di), *In viaggio verso il niente*, «La Provincia», 25 febbraio 1998, p. 26

²⁴ S. Tamiozzo Goldmann, *Elogio della novella. Conversazione con Silvana Tamiozzo Goldmann*, in F. Bruni (a cura di), «Leggiadre donne...» *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 318-345.

²⁵ Ivi.

intendersi come vuoti luoghi d'evasione dal frastuono metropolitano, quanto piuttosto come delle vere e proprie «categorie dello spirito».²⁶ In questo s'interrompe il processo fagocitante della storia quale andare unidirezionale tipico del progresso moderno, cittadino, mercantile. Nelle sue *flânerie*, votate ai luoghi periferici, marginali e ai contatti con chi incontra lungo strade, campi o bar di paese, si dipana una moltitudine di altre direzioni e di centri, ognuno dei quali è di uguale importanza. Si tratta di una letteratura simile al movimento della macchina da presa che registra i fatti che capitano davanti all'obiettivo nella loro nudità e imprevedibilità. In questo Celati vorrebbe far parlare le cose, le abitudini della gente comune, le magiche ritualità non scritte di cui si trama il vissuto stratificato dei paesi:

Poco fa c'è stato un momento di silenzio assoluto in queste campagne. La luce entrando da una finestra tagliava l'ambiente in due zone, e l'ombra allungava le gambe delle sedie e dei tavoli. Tutto appariva finalmente compatto, come al riparo dalla solitudine e dall'isolamento, sullo sfondo di questa lunga stanzetta attraversata da un bancone di linoleum verde. E una foto di calciatori alla parete, la macchina per macinare il caffè, una scatola di plastica piena di palline di chewing-gum, orari delle corriere vicino alla porta, tutte queste cose sembravano in salvo dentro un ordine leggero e possibile.²⁷

In questo rito di luci e ombre, nel ripetersi degli incontri puntuali alle stesse ore, si svela un tempo alternativo, profondo, che scorre nascosto e che riassorbe i frammenti del divenire cronologico in un processo che libera i fatti dal peso della loro stessa frammentarietà, pur rispettandoli come tali. Si tratta di un fluire che è un gioco che torna a ripetersi creativamente, dove l'Essere è il divenire stesso, ma liberato del peso, coincidente con i molti, disseminato nei molti, ma colti allo stato di gioco e di gioioso esistere. È come se lo scrittore cogliesse, al modo di Gilles Deleuze (di cui stimava la positività spinoziana), in questi luoghi periferici una negatività 'utile', quella che nega lo stato di difetto delle cose ordinarie, come sembra fare l'arte che trasmuta il divenire nel cangiante apparire dell'essere. Questa negazione sarebbe lo strumento di conversione (qui si ritrova il senso del ritorno) dallo stato fattuale del mondo allo stato liberato, gioioso, positivo, disseminato eppure unificato. Così il narrare celatiano supera il dolore del negativo e abbraccia le polarità delle differenze, configurandosi come il divenire attivo (Nietzsche) del ciclo vitale, dove solo il gioioso si afferma, ritornando. In questo suo scrivere cerimoniale una presenza voce-silenzio si postula da ascoltare, ma dopo la morte di Dio, nel post-contemporaneo: gli dèi sono fuggiti e più che un Dio futuro da attendersi («Noi aspettiamo, ma niente ci aspetta, né un'astronave né un destino»)²⁸ è la scrittura la traccia che resta e che si rivela come una parola sempre 'a venire'. È da qui che per Celati nasce il bisogno del viaggio in quanto viandanza e *flânerie*, rivisitando il modello del ritorno a casa. Per lo scrittore la patria è il viaggio stesso.

Se la natura allora di questo suo sempre dover camminare è un vagabondaggio senza il mito di una patria (Hölderlin), la figura più aderente che lo rappresenta è il *flâneur*,²⁹ da intendersi

²⁶ M. Teatini, *Delegati alla rappresentazione*, cit., pp. 46-50.

²⁷ G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 127-128.

²⁸ Ivi, p. 140.

