

griseldaonline

Vol. 24 n. 2 (2025)

Censura



TEMA ★ *Borgna , Ricchieri , Zava, Capirossi , Brancato
e Ventura*

METHODOLOGICA ★ *Pieri*

OMNIBUS ★ *Lazzaroni, Benvenuti, Obbiso e Stracuzzi,
Turci, Woodhams Bertozzi*



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, Benedetta De Bonis, Alberto Di Franco, Leonardo Galli, Francesco Gallina, Lucia Ruggieri, Marco Serra, Giacomo Ventura

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

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

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

In copertina, illustrazione di Geralt (Pixabay).

INDICE

CENSURA

Alice Borgna <i>Cancellare i testi antichi o gli antichisti? 'Cancel Culture' e censura dei corpi</i>	p. 5
Tommaso Ricchieri <i>Cicerone censurato: ancora sull'epigramma erotico a Tirone (Plin. «epist.» VII 4)</i>	27
Giulia Zava <i>Forme di censura nella tradizione dei «Motti e facezie del Piovano Arlotto»</i>	47
Arianna Capirossi, Dario Brancato, Giacomo Ventura <i>Rassettature o censure? Tipologie ed esempi degli interventi della committenza medicea sulla «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi</i>	63

METHODOLOGICA

Bruna Pieri <i>Fuori dalla «clausura filologica»: Alfonso Traina e la traduzione come esegesi divulgata</i>	107
---	-----

OMNIBUS

Davide Lazzaroni <i>«Il muto discorso della pietra istoriata»: il portale di Moissac nel «Nome della rosa»</i>	137
Giuliana Benvenuti, Sara Obbiso, Riccardo Stracuzzi <i>Una finestra vuota. Natura, cultura e paesaggio in «Canne al vento» di Grazia Deledda</i>	159
Monica Turci <i>Berger's ghosts: Storytelling and death in John Berger's «The red tenda of Bologna»</i>	185
Nerida Woodhams Bertozzi <i>Le voci del film muto: forme di 'ekphrasis' e iconotesto in «Silenzio» di Melania Mazzucco</i>	201

CENSURA

CANCELLARE I TESTI ANTICHI O GLI ANTICHIISTI? ‘CANCEL CULTURE’ E CENSURA DEI CORPI

Alice Borgna


Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

The essay reconstructs the debate on Cancel Culture and the decolonization of classical studies, analyzing its US origins and its distorted reception in Europe. In the American context, the focus is not on censoring ancient texts but on the bodies studying them and on the hierarchies regulating access to the field: race becomes the crucial category to challenge presumed academic neutrality, the notion of merit, and the hierarchy of approaches – with philology at the top – all seen as complicit in the physical and epistemic marginalization of minorities. Hence the demand for structural change in who is admitted to produce knowledge in the classical field. In Europe, where the issue was relaunched mainly by on-line media, the debate turned into simplified questions, recast as a defense of the classics against woke ideology accused of erasing them. At the same time, Europe voices a concern – ignored in the Us – that the politicization of Classics may further reduce their presence in public schools, freely open to a plurality of bodies.

Il saggio ricostruisce il dibattito sulla *Cancel Culture* e sulla decolonizzazione degli studi classici, analizzandone la genesi statunitense e la successiva ricezione europea. Negli Stati Uniti in discussione non è la censura dei testi antichi, ma la questione dei corpi che li studiano e delle gerarchie di accesso alla disciplina: nel dibattito in corso la razza diventa la categoria cruciale per sfidare la presunta neutralità accademica, il concetto di merito e la gerarchia degli approcci – con quello filologico al vertice – tutti ritenuti responsabili della marginalizzazione fisica e epistémica delle minoranze. Segue dunque la richiesta di un cambiamento strutturale dei corpi ammessi alla produzione del sapere in ambito antichistico. In Europa, dove il tema è stato rilanciato soprattutto dai media online, la discussione si è tuttavia piegata su domande semplificate, trasformandosi nella difesa dei testi e degli autori classici dall'ideologia *woke*. Parallelamente, dall'Europa emerge anche la preoccupazione – ignorata a sua volta nel contesto statunitense – che la politicizzazione dei *Classics* finisca per ridurre ulteriormente la presenza nella scuola pubblica, per legge aperta gratuitamente a una pluralità di corpi.

Parole chiave: ‘Cancel Culture’; classici; decolonizzazione; post-verità; ‘Wokism’.

Alice Borgna: Università del Piemonte Orientale
 alice.borgna@uniupo.it

I. Introduzione: il mondo della post-verità¹

Cancel Culture è un'etichetta – per lo più utilizzata in senso spregiativo – con cui si designa il fenomeno che vede gruppi ultraprogressisti, attivi prevalentemente in rete, scagliarsi contro individui o opere ritenuti offensivi nei confronti di persone di colore, minoranze etniche, donne o soggetti appartenenti alla galassia Lgbtq+. Parte integrante di questo meccanismo è la percepita sproporzione tra l'entità dell'offesa e la sanzione invocata: la *cancellazione*, ovvero l'eliminazione del colpevole dallo spazio pubblico.

Dal momento che la rete costituisce oggi l'arena privilegiata in cui tali controversie non solo si accendono ma trovano alimento e risonanza, ogni discussione che metta in relazione una disciplina con la cosiddetta *Cancel Culture* deve necessariamente misurarsi con questo specifico contesto.² L'informazione on-line, oggi, è il principale motore di quello che è stato definito *Post-Truth World*, il mondo della post-verità: uno scenario in cui il peso dei fatti oggettivi risulta secondario rispetto alla capacità di mobilitare emozioni e di conformarsi a convinzioni soggettive, e in cui le dinamiche di consenso si fondano prevalentemente su reazioni emotive, persino quando a suscitare siano notizie distorte, frammentarie o apertamente false.³

Ed è in questo scenario complesso che ha preso forma, in maniera particolarmente accentuata, la nuova ondata del dibattito sulla decolonizzazione dei classici: un dibattito che i media europei – quasi all'unanimità – tendono a rappresentare come l'espressione di una generica volontà, attribuita indistintamente al contesto statunitense, di cancellare lo studio e la lettura degli *autori* e delle *opere* antiche, in quanto ritenuti portatori di contenuti accusati, tra l'altro, di razzismo, misoginia e apologia della schiavitù.

II. Una radice politica

Il dibattito sullo statuto e sul canone dei – cosiddetti – Classici,⁴ sul loro ruolo nella costruzione di ideologie escludenti, sulla necessità di rivedere i criteri di selezione delle opere e, su un piano più tecnico, sull'eventuale esistenza di una gerarchia culturale tra gli approcci e le

¹ Questo saggio riprende e aggiorna, alla luce degli sviluppi più recenti, quanto già trattato in modo più esteso in A. Borgna, *Tutte storie di maschi bianchi morti*, Roma-Bari, Laterza, 2022. Le traduzioni dall'inglese, ove non diversamente specificato, sono mie.

² Sul concetto di *Cancel Culture* e sulla sua storia cfr. M. Cannito, E. Mercuri, F. Tomatis (a cura di), *Cancel culture e ideologia gender*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2022, pp. 17-35.

³ Il lessema 'post-verità', adattamento dall'inglese *post-truth*, incoronato parola dell'anno nel 2016 dagli *Oxford Dictionaries*, conobbe anche in Italia una rapida esplosione nello stesso anno, come confermato dall'[Accademia della Crusca](#), che lo ha definito: «relativo a, o che denota, circostanze nelle quali i fatti oggettivi sono meno influenti nel formare l'opinione pubblica rispetto agli appelli all'emozionalità e alle convinzioni personali». In merito si vedano almeno S. Lewandowsky, *The Post-Truth World, Misinformation, and Information Literacy: a Perspective From Cognitive Science*, in S. Goldstein (ed.), *Informed Societies. Why Information Literacy Matters for Citizenship, Participation and Democracy*, London, Facet, 2019, pp. 69-88. W.L. Bennett, S. Livingston (eds.), *The Disinformation Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020; V. Lemieux, *Searching for Trust. Blockchain Technology in an Age of Disinformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 73-102.

⁴ Come è noto, il nome è esso stesso da lungo tempo sotto accusa in quanto conterrebbe una notazione positiva, cfr. da ultimi M. Umachandran, M. Ward (eds.), *Critical Ancient World Studies. The Case for Forgetting Classics*, Abingdon-New York, Routledge, 2023, pp. 3-26; W. Scheidel, *What Is Ancient History?*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2025, pp. 1-14.

metodologie legittimate – con quello filologico tradizionalmente posto al vertice – è, in realtà, di lunga tradizione.⁵ Eppure, soprattutto quando non è stato – o non viene – condotto in lingua inglese, questo dibattito non riceve spesso un’adeguata considerazione da parte dell’anglosfera. Le ragioni di questa rimozione sono molteplici, e non è irrilevante, purtroppo, ciò che Luciano Canfora ha efficacemente definito ‘monolinguismo oscurantista’ dell’accademia anglofona, un fenomeno che – sebbene non necessariamente intenzionale – produce in qualche misura effetti di tipo censorio.⁶ Ciò detto, non si può negare che negli Stati Uniti ultimamente questo dibattito abbia assunto una particolare intensità.

Un momento spartiacque in questo contesto è stata senza dubbio la prima elezione di Donald Trump alla presidenza degli Stati Uniti, l’8 novembre 2016, arrivata al termine di una campagna elettorale già allora segnata da una durezza inedita e condotta più su temi nazionalisti che su posizioni puramente repubblicane. Emblema di tale orientamento fu l’ormai iconico slogan *Make America Great Again*, accompagnato da proposte a forte impatto propagandistico, tra cui la costruzione di un muro lungo la frontiera con il Messico, un progetto destinato a diventare il simbolo di una nuova stagione di intransigenza verso l’immigrazione e, più in generale, di un ritorno a politiche marcatamente nazionalistiche. Del resto, pochi mesi prima (giugno 2016), l’esito del referendum sulla Brexit aveva suscitato analoga sorpresa a livello internazionale: con il 51,9% dei voti, la maggioranza degli elettori britannici si era espressa per il *leave*, sancendo l’uscita del Regno Unito dall’Unione Europea. Al di là della decisione formale di abbandonare un progetto politico transnazionale e pluralista, quel risultato costituì un altro importante segnale del ritorno, su scala globale, di logiche di confine, identità ed esclusione.

Se oggi, a distanza di un decennio, fenomeni quali l’estremizzazione delle destre, l’irrigidimento dei confini e la crescente polarizzazione del discorso pubblico intorno a questioni identitarie sono divenuti elementi diffusi del panorama politico globale, nel 2016 essi apparivano ancora come segnali di rottura e percepiti con una forte carica di discontinuità. Negli Stati Uniti, inoltre, il fatto che a succedere a Barack Obama – primo presidente afroamericano – fosse un candidato sostenuto non soltanto dall’elettorato repubblicano e conservatore, ma anche da segmenti non ostili, se non apertamente favorevoli, al suprematismo bianco, riaprì con forza un dibattito di portata globale. In questo contesto, all’indomani della vittoria di Trump e in misura crescente negli anni successivi, anche i *Classics* negli Stati Uniti sono stati coinvolti direttamente in una riflessione non tanto sorta spontaneamente all’interno della comunità scientifica, ma più spesso sollecitata da spinte pubbliche, politiche e mediatiche.

Le ragioni principali di questa chiamata in causa sono diverse. La prima riguarda la strumentalizzazione della cultura classica da parte di ideologie di estrema destra e di matrice apertamente razzista: un fenomeno ben documentato nella storia europea e nordamericana, che ha visto nell’eredità dell’antichità greco-romana un potente strumento di legittimazione simbolica di ideali suprematisti, coloniali e patriarcali. Tale dinamica sembra oggi trovare una

⁵ Cfr. A. Borgna et al., *Quale spazio per i classici in una società inclusiva?*, «Futuroclassico», X, 2024, pp. 191-193. Anche il dibattito sullo statuto della filologia e se essa avesse una fine è altrettanto antico, come ricostruito di recente da L. Battezzato, *Minerva e la ribruscola: Pasquali, Wilamowitz e Romagnoli*, «Philologia philosophica», II, 2023, pp. 81-116.