²⁹ Cfr. E. White, *The flâneur, A stroll through the paradoxes of Paris*, New York, Bloomsbury, 2001; G. Nuvolati, *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, Bologna, il Mulino, 2006.

però in modo diverso dal classico e metropolitano vagabondare senza meta.³⁰ Quello di Gianni Celati appare piuttosto come un attento predisporre al mondo e dunque anche alla scrittura. Il camminare-scrittura diviene un rituale: viaggio (*Fabren*) e ritorno a una patria (*Haimkunft*)³¹ rivisitata. Da questo punto di vista il lavoro di Celati si presta a una lettura comparata con quello assai affine di autori come Paul Celan, Robert Walser o Peter Handke.³² Guardando all'estremo Oriente più di un motivo ci porta inoltre a comparare questa esperienza con la dottrina zen: un'azione e un pensiero determinanti per cogliere il vero del reale che viene a ripercuotersi nell'interiorità dello scrittore, mutandola. Un rapporto bidirezionale, che si instaura nell'atto del movimento, nella pratica dell'andare, attraverso cui una fessura si apre o un velo si alza: «*et vera incessu patuit dea*».³³

Questo suo muoversi da un punto all'altro nello spazio fa sì che a spostarsi sia anche tutto quel «contesto referenziale di significato»,³⁴ per cui ciò che era determinato si fa ora indeterminato e viceversa. Ecco che il «corpo vissuto»,³⁵ in relazione alle possibilità del mondo, diventa la direzione del cercare, il dialogo tra il sé e il tutto circostante; il mondo allora non sembra essere più inconoscibile e il camminare, ignorando ciò che chiama al cammino, è sempre un movimento verso un qualcosa di vero. Gianni Celati rimette in gioco così un passato lontanissimo, un'infanzia, per così dire, creaturale del mondo, quello che Merleau-Ponty chiamava «il mondo che precede».³⁶

'Andatura', 'via' e 'viaggio' diventano le parti di una contaminazione, dove ogni fine e scopo (umano e divino) decadono lasciando il posto alla vista dello scrittore-camminatore che impara propriamente a vedere, acquisendo per così dire un'«iper-vista».³⁷ Una vista è quella che non intende oggettivare alcunché, ma intende vedere soltanto, raggiungere una forma di trasparenza al di là delle categorie giudicanti, che spesso millantano un'originarietà solo pretesa. Lo scrittore, nel senso di Celati, si mostra propriamente *homo liber*: «chi anche solo in una certa misura è giunto alla libertà della ragione, non può poi sentirsi sulla terra nient'altro che un viandante».³⁸

Si tratta di un paradigma classico e al contempo modernissimo, in totale contrapposizione alla figura del 'turista iper-culturale',³⁹ che seppur persuaso dal viaggiare, mai davvero è in cammino; perché il cammino conduce sempre verso un contro-mondo e dunque verso un altrove. Oggi,

³⁰ Cfr. C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, trad. it. di G. Guglielmi, E. Raimondi, Torino, Abscondita, 1981; W. Benjamin, *I passages di Parigi*, trad. it. di R. Tiedemann, E. Ganni, Torino, Einaudi, 2002 [ed. or. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1982].

³¹ F. Hölderlin, *Poesie della torre*, trad. it. di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1993 [ed. or. München, Shirmer-Mosel, 1991].

³² Cfr. P. Celan, *La verità della poesia: il meridiano e altre prose*, trad. it. di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008 [ed. or. Frankfurt, Suhrkamp a.M., 1983]; R. Walser, *La passeggiata*, trad. it. di E. Castellani, Milano, Adelphi, 2014 [ed. or. Frauenfeld und Leipzig, Huber & Co., 1917]; P. Handke, *Canto alla durata*, trad. it. di H. Kitzmüller, Brazzano, Braitan, 1988 [ed. or. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986].

³³ Virgilio, *Eneide* I, v. 405; poi *Iliade* XIII, vv. 71-72.

³⁴ M. Heidegger, *Segnavia*, trad. it. di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1987, p. 295 [ed. or. Frankfurt a.M., Klostermann, 1976].

³⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965 [ed. or. Paris, Gallimard, 1945].

³⁶ Ivi.

³⁷ Cfr. B.-C. Han, *Iperculturalità*, trad. it. di S. Aglan-Buttazzi, Milano, nottetempo, 2023, p. 104 [ed. or. Leipzig, Merve, 2005].

³⁸ Cfr. F. Nietzsche, *La gaia scienza*, trad. it. di S. Mati, in *Opere*, a cura di G. Colli, M. Montinari, vol. II, Milano, Adelphi, p. 129: «guai se ti coglie la nostalgia della terra, come se là ci fosse stata più libertà - non esiste più "terra" alcuna» [ed. or. Chemnitz, Schmeitzner, 1882].

³⁹ B.-C. Han, *Iperculturalità*, cit., p. 59.

nello spazio iper-culturale, l'altrove si configura solo come un altro qui, semantizzato, ma anonimo, per cui il pellegrino-turista mai davvero abita e mai è davvero presente in un luogo. Da questo appiattimento e da questa omologazione la *flânerie* dello scrittore emiliano prende una marcata distanza e ci propone la riflessione sulla possibilità del camminare come un modello esperienziale alternativo e perfino sovversivo.⁴⁰ Alla velocità del tempo moderno, che bandisce il fermarsi, lo sbagliare strada, l'errore, Celati contrappone i sentieri laterali, le marginalità, i deragliamenti, perché anche lo smarrirsi rientra nell'essere:⁴¹ «solo perdendosi nei luoghi, trovandosi dispersi nello spazio, si comincia a osservare le cose per potersi orientare. L'orientamento dipende da un modo di sentire lo spazio, tutto diverso da quello delle vedute dall'alto».⁴²

Celati rimette in luce quella 'forma' presente dentro ad ogni viandante che costituisce un centro, un asse di rotazione, un'origine su cui potersi orientare; da qui nasce anche quel predisporre consapevole all'avventura (*ad-ventura*) e dunque, in una certa misura, ad uno stato di abbandono. L'esperienza del *flâneur* ci conduce ad un'etica che deborda il limitare delle cose, il pensare rigido per confini e ci apre ad una tensione che comprende «il cielo stellato e la legge morale».⁴³

Celati, erede della stirpe dei Grandi camminatori, è persuaso da certi richiami romantici, nel suo andare incontro alla realtà per come essa è. Questa sua predisposizione al cammino potrebbe essere definita oggi, sotto la lente postmoderna, inutile. Lo scrittore, infatti, ad un'economia di mercato contrappone un'economia dell'imperduto. Nelle sue pagine vi è una capacità di salvare (quasi uno scavo fenomenologico) tutto un mondo già sommerso che ritorna così ad esistere, ritrovando, nel «mite transito delle parole»,⁴⁴ una nuova geografia e un nuovo ordine nel tempo. In questo si articola quel 'pensare per immagini', quel ritrovarsi nell'incanto del mondo che gli viene incontro o quello che chiamerà lui stesso: «il fiducioso ritrovarsi nelle cose».⁴⁵ Ogni piccola sfumatura allora, come «un taglio di luce su un muro, o l'ombra delle nuvole»,⁴⁶ viene a caratterizzarsi come nuova in quanto vissuta in modo compiutamente autentico. Celati ci restituisce poeticamente al nostro 'vero sentire' e alla gioia di questa scoperta. Il movimento di scrittura e immagini si evidenzia quale rimpatrio rispetto ad una condizione, comunque, intrascendibile di spaesamento o ggettatezza;⁴⁷ un avanzare paradossalmente a ritroso. Il camminare quindi, attraverso quel «presagire che è una nostalgia» e quel «ricordare che è un'anticipazione»,⁴⁸ intreccia le direzioni, confondendo gli inizi e gli arrivi.