⁶ Cfr. L. Canfora, *Editoriale*, «Quaderni di Storia», XCIII, 2021, pp. 5-6.

preoccupante continuità nei riferimenti espliciti alla classicità operati dall'*Alt-Right*, la cosiddetta destra alternativa statunitense, che si caratterizza per una visione del mondo apertamente razzista, misogina, islamofoba e contraria al riconoscimento dei diritti civili della comunità Lgbtq+. In questo contesto, la cultura classica viene spesso mobilitata non tanto come oggetto di studio critico, ma come presunta testimonianza definitiva della superiorità dell'Occidente, inteso come costruzione ideologica e politica di carattere escludente. L'antichità greco-romana viene così rappresentata come il prodotto esclusivo del maschio bianco occidentale, che fin dalle origini della storia si sarebbe dimostrato l'unica tipologia di essere umano capace di guidare il mondo. A supporto di questa visione, si richiamano le cosiddette 'vette inarrivabili' del pensiero raggiunte dai Greci e dai Romani, considerati i progenitori legittimi della civiltà occidentale, le cui gesta e opere, per il fatto di essere da secoli al centro del curriculum scolastico, sono implicitamente assunte come manifestazioni insuperate del pensiero umano e fonte normativa ed esemplare per le generazioni successive.

Non sorprende, dunque, che il giorno successivo all'elezione di Donald Trump alcuni Dipartimenti di *Classics* statunitensi – tra cui quello di [Princeton](#) – si siano spontaneamente riuniti per riflettere sulle implicazioni politiche sempre più associate alla stessa etichetta *Classics*: implicazioni dalle quali la stragrande maggioranza dei professionisti si sente estranea, ma che appaiono sempre più urgenti da considerare. Da qui nasce l'esigenza di avviare – o, meglio, di riavviare – una riflessione critica sulla disciplina, a partire dall'opportunità stessa di continuare a impiegare definizioni come *Classici* o *Canone*, con la maiuscola. La posta in gioco è duplice: da un lato, evitare di offrire una legittimazione alla destra radicale e a quanti intendono piegare l'antico a fini ideologici; dall'altro, promuovere una maggiore inclusione di quegli studenti che non si riconoscono nella tradizione occidentale, percepiscono l'antichità classica come qualcosa che non appartiene loro né li racconta, ma che anzi, in molti casi, è stata utilizzata per esercitare forme di esclusione e di violenza nei confronti delle persone non bianche.

Allo stesso modo, pochi giorni dopo le elezioni, il 21 novembre 2016, apparve sulla rivista on-line «Eidolon» – esplicitamente orientata verso un'antichistica sociale e militante – un articolo di forte impatto firmato dalla direttrice e fondatrice Donna Zuckerberg, intitolato [How to Be a Good Classicist Under a Bad Emperor](#). Il contributo voleva essere una chiamata alle armi della comunità dei classicisti statunitensi, sollecitati ad assumere una posizione chiara e attiva di fronte alla crescente appropriazione ideologica dell'antico da parte dell'*Alt-Right*.

Quando sentirai qualcuno – uno studente, un collega o un cultore – dire che è interessato ai classici a causa del «miracolo greco» o perché sono «il fondamento della civiltà e della cultura occidentale», contesta questo punto di vista con rispetto, ma con forza. Metti in discussione le loro presunte definizioni di «fondamento», «occidentale», «civiltà» e «cultura». Fa' notare che tali idee rappresentano un piano inclinato verso il suprematismo bianco. Cerca ragioni migliori per studiare i classici. Nella tua ricerca, concentrati sulle parti del mondo antico che non siano maschi bianchi privilegiati. Leggi e cita il lavoro di studiosi che scrivono di razza, genere e classe nel mondo antico. Parla apertamente dell'emarginazione e dei pregiudizi che esistono all'interno della nostra disciplina. Modella un'idea di studi classici che non sia così congeniale ai neonazisti dell'*Alt-Right*.

I nodi centrali dell'appello sono, in sostanza, tre. In primo luogo, il ruolo che è stato assegnato alla tradizione greco-latina nella costruzione del concetto – oggi fortemente politicizzato

– di *Western Civilization*, Civiltà Occidentale.⁷ In secondo luogo, la necessità di far emergere all’interno degli studi classici approcci alternativi a quelli tradizionali, in particolare quelli che assumono come categorie analitiche la razza, il genere e la classe; infine, l’urgenza di una riflessione critica sui pregiudizi e sui fenomeni di esclusione strutturale che attraversano la disciplina. Come si può già intravedere, non si tratta di una forma di censura rivolta a testi specifici, ma piuttosto di un atteggiamento critico che riguarda le metodologie adottate all’interno della disciplina – e la gerarchia implicita che le organizza – nonché i corpi che la praticano e le soggettività che essa tende a includere o a escludere.

Su questi molteplici livelli, il dibattito all’interno dell’accademia statunitense da allora ha preso a svilupparsi, intrecciando costantemente dimensione politica, metodologica e identitaria. Tra i momenti più significativi si colloca senza dubbio la discussione seguita al [discorso](#) pronunciato da Donald Trump a Varsavia il 6 luglio 2017.

La questione fondamentale del nostro tempo è se l’Occidente abbia la volontà di sopravvivere. Crediamo nei nostri valori tanto da difenderli ad ogni costo? Abbiamo abbastanza rispetto per i nostri cittadini da proteggere i nostri confini? Abbiamo il desiderio e il coraggio di preservare la nostra civiltà di fronte a coloro che la vogliono sovvertire e distruggere?

Tra le voci critiche, particolare risonanza ha il [commento](#) a caldo di Peter Beinart su «The Atlantic». L’autore invita a interrogarsi, una volta per tutte, su che cosa Donald Trump intenda realmente con le espressioni *Western Civilization* e *West* – che nel discorso ai Polacchi compaiono rispettivamente dieci e cinque volte, ma che, come sottolinea Beinart, erano assenti, negli interventi – sempre in Polonia – del suo predecessore repubblicano George W. Bush. Che cosa è cambiato, dunque? Secondo Beinart, è mutato il valore politico del concetto di *Occidente*, che non corrisponde semplicemente a una categoria geografica: la Polonia, che nel discorso di Trump ne assurge a simbolo, si trova ben più a est del Marocco; allo stesso modo, l’Australia, comunemente inclusa in tale nozione, è situata a est dell’Egitto, che invece difficilmente vi rientra. Né si tratta più di una categoria economica, dal momento che nazioni altamente sviluppate, come il Giappone, non vengono generalmente considerate occidentali.

La conclusione di Beinart è al tempo stesso scontata e dirompente: per Trump, per il suo elettorato, ma anche per una parte non trascurabile dell’inconscio collettivo, Occidente è in ultima analisi un concetto politico fondato su razza e religione. Per essere considerato occidentale, un paese deve essere a maggioranza bianca e giudaico-cristiana. Da qui si comprendono le ambiguità con cui vengono classificati, o esclusi, alcuni paesi latinoamericani (cristiani, ma non abbastanza bianchi) o balcanici (bianchi, ma con consistenti minoranze musulmane). Di conseguenza – incalza Beinart – quando Trump afferma che l’Occidente è in pericolo e che si batterà per difenderlo, sta implicando tre assunti fondamentali: che l’Occidente coincida con il mondo bianco e giudaico-cristiano; che gli Stati Uniti si identifichino pienamente con questi due tratti; e che tutti gli altri, inclusi i cittadini non bianchi e non giudaico-cristiani che vivono negli Stati Uniti, siano da considerarsi potenziali nemici.

⁷ Cfr. F. Cardini, *La deriva dell’Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2023. A. Vanoli, *L’invenzione dell’Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2024.

A reagire all'articolo di Beinart sono anche antichisti, che si sentono direttamente chiamati in causa dal fatto che una delle motivazioni storicamente addotte per giustificare l'esistenza stessa di *Classics* come disciplina risiede proprio nell'idea che l'antichità greco-romana costituisca il fondamento della civiltà occidentale. Una delle prime repliche giunge da Solveig Gold, che sulle pagine della rivista conservatrice «The New Criterion» firma un intervento intitolato *The Colorblind Bard*,⁸ dove ribadisce una posizione di lunga tradizione, che potremmo definire calviniana: i classici sarebbero, per definizione, daltonici, incapaci di distinguere i colori. Dunque, non appartenerebbero a nessuno in particolare e, proprio per questo, sarebbero 'classici' – ovvero universali, atemporali, svincolati da coordinate geografiche o identitarie. A sostegno di questa presunta neutralità e accessibilità universale, Gold cita l'esempio di Dan-el Padilla Peralta, immigrato irregolare dalla Repubblica Dominicana che, grazie allo studio del mondo antico, ha avviato un percorso di emancipazione sociale culminato nella sua nomina a professore di storia antica a Princeton.

Interpellato apertamente, Dan-el Padilla Peralta [prende posizione](#). Afroamericano di origini dominicane ed esponente dei cosiddetti DREAMers, immigrati giunti negli Stati Uniti da bambini al seguito dei genitori e cresciuti senza cittadinanza né permesso di soggiorno,⁹ Padilla Peralta è destinato negli anni successivi, volente o nolente, a divenire una figura simbolica della nuova ondata del dibattito sulla decolonizzazione degli studi classici.¹⁰

III. Corpi, non testi

⁸ *Color Blindness*, ossia l'incapacità patologica di distinguere i colori, è un'espressione adottata dalla Corte Suprema americana e richiamata in relazione agli emendamenti XIII, XIV e XV della Costituzione per esprimere il principio di uguaglianza formale, secondo cui l'appartenenza razziale deve essere considerata irrilevante per il sistema giuridico e giudiziario. Il principio di *Color Blindness* stabilisce dunque che le istituzioni debbano essere indifferenti rispetto all'origine etnica dei cittadini: un tema particolarmente sensibile nella stagione del movimento *Black Lives Matter*.

⁹ Cfr. D.-E. Padilla Peralta, *Undocumented. A Dominican Boy's Odyssey from a Homeless Shelter to the Ivy League*, New York, Penguin, 2016. In questo *memoir*, la sua vicenda personale diventa rappresentativa di una categoria giuridica di individui – i DREAMers – che si trovano in una condizione paradossale: formalmente sanzionabili per la loro presenza irregolare, ma senza responsabilità diretta, poiché introdotti nel Paese da minori. Un secondo paradosso riguarda il radicamento: molti di questi giovani non conoscono altra patria che gli Stati Uniti, di cui parlano la lingua e alla cui cultura appartengono. Le amministrazioni democratiche (Obama, Biden) hanno cercato di integrarli attraverso misure come il Daca (*Deferred Action for Childhood Arrivals*), mentre la presidenza Trump ha adottato un orientamento opposto. Già nel settembre 2017 fu annunciata la volontà di revocare il Daca, cui seguì un'intensificazione delle operazioni dell'Ice (*Immigration and Customs Enforcement*), l'agenzia federale responsabile dell'esecuzione delle leggi sull'immigrazione. Le operazioni finirono per colpire anche chi era ancora protetto dal Daca, nel tentativo di destabilizzare la comunità dei DREAMers e favorirne l'autodeportazione, una strategia coerente con una politica anti-immigrazione più rigida e volta a smantellare il programma su più livelli istituzionali: una linea che, in piena continuità con il primo mandato, prosegue coerentemente anche oggi nel secondo.

¹⁰ Sebbene lui stesso, in una recente pubblicazione, lamenti che «public coverage of the discipline's tensions seizes on racialized spectacles of interpersonal conflict for the purpose of synecdoche, on the assumption that these moments signify beyond themselves» (D.-E. Padilla Peralta, *Classicism and Other Phobias*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2025), è difficile negare che le azioni e i dibattiti di cui è stato protagonista non abbiano di fatto assunto un significato più ampio, come si avrà modo di vedere.

Dan-el Padilla Peralta sposta il centro del dibattito: non il *contenuto* degli studi classici – cioè autori e i testi, quelli che spesso ci si agita a difendere quando ritenuti a rischio di censura – ma la *disciplina* che li studia e, soprattutto, l'*identità* di coloro che la praticano.

I classici, osserva, possono anche non avere colore; ma i classicisti – e in particolare coloro che occupano posizioni di vertice, come professori ordinari, direttori di dipartimento, redattori di riviste, *keynote speakers*, autori di monografie di riferimento – un colore lo hanno, eccome: sono bianchi. Ed è per questo, sottolinea, che è cruciale che tutti, e in primo luogo gli studenti, inizino a interrogarsi non tanto sul colore di Omero o di Cicerone – questione pretestuosa e spesso utilizzata per screditare l'intero dibattito – quanto, piuttosto, su quello delle persone che hanno fatto di Omero e Cicerone una professione.