Infine, ciò che davvero il camminare simboleggia è la condizione possibile di incontro, di appuntamento, con l'alterità,⁴⁹ perché comprendersi, a questa altezza del discorso, significa acquistare

⁴⁰ E. Kagge, *Camminare. Un gesto sovversivo*, trad. it. di S. Culeddu, Torino, Einaudi, 2018 [ed. or. Oslo, Kagge, 2018].

⁴¹ Cfr. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, trad. it. di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 81: «essi vanno fuori traccia | ma non perdono la traccia» [ed. or. Frankfurt a.M., Klostermann, 1950].

⁴² G. Celati, in S. Cesari (a cura di), *Il transito mite delle parole*, cit., p. 15.

⁴³ I. Kant, *Critica della ragion pratica*, trad. it. di F. Capra, Bari, Laterza, 1937, p. 199.

⁴⁴ S. Cesari, *Il transito mite delle parole*, cit., p. 15.

⁴⁵ M. Rizzante, *Camminare nell'aperto incanto del sentito dire*, in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), «Riga», XL, 2019, pp. 454-459.

⁴⁶ Cfr. G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 93.

⁴⁷ Cfr. P. Celan, *La verità della poesia...*, cit., p. 19: «un proiettarsi oltre di sé per trovare sé stessi, una ricerca di sé stessi...una sorta di rimpatrio».

⁴⁸ Cfr. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., p. 80.

⁴⁹ Cfr. G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 14.

il concetto delle differenze. Infatti, è proprio dall'incontro/confronto spaesante con l'Altro che si inizia a pensare l'identità,⁵⁰ e quindi a «sentirsi-sentire»:⁵¹

È l'idea che tutto quello che facciamo o pensiamo appartenga alla trama che ci lega agli altri, e che determina i miei gesti. [...] Il legame massimo sta poi nel fatto che tutti quelli che vedo in giro, tutti gli altri con cui parlo, vanno come me verso la morte, come se ci accompagnassimo tutti in quel tragitto. Quello è stato il punto d'arrivo di una specie di cura o terapia, andando verso la foce.⁵²

L'enigma della morte è una figura tragica che lavora sottotraccia ed esplicitamente nella vocazione complessiva dell'Autore. Che cosa sott'intende quella foce? A quale sistema di cripto significati lo stile d'arrivo, segnatamente semplice e chiaro di Celati, rinvia? Sono domande che non possono non sorgere ai fini di un dialogo effettivo con i suoi testi.

In questo ordine di considerazioni uno dei temi più significativi che colpisce è la doppiezza dell'esperienza celatiana del tempo. Più precisamente stiamo parlando della poetica dell'apparenza: ogni cosa, allo stesso tempo, esisterebbe e non esisterebbe, si mostrerebbe e si nasconderebbe, ed è proprio in fondo a questa doppia natura del tempo che emerge la nostra finitudine. Di qui ne viene l'effettiva introduzione ad uno scrivere (il mestiere autentico dello scrittore) come un approssimarsi il più possibile al limite inesprimibile (la morte).⁵³ In altri termini la scrittura si manterrebbe nell'intervallo tra possibile e impossibile. È da questo sentimento del tempo e della vita (l'ambivalenza, la doppiezza, la simbolicità) che si genera il desiderio del cammino, del viaggio, della ricerca consapevole che: «il paradiso non è mai qui ma sempre da un'altra parte, e allora spostarsi bisogna, sotto cieli molto vasti».⁵⁴

Su questa linea emerge la riflessione per cui l'approccio di Gianni Celati dovrebbe essere riconsiderato oggi; un approccio che esula dai luoghi comuni e intercetta domande sempre aperte e temi inesauribili come l'intreccio tra arte e ricerca del senso, nonché la questione del sacro.

Si può in effetti pensare che il mondo di oggi sempre più digitale possa prescindere davvero dal «mondo della vita» (*Lebenswelt*)?⁵⁵ Esiste ancora nell'uomo qualcosa di non omologabile, calcolabile? Esistono delle cellule orfiche (Gottfried Benn) depositate nel fondo dell'Occidente che possono risvegliarsi? La dimensione profonda di ogni individuo (la singolarità) sfuggirà sempre al controllo razionale e dunque anche all'attuale e inquietante «tirannia dell'algoritmo»?⁵⁶ Dobbiamo sospettare, sulla base della grande tradizione letteraria, la presenza appena rimossa di

⁵⁰ E. Jabès, *Dal deserto al libro. Conversazione con Marcel Cohen*, trad. it. di G. Scalia, Milano, Edizione degli Animali, 2021, p. 196: «l'apertura verso l'altro caratterizza il "presso di sé"» [ed. or. Paris, Belfond, 1980].

⁵¹ Cfr. J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.

⁵² G. Celati, *Andar verso la foce*, in «Riga», XL, 2019, pp. 293-297

⁵³ Cfr. E. Jabès, *Dal deserto al libro*, cit., pp. 78-79: «andare a fondo ai nostri limiti significa portare il linguaggio al più alto livello espressivo. L'indicibile ossessiona la frase compiuta, quella che è riuscita a dare il meglio di sé, così come l'ignoto ci assilla nell'intimo, cioè nel punto più lontano dell'essere»; e pp. 147-148: «Scrivere, nella sua più alta ambizione, non è che il disperato tentativo di sperimentare la propria morte. [...] È in rapporto ad essa che l'uomo si esprime. [...] La morte è lo spazio che separa i vocaboli e li rende intelleggibili, è il silenzio che rende udibile la parola orale. [...] Tuttavia, scrivere non può essere se non affrontare questo silenzio».

⁵⁴ G. Celati, *Lunario del paradiso*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 136.

⁵⁵ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. it. di E. Filippini, Milano, il Saggiatore, 1972, pp. 133-215 [ed. or. Haag, Nijhoff, 1936]

⁵⁶ M. Benasayag, *La tirannia dell'algoritmo. Conversazioni con Régis Meyran*, trad. it. di E. Missana, Milano, Vita e Pensiero, 2020, pp. 39-40 [ed. or. Paris, Textuel, 2019].

un sentimento 'senza concetto' (Kant) ossia di quel bello che anziché essere derubricabile in un'estetica del 'levigato' (Byung-Chul Han) è all'opposto un'imprevedibile incrinatura del mondo prima ancora che del mondo informatico?

Una tale scrittura-*flânerie* non può non avvenire come un gesto rivoluzionario rispetto alle coordinate ordinarie del tempo e dello spazio. Se scrivere, guardare e camminare sono atti di un medesimo processo di corrispondenza tra pensiero e realtà (in questo sono un ribaltamento del Verismo), allora si deve sottintendere l'elaborazione di una vera e propria «poetica dello spazio»,⁵⁷ percorsa da un vissuto temporale articolato dall'attesa, dal ritorno (*Heimkehr*) oltre che dal progetto. Confortato dai testi di Wittgenstein (*Tractatus logico-philosophicus* e *Ricerche filosofiche*),⁵⁸ Celati sembra considerare il processo per cui ci prepariamo al pensiero e in seguito ai segni sincronicamente a come ci predisponiamo allo sguardo e quindi regoliamo il nostro agire. Il cammino è, di questo processo, la forma finale e la sintesi. Proprio nel camminare, infatti, e nel viaggiare *on the road*, sembra operare quello sguardo che sostiene la scrittura, costruita nella sua sintassi profonda da un non ancora, un'attesa, dove riecheggia una sorta di 'sentimento oceanico' (la foce). Risulta per tanto evidente il rimbalzare nella pagina celatiana del *pathos* salutare per gli spazi aperti, per il senso dello sconfinamento nei luoghi solitari, desueti e in abbandono. Il tema letterario del paesaggio viene così declinato dentro una topografia ai confini del mondo, dove perfino i dialoghi laconici e dialettali vengono ad arrecare alla lingua il gusto materico per l'essenziale. L'esperienza quotidiana allora si riscrive dentro i cosiddetti tempi lunghi, nella continuità tra passato e presente, salvando una riserva e mettendo un freno al *continuum* spezzato contemporaneo.