Qualche mese fa, durante un banchetto di fine anno a Princeton, ho detto al mio pubblico che una delle bugie più spesso raccontate a chi lavora in accademia – e in particolare a chi proviene da gruppi sottorappresentati – è che il successo professionale si basi unicamente sul merito individuale, valutato in modo obiettivo dai colleghi, siano essi coetanei o più anziani. Avrei dovuto aggiungere che esiste anche un'altra trappola: l'utopia di un mondo in cui i colori non si vedono, e che viene ancora considerata l'ideale più nobile per l'apprendimento e lo scambio intellettuale nelle discipline umanistiche.

Padilla Peralta solleva così una questione radicalmente provocatoria all'interno di un sistema – quello accademico – che, fondandosi sul principio del merito oggettivo, postula implicitamente l'irrelevanza del corpo che ospita la mente da cui i risultati provengono. Eppure, osserva Padilla Peralta, proprio quel sistema ha finito per produrre una rappresentazione dominante dei corpi che lo abitano: bianchi, e maschi soprattutto nelle posizioni di maggiore visibilità. In altre parole: l'ideale al quale l'accademia aspira, secondo cui a vincere una cattedra universitaria dovrebbe essere il candidato con la conoscenza più estesa e approfondita della materia, le pubblicazioni più rilevanti, i premi più prestigiosi, la maggiore visibilità internazionale, la capacità di attrarre finanziamenti, progetti dall'impatto scientifico comprovato e una riconosciuta efficacia didattica – tutti elementi da valutare nel modo più anonimo e impersonale possibile, sulla base dei risultati e non del corpo che li ha prodotti – ha finito per coincidere, nei fatti, con un solo tipo di corpo: quello bianco, preferibilmente maschile nei gradi più elevati.

Pertanto, la venerazione per una prassi valutativa che si pretende oggettiva e neutrale diventa, paradossalmente, l'arma più potente attraverso cui l'élite bianca che presidia i cancelli della disciplina rafforza il proprio ruolo di custode. La conseguenza, fin troppo prevedibile, è che una persona razzializzata per accedere a questi spazi è costretta a conformarsi a regole scritte da altri: deve, in altre parole, comportarsi come un bianco, aderendo a criteri concepiti da bianchi e per bianchi, ma proposti come se fossero neutrali e universali. È proprio questo, secondo Padilla Peralta, il cortocircuito logico in cui le dinamiche del privilegio si mascherano da imparzialità: i bianchi stabiliscono le regole del gioco e poi le presentano come valide per tutti. Fermo è dunque il rifiuto di essere utilizzato come foglia di fico ideologica dell'inclusività del campo disciplinare.

Evocare persone di colore come prova che l'antichistica non ha colore è tanto discutibile quanto inutile, e non solo perché sa tanto di 'ho molti amici neri'. Tale strategia retorica, oltre a sorvolare sulla complessità dell'incontro tra la disciplina e le persone alle cui comunità è stato storicamente negato l'accesso al suo studio –

comunità, peraltro, che sono state vittime di violenze perpetrate da coloro che hanno tratto ispirazione da tale studio –, banalizza le difficoltà affrontate dalle persone di colore nell'antichistica e nelle discipline sorelle per validare se stesse e la loro ricerca di fronte a un persistente svilimento.

Padilla Peralta racconta poi di essere stato assunto a Princeton non tramite quello che si definirebbe un *regolare concorso*, ma attraverso la procedura definita *Target of Opportunity Hiring*: uno strumento che consente l'assunzione diretta – cioè senza bando aperto – di studiosi eccellenti appartenenti a minoranze sottorappresentate. Peccato, osserva, che molti tra i suoi stessi colleghi non considerino tale modalità come un'opportunità preziosa per rendere più inclusivo il corpo docente, bensì come un espediente per assumere mediocri studiosi appartenenti a minoranze etniche (Bame – *Black and Minority Ethnic*) – tutte persone che *in un regolare concorso* non avrebbero i requisiti per arrivare tra i finalisti. Ma cosa intendiamo esattamente per *regolare concorso*? La risposta, per Padilla, è semplice: l'ennesimo raduno di bianchi che selezionano altri bianchi, abbattendo sul collo delle minoranze la mannaia della cosiddetta 'eccellenza oggettiva' – concetto di invenzione bianca – mentre si rifiutano di ammettere che da corpi diversi possano nascere forme diverse di conoscenza, tutte ugualmente preziose. E soprattutto, senza voler riconoscere che oggi gli studi classici hanno un disperato bisogno proprio di questi corpi tradizionalmente esclusi.

La questione dell'approccio agli studi classici da parte di corpi non bianchi e provenienti da Paesi percepiti come non occidentali è affrontata anche dalla rivista «Eidolon», che nel febbraio 2018 pubblica una lunga inchiesta firmata da una delle sue editor, Yung In Chae. Il titolo è eloquente: [*White People Explain Classics to Us*](#) ('I bianchi ci spiegano i classici'):

c'è bisogno di parlare del fatto che i classicisti bianchi pensano di saperne di più rispetto ai classicisti di colore, in quanto loro si possono calare nella parte e noi no.

Yung In Chae raccoglie numerose testimonianze di persone Bame attive nei *Classics*, studenti e studiosi. La maggioranza riferisce di essere stata spinta verso questa disciplina da un impulso inconscio: l'idea che lo studio dei classici potesse rappresentare una chiave d'accesso al mondo dei bianchi, un modo per imitarli e assimilarne i codici. Se nel pedigree culturale dei bianchi gli studi classici occupano un posto di rilievo, allora anche noi – sembrano pensare – vogliamo farne parte. Ed è già questo un problema, perché rivela la percezione dei *Classics* come 'sapere da bianchi'. Non a caso, il mondo della filologia classica non accoglie affatto gli studenti Bame a braccia aperte. Le persone intervistate riportano una lunga serie di macro e micro-aggressioni: spesso i docenti – in stragrande maggioranza bianchi, se non esclusivamente tali – partono dal presupposto che la preparazione di questi studenti sia insufficiente e li osservano con la curiosità riservata alle anomalie da *Wunderkammer*. In alcuni casi, arrivano persino a targettizzarli, chiedendo loro, davanti all'intera aula, di spiegare le ragioni della loro scelta accademica 'insolita' (insolita per persone dalla pelle non bianca, è ovviamente il sottinteso). L'impressione diffusa è che nell'aula aleggi un messaggio chiaro, benché non esplicitato: non potendo identificarsi con i Greci e i Romani, questi studenti resteranno classicisti marginali e incompleti, destinati a rifugiarsi nei pochi ambiti di ricerca ritenuti loro più congeniali – le province periferiche dell'impero, la schiavitù, le questioni razziali. Ambiti che, del resto, sono spesso

percepiti come altrettanto periferici e di minore rilevanza: poco più che concessioni ideologiche allo spirito dei tempi, ma certamente subordinati rispetto al presunto nucleo essenziale della disciplina, incarnato dalla filologia testuale. La sensazione condivisa è quella di essere semplici ospiti – e non sempre benvenuti – di una disciplina che ha formalmente aperto loro l’accesso per poter esibire una parvenza di inclusività, ma che si limita a tollerarli perché funzionali a una certa narrazione oggi necessaria, ma senza alcuna reale volontà di integrarli o valorizzare il contributo scientifico derivante da quegli specifici corpi.

Come si continua a osservare, il dibattito non verte praticamente mai sulla censura dei testi, ma assai spesso su quella dei corpi: non è in discussione l’accesso al canone, bensì chi abbia legittimità a studiarlo e rappresentarlo, e con quali strumenti e organizzati secondo quali gerarchie. Questo nodo esplode con particolare intensità nel gennaio 2019, in occasione della consueta conferenza annuale della *Society for Classical Studies*, evento che riunisce gran parte della comunità antichistica statunitense. Durante un momento conviviale, due studiose – una afroamericana e una latinoamericana – vengono avvicinate dal personale di sicurezza e invitate a qualificarsi. Sebbene molti partecipanti, per distrazione, in quel momento non indossino il badge identificativo, il sospetto di non appartenenza al gruppo ricade esclusivamente su quei due corpi specifici: è su di loro, e non su altri, che si concentra l’attenzione di chi è incaricato del controllo. L’episodio, imbarazzante, si impone come rappresentazione concreta del dibattito di cui si sta seguendo lo sviluppo: i classici sono, in teoria, per tutti – come scriveva Solveig Gold – ma, come ribatteva Dan-el Padilla Peralta, a essere storicamente, culturalmente e socialmente legittimato a farne una professione è il soggetto bianco, preferibilmente maschio. Il fatto che i tentativi di riequilibrare questa egemonia demografica attraverso assunzioni riservate a candidati appartenenti a minoranze non siano pienamente condivisi dalla comunità accademica, ma spesso percepiti come concessioni imposte dal politicamente corretto – accettate con riluttanza e accompagnate da malcelati mugugni – trova conferma in un secondo episodio verificatosi nel corso della stessa conferenza. Il giorno successivo allo spiacevole episodio della targettizzazione etnica delle studiose, dunque in un clima già teso, si tiene il panel n. 45, intitolato *The Future of the Classics*. La sessione, di cui esiste ancora un [video](#) completo, prevede tre brevi interventi introduttivi, seguiti da un dibattito in formula *open mic*: un microfono, posizionato al centro della sala, è a disposizione del pubblico per consentire interventi liberi e un confronto diretto con i relatori. I tre oratori invitati – Sarah Bond, Joy Connolly e Dan-el Padilla Peralta – appartengono al fronte riformatore e condividono un esplicito impegno per un ripensamento profondo della disciplina.

Sarah Bond, la prima a intervenire, contesta la tradizionale separazione tra studioso e ricerca, sottolineando l’urgenza di superare l’oggettificazione della produzione intellettuale. Citare un collega, osserva, non è un gesto neutro: significa riconoscerne, legittimarne e trasmetterne il lavoro. Le bibliografie vanno dunque ripensate anche in termini di equità rappresentativa, interrogandosi su quali studiosi – per etnia, genere, provenienza – è giusto che vi trovino spazio. Per il classicista del presente e del futuro le note a piè di pagina devono dunque diventare uno strumento concreto per costruire una disciplina più inclusiva, capace di valorizzare non solo le parole, ma anche i corpi da cui provengono.

A questo tema si collega un nodo ancora più controverso: la responsabilità etica nella ricezione della produzione accademica. Secondo Bond, è necessario interrogarsi sull'opportunità di utilizzare, senza alcun commento critico, le opere di studiosi che si siano resi responsabili di comportamenti inaccettabili. Se il caso emblematico è quello di [Basil Gildersleeve](#) (1831-1924), figura eminente della filologia statunitense, autore di contributi fondamentali ma anche convinto sostenitore della schiavitù, secondo Bond più che fare come Giovenale e prendersela con i morti, è invece ben più urgente affrontare la questione degli studiosi in attività e in posizioni di potere in posizioni di potere, i cui comportamenti sessualmente predatori, razzisti o discriminatori sono ampiamente noti ma non suscitano prese di posizione istituzionali. Non si tratta necessariamente di escludere una teoria o un contributo valido soltanto perché il suo autore ha tenuto comportamenti inaccettabili (anche se non sono mancate [posizioni](#) di questo genere), ma piuttosto di accompagnare, se del caso, la citazione con una nota esplicita che segnali il dissenso etico, distinguendo in modo netto l'accoglimento del contenuto scientifico dall'approvazione della persona che lo ha formulato. Per Bond, dunque, citare un autore non è mai un gesto politicamente neutro: significa riconoscerne il lavoro, conferirgli legittimità, garantirgli visibilità e sopravvivenza nel tempo. Di conseguenza, le bibliografie non sono semplici strumenti tecnici, ma veri e propri dispositivi critici e politici, capaci di orientare il campo degli studi e di favorire – oppure al contrario ostacolare – l'inclusività. Proprio per questo motivo, andrebbero compilate con estrema attenzione, tenendo conto innanzitutto di un equilibrio rappresentativo, in particolare per quanto riguarda etnia e genere. Ciò implica la necessità di considerare non soltanto i risultati scientifici, ma anche i corpi e i comportamenti da cui essi provengono; di nuovo, vediamo messa in discussione la tradizionale separazione tra le idee e i corpi che le hanno generate.

Prende poi la parola Joy Connolly, che pone un interrogativo tanto attuale quanto scomodo: quali sono, oggi, i requisiti tecnici che è ragionevole richiedere a un classicista di professione? Per rispondere, prende le mosse da un dato preoccupante: mentre i corsi di laurea in ambito scientifico e applicato attirano un numero crescente di studenti, quelli umanistici – e in particolare *Classics* – registrano un calo costante delle iscrizioni. Tra i fattori che contribuiscono a questa tendenza, un certo peso è esercitato anche dai requisiti linguistici: negli Stati Uniti la maggioranza degli studenti non ha mai studiato latino o greco durante la scuola secondaria; è dunque comprensibile che, una volta all'università, si chiedano quale sia il senso di intraprendere da zero un percorso tanto impegnativo, e quale riconoscimento o beneficio possa la fatica, e l'attuale *trend* negativo degli studenti che scelgono di dedicarsi a *Classics* mostra peraltro che le risposte offerte per motivarli e attrarre nuove iscrizioni non risultano convincenti. Di conseguenza, se questa contrazione numerica dovesse proseguire, la disciplina rischierebbe di ridursi fino a scomparire: la diminuzione degli studenti conduce infatti alla soppressione dei corsi, alla perdita di cattedre, al mancato ricambio generazionale e, in prospettiva, alla chiusura di interi dipartimenti. La conclusione di Connolly è dunque semplice: il futuro degli studi classici dipenderà dalla capacità di attrarre una più ampia platea di studenti. Questa sfida, tuttavia, non le sembra persa in partenza: il mondo antico continua a esercitare una forte attrattiva anche nella contemporaneità, dunque esistono condizioni favorevoli che la disciplina deve saper riconoscere e valorizzare. Per farlo, tuttavia, è necessario operare scelte strutturali:

una su tutte, la riduzione di uno degli ostacoli principali all’accesso, ovvero l’obbligo di apprendere le lingue antiche, privilegiando percorsi formativi centrati sui testi in traduzione. Di conseguenza, l’offerta didattica anche di un percorso di studi destinato a formare l’antichista di professione dovrebbe articolarsi almeno su due livelli: un primo, più ampio, accessibile anche a chi non conosce il greco e il latino; e un secondo, più specialistico, riservato a chi intende approfondire lo studio delle lingue antiche e di discipline tecniche come l’epigrafia o la papirologia. Quel che non deve cambiare però è il punto di arrivo: entrambe le figure, sia quelle che hanno studiato il latino e il greco e le discipline per cui è necessaria la conoscenza delle lingue, sia quelle che hanno lavorato in maniera pressoché esclusiva su testi in traduzione, saranno da considerare ugualmente antichisti.

Sganciata questa prima bomba, Connolly ne lancia una seconda, cruciale: quella della rilevanza della ricerca scientifica. Esprime infatti forti perplessità sul numero ancora elevato di dottorandi incoraggiati dai propri supervisori a concentrarsi su argomenti estremamente specialistici, destinati a produrre risultati accessibili a una cerchia ristrettissima di lettori – talvolta non più di quattro o cinque studiosi nel mondo – contribuendo così all’irrelevanza della ricerca antichistica.

Infine, prende la parola Dan-el Padilla Peralta. La sua tesi è espressa fin dall’inizio con chiarezza: la disciplina resta attraversata da una sistematica marginalizzazione delle persone Bame, che si manifesta sia nei luoghi della produzione del sapere sia nelle pratiche che ne regolano l’accesso e la legittimazione.

Padilla Peralta presenta i risultati di un’analisi condotta su venti annate (1997-2017) di alcune tra le riviste più prestigiose del settore. Il primo dato evidenziato riguarda il *gender gap*, che risulta significativo e, soprattutto, stabile nel tempo: in media, solo il 30% dei contributi pubblicati è firmato da donne. Tale sproporzione, poi, diventa ancora più rilevante se si considera che, nello stesso arco temporale, la presenza femminile nella disciplina è cresciuta fino a rappresentare circa il 50% del personale impiegato (escludendo tuttavia le posizioni di vertice, come lo stesso Padilla Peralta segnala nella versione scritta di questo intervento).¹¹ Se è vero che alle donne è stato consentito l’accesso al campo degli studi classici, è altrettanto vero – osserva Padilla Peralta – che esse non partecipano ancora alla produzione del sapere in misura paragonabile a quella degli uomini, che continuano a costituire il 70% degli autori pubblicati in quelle sedi dove si definiscono i canoni e le direzioni della ricerca. Ancora più marcato è lo squilibrio che riguarda la composizione etnica degli autori pubblicati nelle principali riviste accademiche. In media il 97% dei contributi è firmato da studiosi bianchi, una percentuale che si è mantenuta pressoché invariata nel tempo. In altre parole, neppure in questo caso l’aumento del numero di professionisti Bame all’interno della disciplina ha avuto un impatto significativo sulla loro presenza nelle sedi editoriali più prestigiose. Le riviste più influenti, osserva Padilla Peralta, continuano a configurarsi come spazi quasi esclusivamente bianchi – e, in larga parte, maschili. Le altre voci, pur presenti nel panorama disciplinare, risultano spesso marginalizzate proprio nei contesti deputati alla produzione della conoscenza, una messa in ombra che, ad esempio, si ottiene sovraccaricando donne e minoranze etniche di didattica o di quelle incombenze burocratiche e gestionali che comportano molto lavoro, pochissimo prestigio e che comunque si rivelano cronovore del tempo che andrebbe dedicato alla ricerca. Si tratta di ciò che, in ambito

¹¹ D.-E. Padilla Peralta, *Racial equity and the production of knowledge*, «Quaderni di Storia», XCIII, 2021, pp. 225-237.

anglosassone, viene definito *academic housework*: un insieme di attività essenziali al funzionamento della vita accademica, ma scarsamente premiate in termini di visibilità e avanzamento professionale, un tipo di lavoro al quale vengono spinte con particolare frequenza le donne.¹² Non basta: sia le donne sia le persone Bame si trovano spesso nella condizione di dover dedicare ulteriore tempo a organismi istituzionali – come le commissioni per la parità di genere, per la diversità e per l’inclusione – pensati per favorire una maggiore equità all’interno della disciplina. Tuttavia, queste attività, per quanto importanti, finiscono per trasformarsi in un carico aggiuntivo che grava proprio sulle spalle delle minoranze, ossia le stesse che tali strutture dovrebbero tutelare. Nel frattempo, ai colleghi uomini bianchi resta più facilmente la possibilità di impiegare il proprio tempo per scrivere l’articolo destinato a una rivista prestigiosa. In questo squilibrio silenzioso si annida pertanto una delle contraddizioni più profonde della retorica inclusiva: il lavoro dell’inclusione viene delegato a chi è già strutturalmente svantaggiato.

Padilla Peralta conclude il suo intervento con una proposta tanto radicale quanto complessa. La questione cruciale per il futuro della produzione di conoscenza negli studi classici, afferma, è come riconoscere e riparare l’esclusione sistematica subita dalle persone Bame. Per affrontare davvero questa ingiustizia epistemica,¹³ secondo Padilla, non basta parlare genericamente di inclusione: è necessario un cambiamento strutturale, che implichi anche una rinuncia da parte di chi detiene oggi il privilegio della produzione della conoscenza nella disciplina. Garantire maggiore spazio alle voci marginalizzate significa, concretamente, che i soggetti tradizionalmente privilegiati dovranno farsi da parte: se il sistema di pubblicazione resterà ancorato al formato cartaceo, con spazi limitati e selezione competitiva, ogni nuovo contributo firmato da una persona non appartenente alla categoria dei maschi bianchi – che i dati mostrano essere stati finora largamente prevalenti – occuperà necessariamente lo spazio che in passato sarebbe stato loro destinato. In altri termini, l’ingresso di una persona di colore negli indici delle riviste accademiche più prestigiose comporterà, di fatto, l’uscita di un autore bianco. Solo così, conclude, sarà possibile aprire la strada a una reale giustizia riparativa nella disciplina.

Come si è detto, questa posizione – così come quelle che l’avevano preceduta – si colloca chiaramente in una prospettiva di rottura. Il *panel* riuniva tre voci riconducibili a orientamenti fortemente riformisti, accomunati da una visione della disciplina in netta discontinuità con la tradizione, una visione che, per quanto incisiva e sonora soprattutto nel web, non è certo condivisa dall’intera comunità scientifica. All’apertura della discussione, questa tensione emerge immediatamente. A prendere per prima la parola è la studiosa indipendente Mary Frances Williams che, in un crescendo di contestazione nei confronti di alcuni temi divisivi affrontati dal *panel*, respinge con decisione quella che le appare come l’idea implicita nel discorso di Padilla Peralta: ovvero che le riviste dovrebbero abbandonare il criterio del merito in favore del genere o dell’appartenenza razziale. I toni si accendono, fino a portare Williams a ribattere

¹² M. Järvinen, N. Mik-Meyer, *Giving and receiving: Gendered service work in academia*, «Current Sociology», LXXIII, 2024, 3, pp. 302-320.

¹³ *Ingiustizia epistemica* è un’espressione introdotta dalla filosofa britannica Miranda Fricker per indicare una forma di ingiustizia legata alla conoscenza che si verifica quando una persona viene danneggiata nel suo ruolo di soggetto conoscente o comunicante a causa di pregiudizi sociali. Un esempio classico: le donne che non vengono prese in considerazione a prescindere quando parlano di calcio o di motori, semplicemente perché donne. Cfr. M. Fricker, *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

direttamente a Padilla, nel corso di uno scambio piuttosto duro: «tu potresti aver ottenuto il tuo lavoro perché sei nero, ma io preferisco pensare che tu lo abbia ottenuto per merito».

La reazione della *Society for Classical Studies* è immediata e severa: Mary Frances Williams viene espulsa dal convegno per comportamenti giudicati persecutori e offensivi. Contestualmente, anche un'altra associazione accademica con cui collaborava a livello editoriale le revoca l'incarico. A Dan-el Padilla Peralta la comunità rivolge le consuete scuse di rito: nessuno – viene assicurato – mette in discussione il suo valore scientifico, indipendentemente dal colore della sua pelle.

Ma è proprio qui, secondo Padilla, che si manifesta il nodo centrale della questione. Pochi giorni dopo l'episodio, la sua [replica](#) non si limita a una difesa del proprio merito individuale, ma riporta al centro del discorso il tema del corpo, sistematicamente rimosso dalla retorica accademica. Per lui, Williams ha semplicemente detto ad alta voce – sia pure in modo goffo – ciò che molti colleghi pensano in privato: che le posizioni ottenute tramite *Target of Opportunity Hirings*, siano una forma di usurpazione e una minaccia al principio del merito oggettivo.

La sua risposta, dunque, non segue lo schema consueto della rivendicazione dell'eccellenza personale, ma mette radicalmente in discussione l'idea stessa di merito, inteso non come parametro neutro, bensì come dispositivo di riproduzione delle disuguaglianze. È in quanto membri di gruppi storicamente sottorappresentati, sostiene Padilla, che studiosi e studiose Bame possono formulare interrogativi nuovi – e necessari – per il rinnovamento della disciplina.

Io avrei dovuto essere assunto proprio perché sono nero: perché la mia afro-latinità è la solida base su cui poggia l'edificio di ciò che ho realizzato e di tutto ciò che spero di realizzare; perché la vulnerabilità del mio corpo nero sfida e castiga le pretese universalizzanti dei classici daltonici; perché il mio essere un nero nel mondo mi permette di porre domande nuove e diverse all'interno del campo di studi, mi consente di abitare approcci nuovi e diversi per rispondere a quelle domande e di stringere alleanze con altri studiosi del passato e del presente il cui essere neri nel mondo ha aperto la strada al mio salto oltre la barricata. | Che il merito accademico possa, nelle menti e nei cuori dei suoi sostenitori, essere separato dalla mia afro-latinità è il motivo per cui la mia rabbia continuerà a bruciare, e tanto. Se questa disciplina vuole mostrare rispetto verso le menti degli studiosi di colore, allora deve iniziare a mostrare rispetto anche verso i loro corpi e verso tutte le eredità dei razzismi passati e presenti che nella loro carne sono marchiati a fuoco. Lo scorso fine settimana, la scissione artificiale tra pensiero critico e soggettività razziale, tra conoscenza e identità razziale, è stata ancora una volta smascherata come una mostruosa bugia. Noi non siamo menti contenute in un vaso: tutti i nostri intelletti prendono forma ed evolvono all'interno dei campi di forza nazionali e globali legati alla razza e alle costruzioni artificiali sottese alla divisione in razze. Fingere il contrario è una fantasia da privilegiati, indegna di chi vive sotto questa allucinazione e umiliante per coloro a cui viene imposta.