Celati estende così le domande mal poste della modernità, ma nel farlo non cerca facili risoluzioni, quanto piuttosto nuove parole, un nuovo luogo del linguaggio: questa è la meta del suo camminare. Si intravede dunque in Celati un sommerso di intuizioni che ne nutrono lo stile e la ricerca dove il linguaggio tende ad una grazia, una purificazione della letteratura e di quella visione «normalizzata» e problematica della realtà andata affermandosi dall'esaurimento dell'avanguardia in poi.⁵⁹

Avviandoci ora verso una conclusione della nostra analisi è interessante ricordare anche che le ultime dispendiose fatiche di Gianni Celati si sono legate alla titanica traduzione (durata ben sette anni) dell'*Ulisse* di Joyce, libro epopea incentrato sul camminare dei protagonisti Stephen Dedalus e Leopold Bloom attraverso Dublino. Lo stesso *stream of consciousness*, quel fraseggiare dentro un apparente «disordine delle parole» (come annota Celati in prefazione alla sua traduzione), si riannoda al camminare senza metà, a quel procedere un po' per intuizioni, un po' per azzardo, tra i rumori della città e lontane *rêverie*. Nel libro di Joyce sono presenti anche altre scene estranee alle pure *flânerie* dublinesi (come la morte del figlio di Bloom o il suicidio del padre), ma queste sembrano sempre presentarsi come storie parallele, secondarie all'andirivieni per marciapiedi, scale, bar e appartamenti dei protagonisti. Un'opera che invita al cammino, a posare il libro stesso,⁶⁰ per avventurarsi nella città; come se la difficoltà nella lettura del romanzo risiedesse

⁵⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957 [trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1975].

⁵⁸ Cfr. G. Celati, in M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Il transito mite delle parole*, cit., pp. 20-21.

⁵⁹ Cfr. M. Caesar, *Italian writing today: an interview with Gianni Celati*, «Journal of the Association of Teachers of Italian», XXXVI, 1982, pp. 28-34.

⁶⁰ Cfr. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, Garzanti, 1982, p. 337 [ed. or. *Lectures on Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980].

unicamente nel fatto che non conosciamo Dublino, che non abbiamo percorso gli itinerari di Bloom e non ci siamo fermati al pub *Davy Byrne's* a bere un Burgunder. Celati considera l'idea, soggiacente alle interminabili passeggiate di Bloom,⁶¹ che una camminata possa durare anche una vita intera e che non ci sia nemmeno alla fine un approdo, una sosta: il giorno dopo si ricomincia, si va avanti ancora.⁶²

Stare dentro questo flusso, in questa sonorità, significa non interrompere mai il dialogo con se stessi e di riflesso il dialogo con il mondo, ed infine, ad uno scalino ancora più in profondità, è il modo per ascoltare le arie di un canto diffuso, un *cantus firmus* al principio delle cose: «le parole servono solo se messe in musica per portar via i pensieri; e anch'io qui nella notte vorrei farvi sentir la mia canzone».⁶³ Celati si avvicina sempre di più sia nel lavoro di traduzione che in quello di narratore ad un impensato, come lui stesso lo ha definito, cioè ad un punto indicibile, un qualcosa che in certi momenti affiora e in altri sfugge: «là dove allora il discorso non può darci spiegazioni, ma solo visioni».⁶⁴ La scrittura per Celati diventa la traccia di un orientamento, la trama indicibile nel mondo che affiora e che ci guida.

Dentro questo sentire lo scrittore elabora una lingua mista, tra il popolare e il colto, dove il fine vuole essere quello di una scrittura che si ascolta, ritornando così al modello delle novelle.⁶⁵ Lo sforzo del suo narrare risiede qui, nel tradurre i segni in suono, inanellare le parole quasi come a raggiungere una cantilena, un'oralità. Nelle parole, dice Celati, c'è un'entità sensibile, una trasparenza oltre la quale non si guarda mai. Il quesito allora che dovremmo riprendere è «cos'è questo voler dire delle parole?» o ancora «cosa parla dentro le parole?».⁶⁶ Ritornare presso di esse, significa ritornare alla loro 'sorgente', riappropriandoci del valore conoscitivo delle storie ed insieme delle loro apparenze: «le storie valgono di più se c'è tutto un non immaginabile che sta dietro le parole e le cose. Perché credo che sia quello il regno dei narratori: quello che non è immaginabile, quello che uno non ti può far vedere».⁶⁷