Il commento di Padilla Peralta non risparmia nemmeno la lezione plenaria che aveva chiuso il tormentato convegno, affidata a Mary Beard, classicista e divulgatrice di grande notorietà nel mondo anglofono. Il tema era tutt'altro che semplice, ancor di più a conclusione di giornate tanto incandescenti: *What is Classics?* Beard aveva scelto di affrontarlo ripercorrendo la storia della disciplina, ricordandone le difficoltà e la lunga tradizione di accuse di elitarismo e di irrilevanza e, pur riconoscendo i casi di appropriazione indebita del patrimonio classico, aveva nondimeno sottolineato come i modelli antichi abbiano ispirato, nel corso del tempo, anche battaglie giuste e necessarie, come quelle per la democrazia e per i diritti civili. In questa prospettiva, affermava, «Classics is about all of us and none of us» («i Classici riguardano tutti noi e nessuno di noi»). Parole che non convincono Padilla Peralta, il quale giudica l'intervento della

collega evasivo e attendista, l'ennesimo tentativo da parte del settore di eludere un confronto serio con le proprie responsabilità etiche, evitando di affrontare le disuguaglianze strutturali che lo attraversano. Di fronte a questa persistente incapacità di mettere realmente in discussione i propri presupposti, sostiene Padilla, è necessario che anche coloro cui oggi è concesso il privilegio di occupare il centro della scena – ad esempio, tenendo la lezione plenaria del principale convegno della disciplina – lascino spazio ad altri corpi, capaci di porre interrogativi più urgenti e incisivi.¹⁴

Il dibattito negli Stati Uniti prosegue, alimentato dall'uccisione di George Floyd (25 maggio 2020), che ha riportato con forza al centro dell'attenzione il tema del razzismo sistemico, dando nuovo impulso a richieste di cambiamento anche all'interno delle istituzioni accademiche. In particolare, dalle discipline umanistiche sono emersi appelli sempre più pressanti ad agire concretamente per modificare in modo sostanziale la composizione demografica del corpo docente e studentesco, e a contrastare con fermezza ogni forma di razzismo, anche attraverso proposte radicali, che non solo hanno alimentato un vivace dibattito, ma hanno anche provocato scossoni significativi all'interno del mondo universitario statunitense.¹⁵

Mentre tutto questo accade, l'Europa – soprattutto quella continentale – resta ai margini. A scuoterla è, nel febbraio 2021, un titolo rilanciato prima dai social media e poi ripreso da numerose testate europee, tratto dall'edizione domenicale del «New York Times»: [*He Wants to Save Classics From Whiteness. Can the Field Survive?*](#) ('Vuole salvare le Lettere Classiche dalla loro bianchezza. Sopravviveranno?'). Ancora più provocatorio è il sottotitolo: *Dan-el Padilla Peralta thinks classicists should knock ancient Greece and Rome off their pedestal – even if that means destroying their discipline* ('Dan-el Padilla Peralta pensa che i classicisti dovrebbero buttare giù dal piedistallo l'antica Grecia e Roma – anche se ciò comportasse la distruzione della disciplina'). L'articolo, come si è accennato, viene immediatamente rilanciato ovunque e suscita reazioni di sconcerto, diffondendosi rapidamente anche in Europa e in Italia. Dunque, finalmente, l'Europa entra nel dibattito. La questione, però, è capire in quale versione del dibattito verrà indotta a entrare e da chi.

IV. L'Europa e la censura dei censori

Come abbiamo visto, la discussione statunitense ha toccato solo marginalmente la questione della censura dei testi antichi. Oggetto di scrutinio – e, talvolta, anche di provocatori annunci di possibile censura – sono state piuttosto le metodologie e i corpi. In nessuno dei casi qui analizzati la rimozione di opere o autori antichi dal panorama degli studi è stata posta come questione centrale. Il nodo è altrove: si tratta di ripensare radicalmente la disciplina, interrogando non tanto i contenuti, quanto le metodologie ritenute scientificamente valide, gli

¹⁴ La medesima urgenza torna anche in D.-E. Padilla Peralta, *Racial equity*, cit., p. 231: «as far as I'm concerned, the most fundamental question for the future of knowledge production in Classics is this: how do we recognize, honor, and repair the silencing of the knowledge that people of color carry? How do we perform – and validate, and support – the reparative epistemic justice that the discipline so sorely needs?»

¹⁵ Una ricostruzione in A. Borgna *Tutte storie di maschi bianchi morti*, cit., Roma-Bari, Laterza 2022.

approcci considerati legittimi e, soprattutto, l'identità di coloro che operano professionalmente nel campo.

Questi stessi temi vengono affrontati – pur secondo le modalità proprie di una testata giornalistica – anche nel profilo che il «New York Times» dedica a Dan-el Padilla Peralta, che, almeno in teoria, avrebbe dovuto contribuire in modo decisivo a portare all'attenzione del grande pubblico le tensioni strutturali che negli Usa attraversano oggi il mondo degli studi classici. Qui, tuttavia, il meccanismo si è in parte inceppato: complice anche il *paywall* dell'articolo, gran parte delle reazioni si è concentrata sul titolo, senza approfondirne il contenuto.

Si tratta di un fenomeno tutt'altro che secondario. Nella società della post-verità e del post-contenuto, il titolo tende a contare più del testo. In un ecosistema informativo bulimico e accelerato, il tempo (e talvolta anche la volontà) di leggere oltre l'intestazione si assottigliano. Diventa così sempre più frequente l'uso di titoli costruiti per suscitare scandalo o reazioni emotive, nella speranza di ottenere commenti, condivisioni e, in definitiva, *engagement* – la valuta principale dell'informazione on-line.¹⁶

È esattamente quanto avvenuto in questo caso: quando la discussione americana ha attraversato l'oceano, non tanto per iniziativa degli studiosi europei – che erano rimasti, nella maggior parte dei casi, piuttosto indifferenti alle tensioni interne ai colleghi statunitensi – ma per effetto della circolazione mediatica e della comunicazione on-line, il dibattito si è semplificato e spostato. I suoi nodi centrali sono stati in larga parte oscurati, e al loro posto si è imposta una narrazione più accessibile e polarizzante: le università americane, infestate dalla *Cancel Culture* e dai movimenti *woke*, starebbero cancellando i classici perché Greci e Romani erano razzisti.

Una volta piantato il seme della disinformazione – e complice il fatto che a occuparsene per primi siano stati i media, e non gli addetti ai lavori – il dibattito si è rapidamente deformato: elementi marginali sono stati presentati come centrali, e una serie di episodi isolati, sommati l'uno all'altro, ha finito per perdere la propria natura aneddotica, trasformandosi in quella che è parsa una minaccia sistemica, una follia collettiva che metterebbe a rischio tutto ciò che si ritiene più caro. Un esempio è il tweet di una docente di un liceo a Lawrence, Massachusetts, che dichiarava di essere «molto fiera di aver fatto rimuovere quell'anno l'Odissea dal

¹⁶ Un caso emblematico ha riguardato il giuroromanista Giuseppe Valditara, attuale Ministro dell'Istruzione e del Merito, il cui saggio *L'immigrazione nella Roma antica: una questione attuale*, Soveria Mannelli [CZ], Rubbettino, 2015) è stato ripubblicato e venduto come allegato dal quotidiano *Il Giornale* l'anno successivo (2016) con un titolo decisamente più sensazionalistico: *L'Impero Romano distrutto dagli immigrati: come i flussi migratori hanno fatto crollare il più imponente stato dell'antichità*. Quando la questione è tornata all'attenzione pubblica all'indomani della sua nomina a ministro, Valditara ha [replicato](#) tramite Ansa, attribuendo all'editore la scelta di un titolo più d'impatto («tutto questo succede, come sempre, quando un giornale pubblica un libro come allegato e quindi è l'editore a scegliere il titolo per rendere il lavoro più accattivante»). Allo stesso modo, anche il titolo del fortunato libro di Aldo Cazzullo, *Quando eravamo i padroni del mondo*, Milano, HarperCollins, 2022, strizza l'occhio più alla retorica identitaria che alla riflessione storica, puntando su un effetto nostalgico e semplificato. Un esempio significativo di come questa trappola interpretativa possa coinvolgere anche studiosi di primo piano si trova nell'ultimo saggio di Dan-el Padilla Peralta, (D.-E. Padilla Peralta, *Classicism and...*, cit., p. 141) dove l'autore include tra le manifestazioni di atteggiamenti conservatori il volume di Giusto Traina, *I Greci e i Romani ci salveranno dalla barbarie*, Roma-Bari, Laterza 2023. Il titolo – ironico e volutamente paradossale – riprende i toni eccessivi della retorica identitaria per criticarli dall'interno, con uno sguardo disincantato e consapevolmente distante da ogni nostalgismo. Padilla, tuttavia, sembra assumerlo in senso letterale e lo colloca tra gli esempi di professori maschi bianchi dediti a forme di revanscismo accademico, studiosi più preoccupati di opporsi ai presunti eccessi del movimento *woke* e della *Cancel culture* che di interrogarsi sulle condizioni epistemiche e strutturali necessarie alla vitalità futura della disciplina.

programma scolastico», un'affermazione che in Europa è stata riportata come se si fosse trattato di un divieto federale. Ancora più grottesco è il caso della presunta richiesta di bandire *Biancaneve* dalla letteratura per l'infanzia perché conterrebbe un bacio non consensuale: si trattava, in realtà, di una riflessione critica – rivolta a una singola attrazione del parco Disneyland di San Francisco – contenuta in una [recensione](#) scritta da due *travel bloggers* locali in occasione della riapertura del parco, ma rilanciata da molti media come se provenisse da una circolare del Dipartimento dell'Istruzione di Washington.

Ugualmente fraintese sono state alcune decisioni, come quella adottata dall'Università di Princeton di eliminare l'obbligo dello studio del greco e del latino per gli studenti che intendono laurearsi in Lettere classiche. La scelta, motivata soprattutto dall'intento di ampliare il numero – ormai in costante declino – degli iscritti e di rendere il corso numericamente sostenibile, è stata tuttavia presentata, anche in questo caso, come un sacrificio compiuto sull'altare dell'ideologia *woke*.¹⁷ Diverse testate on-line europee hanno rilanciato la notizia con titoli sensazionalistici,¹⁸ contribuendo a una crescente cacofonia nella quale ben poco spazio è stato concesso ai tentativi, da parte del corpo docente di Princeton, [di spiegare le ragioni](#) – anche e soprattutto di sostenibilità – alla base della riforma. Ragioni che, sebbene possano risultare difficili da condividere in un contesto come quello europeo, legato a una lunga tradizione di scuola pubblica e insegnamento liceale del greco e del latino, rappresentano tuttavia una risposta a un problema strutturale: la progressiva e sistematica contrazione degli iscritti ai corsi universitari in Lettere Classiche, un fenomeno a cui, in tutta onestà, ben pochi potrebbero davvero dirsi estranei.¹⁹ Analogamente, anche la chiusura del piccolo dipartimento di studi classici presso la Howard University – l'Harvard nera – è stata frettolosamente rilanciata come un'ulteriore vittoria della *Cancel Culture*, ignorando le ben più concrete motivazioni economiche dichiarate dalla stessa università.²⁰ Si tratta di un caso emblematico, che dovrebbe piuttosto sollecitare una riflessione seria e urgente sulla sostenibilità dei corsi di studio in ambito umanistico, soprattutto in un contesto sempre più segnato da pressioni economiche e da un clima culturale poco propenso a riconoscerne il valore.²¹

Il problema, oggi, è che si sono ormai costituiti due dibattiti distinti – uno europeo e uno statunitense – progressivamente divaricatisi a partire non da un semplice fraintendimento, ma da una frattura più profonda e strutturale. Come si è detto, le nuove dinamiche della comunicazione impongono nuovi linguaggi, e cadere nella trappola della post-verità – e, ancor più, del post-contenuto – è fin troppo facile. Da questo scarto iniziale, le due discussioni hanno preso direzioni sempre più divergenti.

L'Europa ha continuato a reagire trincerandosi in una strenua – e, a ben vedere, non sempre sollecitata – difesa degli autori antichi e delle loro opere. In questo senso, non sono mancate

¹⁷ Cfr. A. Borgna, *Tutte storie di maschi bianchi morti*, cit., pp. 76-78.

¹⁸ Solo a mero titolo di esempio: G. Freda, [Germi di razzismo. Atenei Usa contro latino e greco](#), «Il Giornale», 14 giugno 2021; A. Lavazza, [Cancel culture, se la censura colpisce anche l'Odissea. E il latino...](#), «Avvenire», 1° settembre 2021.

¹⁹ Cfr. A. Borgna, *How often do you think about the Roman Empire? Se i social network pensano all'Impero Romano più degli antichisti*, in M.L. Delvigo, F. Gasti (a cura di), [Res novae. Il latino nella società postdigitale](#), Atti del Convegno della Cusl (Pavia, 24-26 ottobre 2024), Palermo, Palumbo, 2025, pp. 38-55.

²⁰ Cfr. A. Borgna, *Tutte storie di maschi bianchi morti*, cit., p. 158.

²¹ Cfr. G. Belardelli, E. Galli della Loggia, L. Perla, *Università addio. La crisi del sapere umanistico in Italia*, Soveria Mannelli [CZ], Rubbettino, 2024.

accorate apologie dei Romani da parte di docenti universitari, ironicamente spesso bianchi e maschi.²² Ma, come si è visto, è proprio questa la questione posta dai riformatori americani: la legittimità di un monopolio demografico e interpretativo esercitato da corpi bianchi su testi antichi. In quest’ottica, il titolo del raffinato saggio di Maurizio Bettini, *Chi ha paura dei Greci e dei Romani?*, suonerebbe – per molti di quei riformatori – come una domanda mal posta: ciò che occorrerebbe chiedersi, forse, è piuttosto *Chi ha paura di un bianco che spiega i Greci e i Romani?*²³

Tutto ciò è accaduto perché, come si è detto, l’amplificazione mediatica di alcuni episodi, unita al travisamento di altri, ha generato un dibattito parallelo. L’accademia europea, incalzata da domande provenienti soprattutto dai media, ha finito per rispondere non tanto alle questioni di fondo sollevate da alcuni colleghi statunitensi, quanto piuttosto a provocazioni esterne, spesso formulate in modo strumentale da testate ansiose di lanciare l’ennesimo ‘allarme *Cancel Culture*’, immancabilmente foriero di grandi interazioni e massiccio *engagement*. Numerosi, infatti, sono stati i casi in cui a docenti anche di fama è stato chiesto di commentare la presunta cancellazione degli autori classici perché ritenuti razzisti, sessisti o comunque dannosi. Il risultato è stato che tempo ed energie sono stati spesi per confutare posizioni marginali o volutamente provocatorie, sostenute in origine da pochi – se non da nessuno – ma trattate come se rappresentassero il nucleo dell’agenda riformista; mentre le proposte più profonde e strutturali – anch’esse, per molti versi, altrettanto provocatorie e radicali – sono rimaste in larga parte ignorate.

Di conseguenza, si è diffuso un senso di allarme generalizzato nei confronti di una presunta forma di infantilismo culturale americano, che avrebbe contagiato persino i classicisti d’oltreoceano, descritti come talmente ingenui da essersi convinti che Greci e Romani fossero razzisti e da voler quindi cancellare l’intera disciplina, condannando così anche se stessi alla disoccupazione. Si parla, quindi con tono liquidatorio, di ‘deliri’ o di ‘pretese puerili’ per stigmatizzare genericamente *gli americani*, considerati incapaci di mantenere la giusta distanza critica rispetto all’antico.²⁴ E anche se alcune voci hanno cercato di riportare il dibattito su binari più aderenti alla realtà delle proposte statunitensi, il sentimento prevalente nell’opinione pubblica resta quello di chi teme una perdita irreversibile dell’identità europea e dei valori dell’Occidente – ritenuti derivare in linea diretta dalla tradizione greco-romana – a causa della stupida follia cancellatrice degli *americani*. Non di rado, poi, qualsiasi tentativo di ridimensionare il clamore e restituire una lettura più lucida dei fatti è spesso accolto con accuse veementi di negazionismo nei confronti della *Cancel Culture*, come se chiunque si discosti dalla narrativa allarmista non fosse in grado di percepire la gravità della minaccia che incombe sulle nostre teste.

La ragione per cui questi dibattiti, in Europa, hanno assunto le forme che abbiamo osservato non può essere ricondotta unicamente a una lettura semplificata o distorta delle fonti, mediata dai social media o dalla stampa on-line. Una parte della chiusura mostrata dall’accademia

²² Come notato sarcasticamente da D.-E. Padilla Peralta, *Classicism and...*, cit., p. 141.

²³ Cfr. M. Bettini, *Chi ha paura dei Greci e dei Romani?*, Torino, Einaudi, 2023.

²⁴ Cfr. A. Schiesaro, *Cancellare oltre la Cancel Culture*, «Il Sole 24 ore», 10 dicembre 2023; F. Boccasile, *Recensione di A. Borgna, Tutte storie di maschi bianchi morti*; G. Traina, *I Greci e i Romani ci salveranno dalla barbarie*; M. Lentano, *Classici alla gogna. I Romani, il razzismo e la cancel culture*, «Zapruder», LXIII, 2024, pp. 159-163.

europea va letta anche alla luce della congiuntura culturale ed economica in cui le istituzioni accademiche si trovano oggi a operare.

Le università europee – nella loro quasi totalità pubbliche – sono sempre più soggette a logiche di mercato, penalizzate dai tagli strutturali ai finanziamenti, dall'ossessione per l'aumento generalizzato del numero degli studenti e dalla pressione a reperire finanziamenti esterni, soprattutto dalle aziende. In questo quadro, le discipline umanistiche, percepite come meno 'produttive', vengono frequentemente marginalizzate dalle governance, [anche in assenza di un calo delle iscrizioni](#), in quanto ritenute meno adatte ad attrarre fondi privati, generare brevetti o competere efficacemente nei grandi bandi. Questi ultimi, peraltro, spesso si basano su criteri mutuati dalle scienze dure, secondo una dinamica che – come si è visto – è stata al centro delle critiche di molti riformatori statunitensi: un gruppo definisce regole su misura per sé stesso e poi le presenta come obiettivi e universalmente valide.

In questo contesto, l'accademia europea ha spesso mostrato cautela nel confrontarsi con istanze che, pur meritevoli di attenzione, si presentano in parte come programmaticamente distruttive e provengono in larga misura da soggetti che operano all'interno di università privatissime e straordinariamente ben finanziate. È una posizione difficile da conciliare con realtà, come quelle di molti Paesi europei, in cui – pur tra crescenti difficoltà – lo studio dell'antico è ancora garantito dalla scuola pubblica.

Certo, non si può negare che, nel passaggio di questo dibattito in Europa, la parte più radicale e scomoda sia stata sistematicamente rimossa, marginalizzata o, in alcuni casi, apertamente censurata. Raramente, infatti, è stata data risposta – favorevole o contraria, poco importa – a quegli inviti a rivedere in profondità i presupposti, gli obiettivi, i metodi e perfino i soggetti della disciplina; alla messa in discussione della gerarchia metodologica stessa; alla contestazione del valore assoluto attribuito ad approcci consolidati, come quello filologico; alla critica dei requisiti considerati essenziali per il classicista di professione, come la conoscenza delle lingue antiche.

Ugualmente scarse sono state le reazioni a un altro nucleo dell'agenda riformista: l'idea che categorie umane – *in primis* il corpo bianco – debbano consapevolmente fare un passo indietro per lasciare spazio a nuove soggettività capaci di porre domande diverse e forse più urgenti; o ancora la proposta secondo cui l'antichistica non dovrebbe più essere concepita come disciplina neutrale, ma come inseparabile da un impegno esplicito nella promozione della giustizia sociale.

Altrettanto pochi, se non nessuno, hanno combattuto sull'agone della critica radicale alla figura dell'umanista puro: l'erudito isolato nel proprio studiolo, immerso tra manoscritti in biblioteca, dedito all'analisi testuale e all'erudizione iperspecialistica. Una figura che, nel nuovo paradigma, rischia di apparire non solo anacronistica e politicamente inadeguata, ma anche direttamente complice – in quanto gramscianamente indifferente – delle ingiustizie perpetuate nel nome del culto delle radici.

Ecco: tutto questo è stato oggetto di una forma di censura. O meglio, più che di una censura vera e propria, si potrebbe parlare di uno sguardo selettivo, incapace di riconoscere davvero l'alterità. Il dibattito che si sta sviluppando intorno ai *Classics* ha infatti incrinato quella che,

almeno nell’antichistica, era stata a lungo una delle sue caratteristiche fondative: l’idea della *res publica litterarum*, un campo di studio concepito come comunità transnazionale, in cui l’appartenenza nazionale o linguistica sembrava – almeno in parte – trascurabile. Una comunione certo discontinua, più o meno evidente a seconda dei decenni, ma comunque esistente: fondata su presupposti, obiettivi e metodi condivisi, e persino su una lingua franca diversa dall’inglese, il latino. Oggi, invece, questa visione comune si sta sgretolando, e non soltanto per il fatto – senz’altro rilevante – che le questioni legate alle minoranze razzializzate assumano contorni differenti a seconda della composizione etnica dei singoli paesi.

La distanza emerge in tutta la sua chiarezza, ad esempio, quando si discute su quanto latino o greco sia opportuno inserire nei curricula universitari di studi classici: molto, poco, o nulla – purché il corso rimanga competitivo, ovvero sostenibile in termini di iscrizioni. È qui che si insinua una frattura profonda, troppo spesso taciuta: l’esistenza o meno di un sistema scolastico pubblico in cui le lingue classiche siano parte integrante – per legge – del curriculum della scuola secondaria, gratuita e diffusa uniformemente sul territorio. Nel dibattito statunitense questo tema è pressoché rimosso e l’attenzione si concentra invece sull’idea di abolire i requisiti linguistici – una proposta che, vista dall’Europa, appare pericolosa. Qui, infatti, dove (a stento) latino e greco fanno ancora parte dell’istruzione pubblica, gli sforzi delle comunità nazionali sono tutti rivolti a difenderne la sopravvivenza. Ed è una battaglia che ha un valore democratico: un sapere insegnato a tutti è un sapere di tutti. Negli Stati Uniti, al contrario, le lingue classiche, confinate nell’istruzione d’élite, sono – inutile negarlo – soprattutto un segno di *pedigree* sociale, un marchio di distinzione che certifica non il merito ma il privilegio economico: il lusso di potersi permettere di studiare ‘cose inutili’. Dunque, lottare – da posizioni elitarie – per rendere più inclusivo il settore a partire dall’eliminazione dello studio delle lingue antiche finisce per offrire un’arma formidabile a quanti, anche nell’Europa della scuola pubblica, vorrebbero per ragioni economiche cancellarle dai curricula scolastici e universitari, confinandole a una nicchia di (ricchi) interessati.

Specularmente, dall’Europa si è raramente – anzi, praticamente mai – riflettuto sul sistema statunitense tenendo realmente conto delle sue specificità. Gran parte di chi, anche tra gli antichisti, ha replicato all’idea dei ‘classici razzisti’, lo ha fatto dando per scontato un contesto italiano o europeo: la scuola pubblica, nella forma del liceo classico; l’università prevalentemente pubblica, con rette contenute; un modello accademico che prevede una precoce specializzazione disciplinare.²⁵ È evidente che ci troviamo di fronte a un sistema profondamente diverso dal nostro, che affronta sfide non sovrapponibili. E tuttavia, sono stati pochissimi coloro che hanno affrontato il dibattito a partire da queste premesse di realtà. In molti, anche in Europa, ne hanno discusso come se il sistema scolastico e universitario statunitense fosse identico al nostro.