Celati così «se ne va in giro», come dice in un'intervista, dalla Bassa padana alle colline di Brighton, defilandosi sempre un po' dal mondo letterario patinato delle case editrici e da quello accademico delle università, studiando e indagando tutta una sua propria nuova etnografia del discorso, delle finzioni narrative.⁶⁸ Questa ricerca sul linguaggio sottende tutta la sua curiosità di scrivere davvero senza imposizioni, fermando come un lampo la vita come appare, persuasa a volte dalla fantasia che mai è lontana dalla verità. Questa letteratura erratica arriva ad un punto di sospensione, quasi come se in ultimo si giungesse a sentire un limite, l'attesa, come abbiamo già detto, di qualcosa che potrebbe accadere e cambiare tutto, un nuovo incontro o un nuovo

⁶¹ Il termine 'passeggiata' con la quale Celati si riferisce alle erranze dublinesi di Bloom rientra dentro un processo conoscitivo più profondo rispetto al mero spostarsi; le passeggiate di Bloom si ascrivono alla logica del 'cammino', universo concettuale più ampio e strutturalmente articolato in senso lato.

⁶² J. Joyce, *Ulisse*, trad. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 2013, p. 292: «ogni vita è fatta di molti giorni, giorno dopo giorno. Noi camminiamo attraverso noi stessi» [ed. or. *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1926].

⁶³ G. Celati, *Lunario del paradiso*, cit., p. 111.

⁶⁴ M. Martelli, M. Spunta, *Collezione di sguardi. Introduzione*, in Idd., (a cura di), *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, «reCHERches», 2020, 24, p. 11.

⁶⁵ Cfr. E. Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Milano, FrancoAngeli, 2020.

⁶⁶ S. Coyaud, *Intervista radiofonica*, Rsi – Radio Svizzera Italiana, 13 febbraio 1988; il testo dell'intervista è stato trascritto e pubblicato in M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), «Riga», XL, 2019, pp. 23-34.

⁶⁷ G. Celati, in *Mondonuovo*, regia di D. Ferrario, Italia 2003, 00:02:04 – 00:02:10.

⁶⁸ Cfr. N. Orenge, *Celati: racconto la gente che ho ascoltato*, «Tuttolibri», 15 giugno 1989, p. 5.

ordine che bisogna aspettare o, meglio, preparare. C'è dunque una traccia magica, che lo scrittore percepisce, dentro la natura delle parole, un «vento volatore»⁶⁹ che le alimenta, qualcosa che ha a che fare con un senso di promessa (*Verheißung*).⁷⁰

Ecco allora che tutto ciò che si scrive lo si può in un secondo momento, magari a distanza d'anni, riscrivere: ogni pagina di ogni storia mai davvero si esaurisce e mai si completa. In questo attendere Celati si educa al silenzio, facendo emergere tutta l'eredità beckettiana, in cui la parola si può ripensare nella sua dimensione autentica e liberata: «la parola ritrovata per mezzo del silenzio».⁷¹ Ma perché avvenga questa liberazione bisogna mettersi in cammino e c'è un deserto da attraversare:

Il deserto è questo cammino: è la via del silenzio, la celebrazione della piccola oasi, la scoperta di qualche traccia mitica baluginante, o accecante, o commovente, la presenza di un fiore, d'un animale, d'un sasso, nell'indifferente deserto planetario – ciò che comunque si chiama Natura.⁷²

⁶⁹ G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, cit.

⁷⁰ M. Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 104-105: «Il vento soffia. Il vento va. Ma “andando” non scompare, bensì questo “andare” è il restare del vento. Resta solo finché “va”».

⁷¹ G. Celati, *Conversazioni del vento volatore*, cit., p. 15.

⁷² Ivi.