Il risultato è stato la costruzione di un nuovo dibattito pubblico attorno alla cosiddetta ‘cancellazione dei classici’: un dibattito fondato spesso su presupposti falsi e finalizzato più a

²⁵ Com’è noto, in Europa di norma si chiede a qualcuno *che cosa studi?*, non *dove studi?* In altre parole: la scelta dell’ambito disciplinare precede quella dell’istituzione. Negli Stati Uniti, invece, il sistema funziona in modo radicalmente diverso: l’università è selettiva e costosa, si sceglie prima la sede, si tenta di essere ammessi, e solo successivamente – dopo un primo anno di formazione generale – si decide l’ambito di specializzazione (*major*), cui si affianca spesso un *minor* in un’area anche molto distante. Accoppiamenti come Biologia e Latino, Storia e Neuroscienze sono tutt’altro che rari.

generare allarme nell'opinione pubblica che a promuovere un confronto informato. Paradossalmente, questo allarme è poi ritornato, come un boomerang, negli stessi Stati Uniti, trasformandosi in strumento politico all'interno della recente – e vittoriosa – campagna elettorale di Donald Trump. Qui la retorica contro la *Cancel Culture* e contro le università 'progressiste', accusate di *wokism*, ha assunto forme concrete: la rimozione degli uffici dedicati alla *Diversity, Equity and Inclusion* (Dei), tra i primi atti del nuovo corso; lo smantellamento di strutture centrali del sistema educativo; l'attacco diretto a specifici atenei, condotto proprio in nome della presunta eradicazione della *woke madness* – la 'folia woke' – e del politicamente corretto. In tal modo, lo stesso dibattito accademico statunitense è stato investito – e distorto – da un'invasione del discorso politico e mediatico, che ha finito per ereditare dall'Europa questa visione semplificata: una sorta di boomerang, tornato indietro lungo una traiettoria impreveduta, che oggi condiziona profondamente la politica americana.²⁶

V. Conclusioni: i Caws (ignorati) e la necessità di un ritorno alle fonti

Più che una storia di censura, quella che si è sviluppata è una storia di reciproche rimozioni. Il dibattito statunitense si è concentrato in particolare sul tema dei corpi e, nello specifico, sull'idea che alcuni corpi – quelli non bianchi – siano stati, in diversi modi e in prospettiva tanto diacronica quanto sincronica, danneggiati dall'esistenza stessa di una disciplina denominata *Classics*, una denominazione che reca già in sé un implicito giudizio di valore, e che tende a collocare la vicenda degli antichi Greci e Romani come fondamento privilegiato di ciò che viene considerato culturalmente buono e bello, assumendo in tal modo una responsabilità strutturale nei processi di esclusione. E queste esclusioni che si perpetuano sia nella marginalità cui i corpi non bianchi sono stati relegati nella storia della disciplina, sia in quella in cui continuano a trovarsi approcci non tradizionali.²⁷ Non a caso, negli sviluppi più recenti del dibattito non si chiede più di esaltare la presenza e favorire la produttività delle voci Bame all'interno della filologia classica, ma di affidare ai corpi Bame il compito di dar vita a una disciplina legata all'antichità del tutto diversa, capace di dislocare e superare le versioni tradizionali e storicamente sovrarappresentate. Per chi sostiene questa visione, infatti, l'antichistica dovrebbe essere radicalmente superata e sostituita da una nuova forma di studi – che, significativamente, non potrà più essere designata con un'etichetta di implicito valore positivo quale *Classics*. Si parla dunque di *Critical Ancient World Studies* (Caws), un paradigma metodologico per lo studio dell'antichità concepita in senso ampio – sul piano cronologico, ideologico e geografico – e fondato su quattro distanziamenti critici rispetto alla tradizione delle Lettere classiche.²⁸

²⁶ È del 21 agosto un significativo [post](#) di Trump sui social, in cui appare l'aquila americana fieramente posata su una lapide del *Woke*, ormai defunto, con la didascalia '*Woke is dead*' e l'annuncio della prossima 'de-wokizzazione' del sistema museale: «i musei, a Washington come in tutto il Paese, rappresentano essenzialmente l'ultimo baluardo rimasto del woke. Lo Smithsonian è fuori controllo. Lì si parla soltanto di quanto il nostro Paese sia orribile, di quanto terribile sia stata la schiavitù e di quanto gli oppressi non abbiano conseguito nulla. Niente sui successi, niente sullo splendore, niente sul futuro. Non permetteremo che questo accada. Ho già incaricato i miei avvocati di occuparsi dei musei e di avviare lo stesso processo applicato ai college e alle università, dove sono stati fatti progressi enormi. Questo Paese non può essere *woke*, perché *woke is broke*. Abbiamo il Paese più straordinario del mondo, e vogliamo che se ne parli, anche nei nostri musei».

²⁷ D.-E. Padilla Peralta, *Classicism and...*, cit., p. 19.

²⁸ M. Umachandran, M. Ward (eds.), *Critical Ancient World Studies*, cit., pp. 3-26.

1. Rifiuto della centralità esclusiva di Grecia e Roma e promozione di una concezione policentrica e decentrata dell’antichità. I Caws respingono infatti l’eredità di una disciplina costruita per fungere da preistoria mitica dell’Occidente immaginato e, in particolare, contestano l’equivalenza fra ‘universale’ e ‘occidentale’ o ‘europeo’. Allo stesso modo, mentre la tradizione dei *Classics* ha costruito un mondo antico il cui valore risiedeva nel suo riflesso dell’Europa moderna, Caws propongono un’indagine della storia antica che non assuma come destino necessario il *telos* dell’Occidente.

2. Rifiuto dell’assunzione di un nesso assiomatico tra studi classici e valore culturale. I Caws disinvestono dal capitale simbolico e culturale che ha storicamente legittimato gli studi classici come modalità privilegiata di produzione di conoscenza, rifiutando l’idea che essi siano per definizione portatori di un valore culturale intrinseco.

3. Rifiuto delle letture positiviste della storia e delle prospettive, anche metodologiche, che si presentano come neutrali o trasparenti: i *Critical Ancient World Studies* intendono mostrare come, dietro l’apparente neutralità, si celino invece precise epistemologie del potere. Sono proprio queste ad aver costruito e legittimato determinati approcci metodologici come oggettivi e universali, mentre in realtà risultano profondamente escludenti, contribuendo a perpetuare forme di ingiustizia e squilibrio all’interno della disciplina.

4. Richiesta di un impegno esplicito alla decolonizzazione dello sguardo sull’antichità. I Caws non si limitano ad applicare la teoria decoloniale o a recuperare narrazioni subalterne in un campo storicamente dominato da élite privilegiate, ma si propongono di smantellare le strutture stesse del sapere che hanno prodotto tali privilegi, mettendo radicalmente in discussione presupposti epistemologici ritenuti finora essenziali.

A livello operativo, questi quattro principi si traducono innanzitutto nell’impegno concreto a confrontarsi con le disuguaglianze strutturali che condizionano l’accesso allo studio del mondo antico e determinano chi ha – e chi non ha – la possibilità di lavorare all’interno della disciplina. In questa prospettiva, la gerarchia delle metodologie – con la critica testuale posta al vertice e considerata sapere oggettivo –, la centralità attribuita alla conoscenza del latino e del greco a discapito di altri approcci o di altre lingue, così come l’adozione del merito come criterio ‘neutro’, ossia sganciato dal corpo, vengono indicate come forme di ingiustizia epistemica. Sarebbero proprio queste strutture ad aver reso le Lettere classiche una disciplina ostile ai corpi Bame, i quali avrebbero ora tanto il diritto quanto il dovere di invaderla e scardinarla: da un lato, per riparare i torti subiti; dall’altro, per produrre nuove risposte a nuove domande di ricerca che partano espressamente dai corpi.²⁹

Come si può vedere, si tratta di un progetto ambizioso e ampiamente discutibile. Discussibile, anzitutto, nel senso che attende ancora una vera discussione da parte dell’Europa, dove il centro del dibattito è stato occupato quasi esclusivamente da questioni contenutistiche – la difesa degli antichi e dei testi antichi dall’accusa di razzismo – mentre pochissimo, anzi quasi nulla, è stato detto sul ben più radicale interrogativo circa chi sia legittimato ad avvicinarsi a questi testi, con quale corpo, con quali strumenti. O ancora: se siano ancora sufficienti la conoscenza linguistica, l’approccio filologico, storico, linguistico o antropologico, oppure se tutto ciò diventi inadeguato laddove il punto di partenza, e di legittimazione, sia il corpo stesso.

²⁹ D.-E. Padilla Peralta, *Classicism and...*, cit., p. 6.

È questa la parte del discorso che, ad oggi, attende ancora una vera ricezione nel dibattito europeo, che ha speso molto tempo a difendere Cicerone dagli attacchi degli ‘americani’ senza forse voler davvero vedere che, per i riformatori, il nemico non è tanto Cicerone quanto piuttosto il classicista bianco – molto spesso maschio – che studia Cicerone, scredita approcci diversi da quelli a lui congeniali e nasconde questa sua non inclusività dietro l’idea che i *Classics* siano aperti a tutti. Non è così – sostengono i riformatori –: è soltanto la parte dei *Classics* in cui il maschio bianco si trova più a proprio agio a essere elevata a modello universale, teoricamente aperto a tutti ma, in pratica, esclusivo. In questo modo si finisce per produrre quella gerarchia culturale che affligge l’intera disciplina.³⁰

Ma il meccanismo della rimozione non ha riguardato solo l’Europa. Anche il dibattito statunitense ha ignorato – o marginalizzato – istanze rilevanti provenienti da un altro contesto: quello dell’Europa della scuola pubblica, dove il latino (e talvolta il greco) è ancora presente in alcuni curricula della scuola secondaria superiore, e quello dell’università pubblica, in cui i *Classics* – declinati in forme diverse – non costituiscono una semplice curvatura opzionale all’interno di un percorso multidisciplinare, ma un corso di laurea che, nella maggior parte dei casi, conduce a una professione concreta: quella dell’insegnante di lettere classiche nella scuola pubblica, cioè in un’istituzione realmente aperta a tutti.

In questo senso, queste discipline – quale che sia l’impostazione contenutistica adottata – continuano a esercitare un importante ruolo di ascensore sociale.³¹ Tuttavia, molti interventi statunitensi si sono sviluppati a partire da posizioni di forte privilegio accademico e istituzionale, trascurando il rischio che il clamore attorno a certe battaglie possa sortire l’effetto opposto rispetto a quello auspicato: non la diffusione di nuovi approcci epistemologici, ma la rimozione *tout court* della disciplina dalle istituzioni più fragili – scuole pubbliche, università minori, territori marginali. In tali contesti, la richiesta di decolonizzare i *Classics* rischia di offrire un pretesto perfetto alle varie governance per disinvestire da ambiti già considerati improduttivi, favorendo il trasferimento delle risorse verso discipline ritenute più utili. A soffrirne, però non saranno gli atenei d’élite, ma le istituzioni scolastiche e accademiche che già oggi faticano a sopravvivere – contribuendo così a rendere i *Classics* ancora più elitari, proprio nei luoghi in cui dovrebbero invece restare aperti a tutti.

A fronte di un dibattito costellato di censure reciproche emerge dunque con forza la necessità di tornare alle fonti, come direbbe il buon filologo: riprendere in mano il cuore della discussione, senza le mediazioni del giornalismo e dei media, e provare a confrontarsi su basi reali e non sul sentito dire. E, comunque la si pensi, non si potrà non riconoscere che, in ultima analisi, si tratta pur sempre di un’ammissione della fondamentale importanza della filologia.

³⁰ Cfr. K.J. Ram-Prasad, *Comparative Philology and Critical Ancient World Studies*, in M. Umachandran, M. Ward (eds.), *Critical Ancient World Studies*, cit. pp. 91-106.

³¹ Cfr. A. Borgna, *Tutte storie di maschi bianchi morti*, cit., pp. 159-164; A. Marcone, *Razzismo negli studi classici? Qualche considerazione su nuove forme di intolleranza*, «Rivista storica italiana», CXXXIV, 2022, 1, pp. 1-6: 2.

CICERONE CENSURATO:
ANCORA SULL' EPIGRAMMA EROTICO
A TIRONE (PLIN. «EPIST.» VII 4)

Tommaso Ricchieri


Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

The article discusses an alleged homoerotic epigram by Cicero, dedicated to his freedman Tiro and mentioned in a letter by Pliny the Younger. Most critics have censured this writing, considering it a forgery made in the 1st century AD to discredit Cicero with scandalous rumours about his sexual morals. This debate is revisited to show how doubts about the authenticity of the epigram stem more from the moral scruples of modern critics than from real evidence contradicting the hypothesis that Cicero wrote a playful erotic poem in an exquisitely neoteric style.

L'articolo discute di un presunto epigramma omoerotico di Cicerone, dedicato al suo liberto Tirone e testimoniato in una lettera di Plinio il Giovane. La maggioranza dei critici ha censurato questo scritto, ritenendolo un falso diffuso nel I secolo d.C. per screditare Cicerone con delle voci scandalose sulla sua morale sessuale. Si riprendono le fila di questo dibattito per mostrare come i dubbi sull'autenticità dell'epigramma nascano più da scrupoli moralistici dei critici moderni che non da reali prove che contrastino l'ipotesi che Cicerone avesse scritto un componimento erotico scherzoso e di gusto squisitamente neoterico.

Parole chiave: Cicerone; epigramma; moralismo; neoterismo; Tirone.

Tommaso Ricchieri: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
 tommaso.ricchieri@unibo.it

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

1. Premessa

Si può, ancora ai nostri giorni, censurare Cicerone per la sua morale sessuale? A partire da questo interrogativo vorrei indagare un caso, non troppo noto, di ‘censura’ moderna di uno scritto di Cicerone, che ha riguardato un epigramma di contenuto omoerotico a lui attribuito da una fonte antica: di fronte a un tema sentito come imbarazzante e ‘scomodo’ per questo autore, molti studiosi hanno reagito mettendo in discussione l’autenticità dello scritto stesso. Riprendendo le fila di questo dibattito critico, vorrei affrontare la questione dalla prospettiva non solo della autenticità, ma soprattutto della ‘censura’, per evidenziare come le argomentazioni e le prove addotte dagli studiosi per contestare la genuinità dello scritto ciceroniano muovano in realtà da istanze morali – moralistiche – che mirano a coprire o a smentire una intollerabile ‘macchia’ nella vita privata e nelle abitudini intime del più grande oratore romano, emblema della *res publica* e di tutti i suoi valori istituzionali. Messo in evidenza questo aspetto e sottolineato lo stretto legame che, nella discussione su questo componimento poetico, ha unito e ancora unisce censura e dibattito sull’autenticità, vorrei riprendere quest’ultimo tema per ridiscutere una serie di elementi del testo e del suo contesto che, contro la tendenza più diffusa tra i critici, depongono con certezza a favore della genuinità dello scritto.¹

2. Le ragioni di una censura

Cominciamo dal ‘caso’ da cui nasce il dibattito che porta alla conseguente censura ai danni di Cicerone. Ci troviamo nell’epistolario di Plinio il Giovane: nella lettera VII 4, Plinio si rivolge all’amico Ponzio Allifano, che ha letto i suoi componimenti poetici; Plinio coglie l’occasione per rimarcare il fatto che egli non è estraneo alla poesia, e che anzi si diletta da sempre in vari generi poetici, dalla tragedia, all’epica, all’elegia. A conferma di ciò, racconta un aneddoto: mentre si trovava nella sua villa di Laurento, si è imbattuto in un epigramma di Cicerone rivolto a Tirone, suo liberto, amico e segretario; questo epigramma era contenuto in un’opera di Asinio Gallo intitolata *Comparatio patris et Ciceronis* (a noi nota da questa sola testimonianza pliniana), in cui veniva fatto un confronto tra Asinio Pollione, padre di Gallo, e Cicerone. Data la notoria ostilità di Pollione e di suo figlio verso Cicerone, il confronto non era di sicuro positivo per l’oratore. Plinio cita questo epigramma di Cicerone, scoperto per caso leggendo l’opuscolo di Gallo, per dimostrare a Ponzio come anche i più grandi oratori avessero coltivato la poesia più leggera e frivola e l’avessero tenuta in alta considerazione (§§ 3-4):

¹ Cito da subito i quattro principali studi dedicati all’epigramma in questione, i cui autori assumono posizioni molto diverse, che verranno discusse nel corso dell’articolo: W. McDermott, *M. Cicero and M. Tiro*, «Historia», XXI, 1972, pp. 259-286 (all’epigramma sono dedicate le pp. 272-275); D. Romano, *Il lascivus lusus di Cicerone*, «Orpheus», n.s., I, 1980, pp. 441-447; E. Malaspina, *L’autenticità di Cic. Epigr. 3 Soubiran e le dicerie su Cicerone*, «Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica, Università degli studi di Torino», 1999, pp. 173-196; D. Kubiak, *An Erotic Epigram of Cicero?*, in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. XV, Bruxelles, Latomus, 2010, pp. 110-129.

Legebantur in Laurentino mihi libri Asini Galli de comparatione patris et Ciceronis. Incidit epigramma Ciceronis in Tironem suum. Dein cum meridie (erat enim aestas) dormiturus me recepissem, nec obreperet somnus, coepi reputare maximos oratores hoc studii genus et in oblectationibus habuisse et in laude posuisse.

Nella villa di Laurento leggevo i libri di Asinio Gallo con il confronto tra suo padre e Cicerone. Mi imbattei in un epigramma di Cicerone rivolto al suo Tirone. Poi, una volta che, verso mezzogiorno (eravamo infatti in estate), ritiratomi per riposare, non riuscivo a prendere sonno, mi misi a riflettere sul fatto che i più grandi oratori avevano tra i loro dilette questo tipo di attività e l'avevano considerata onorevole.²

La scoperta di questo epigramma ciceroniano spinge allora Plinio a scrivere a sua volta un breve componimento esametrico in cui narra di questo ritrovamento e in cui espone il contenuto del carme (*id ipsum, quod me ad scribendum sollicitaverat, his versibus exaravi*):

Cum libros Galli legerem, quibus ille parenti
ausus de Cicerone dare est palmamque decusque,
lascivum inveni lusum Ciceronis et illo
spectandum ingenio, quo seria condidit et quo
humanis salibus multo varioque lepore 5
magnorum ostendit mentes gaudere virorum.
Nam queritur quod fraude mala frustratus amantem
paucula cenato sibi debita savia Tiro
tempore nocturno subtraxerit. His ego lectis
'cur post haec' inquam 'nostros celamus amores 10
nullumque in medium timidi damus atque fatemur
Tironisque dolos, Tironis nosse fugaces
blanditias et furta novas addentia flammis?'

Mentre leggevo i libri di Gallo, in cui lui si era azzardato
ad assegnare a suo padre, e non a Cicerone, la palma e l'onore,
ho trovato una poesiole licenziosa di Cicerone, degna di ammirazione
per l'acume con cui ha messo da parte le cose serie
e con cui ha mostrato che le menti dei grandi uomini si divertono
con battute comuni e con grande varietà e ironia.
Infatti si lamenta che Tirone ha ingannato il suo amante
con malvagia frode e, dopo cena, a notte fonda, gli ha negato quel po' di baci
che gli aveva promesso. Letti questi versi, mi sono detto:
"Perché celiamo i nostri amori, dopo aver letto questo, e, timorosi,
non ne raccontiamo nessuno e non riveliamo di conoscere
gli inganni di Tirone, le effimere blandizie di Tirone,
le sue astuzie che alimentano nuove fiamme?"

Come si vede, Plinio non riporta in maniera diretta l'epigramma, ma ne offre una parafrasi, che comunque lascia intendere molto chiaramente quale fosse l'argomento del carme. Nei vv. 1-6, Plinio racconta della sua scoperta durante la lettura dell'opuscolo di Gallo, ovviamente tutto volto a detrimento di Cicerone, e della sua sorpresa alla lettura di un epigramma che rivela ancora una volta l'*ingenium* dell'oratore, capace di mettere da parte le cose serie per dedicarsi anche a

² Le traduzioni dei passi, dove non diversamente indicato, sono mie.

piacevoli frivolezze letterarie. La parte propriamente ciceroniana della composizione di Plinio riguarda i vv. 7-9, che ci dicono il tema dell'epigramma, una poesia erotica in cui Cicerone si lamenta con Tirone perché questi lo ha ingannato: infatti, durante una cena, gli aveva promesso dei baci, che poi, durante la notte, gli ha negato. Dopo aver letto questo epigramma che evidentemente prima non conosceva, anche Plinio è invogliato a scrivere di simili amori che lo riguardano (v. 10 *cur post haec... nostros celamus amores...?*) e a parlare delle astuzie e degli inganni che il 'suo' Tirone impiega per sottrarsi a lui.³

Consideriamo un primo aspetto notevole: Plinio non dubita affatto dell'autenticità di questo componimento, ritenuto anzi una prova ulteriore dell'*ingenium* e della versatilità letteraria di Cicerone, suo modello, che egli intende seguire anche con la decisione di 'esporsi' al pubblico con componimenti faceti e per di più di contenuto omoerotico, proprio come aveva fatto il grande oratore.

La tranquillità, ma anche l'ammirazione, con cui Plinio guarda a questo epigramma non sono però condivise da molti critici moderni, che manifestano anzi verso di esso una notevole inquietudine: sin dall'Ottocento, infatti, gli editori si dividono tra chi dubita fortemente della sua autenticità e chi lo ritiene direttamente un falso. Così Morel e Büchner si limitano a riportare il componimento tra i frammenti poetici di Plinio, senza nemmeno discutere dei versi attribuibili a Cicerone, non registrati tra i frammenti dell'oratore.⁴ Baehrens, Courtney e Blänsdorf non riportano i tre versi pliniani nella sezione ciceroniana, ma rinviando ad essi: Baehrens non si esprime sulla questione dell'autenticità del frammento, Courtney osserva che «one must [...] wonder about its authenticity», Blänsdorf lo classifica come *dubium*.⁵ Traglia lo include tra gli *incerta et pseudociceroniana*,⁶ Sherwin-White, nel suo commento alle lettere di Plinio, lo annovera tra gli *pseudepigrapha* di Cicerone,⁷ mentre esso non viene nemmeno menzionato da Ewbank tra le varie opere poetiche ciceroniane.⁸ Anche Soubiran, infine, è persuaso che l'epigramma non sia autentico e constata dunque che «ici plus que jamais [...] le plus grand scepticisme s'impose».⁹

Ora, per capire le scelte degli editori, estremamente scettici sulla paternità ciceroniana di questi versi, dobbiamo considerare come la critica ha giudicato questo epigramma e quali sono le ragioni che l'hanno spinto a 'censurarlo' con il pretesto di un falso, partendo dal presupposto che un tale componimento *non potesse essere di Cicerone*. Il motivo è presto detto: lo scetticismo si lega all'imbarazzo per la presenza esplicita della tematica omosessuale in uno scritto di un autore

³ Sulla composizione poetica di Plinio si veda l'analisi di W. Suerbaum, *Ein anerkannt schlechtes Gedicht des jüngeren Plinius* (epist. 7.4.6 = *Plin. fr. 1 Bl.*²), in B. Pieri, D. Pellacani (eds.), «*Si verba tenerem*». *Studi sulla poesia latina in frammenti*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, pp. 157-184.

⁴ W. Morel, *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Lipsiae, Teubner, 1927, p. 135; K. Büchner, *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Leipzig, Teubner, 1982², p. 167.

⁵ E. Baehrens, *Fragmenta Poetarum Romanorum*, Lipsiae, Teubner, 1886, pp. 304 (fr. 15) e 372; E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 156 (fr. 4a) e 367-368 (dove la citazione); J. Blänsdorf, *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Enni Annales et Ciceronis Germanicique Aratea*, Berlin-New York, De Gruyter, 2011², p. 158 (fr. 3a) e 336.

⁶ A. Traglia, *M. Tulli Ciceronis poetica fragmenta*, Milano, Mondadori, 1963, p. 133 (fr. 10).

⁷ A.N. Sherwin-White, *The Letters of Pliny. A Historical and Social Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 406.

⁸ W.W. Ewbank, *The Poems of Cicero*, London, University of London Press, 1933; non si trova riferimento al componimento pliniano né nella sezione *Miscellaneous verses* né in quella *Verses of doubtful authenticity* (pp. 101-103).

⁹ J. Soubiran, *Cicéron. Aratea. Fragments poétiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 68.

giudicato tra i più *severi* dell'antichità. Questa posizione si trova espressa in una dissertazione del 1887 di Maximilian Grollm,¹⁰ che riteneva l'epigramma una creazione di Asinio Pollione o di suo figlio Gallo fatta al solo fine di screditare Cicerone:

Nam eiusmodi sordes maxime discrepant ab omnibus ceteris, quae de Ciceronis natura moribusque scimus, neque ullo alio loco traduntur. Asini autem Galli testimonio non nimis multum attribuendum esse puto. In illo enim libro notum est eum id unum egisse, ut omni modo patrem nobilitaret, Ciceronem detraheret.¹¹

Infatti simili turpitudini sono molto distanti da tutto ciò che conosciamo del carattere e delle abitudini di Cicerone, e di esse non si parla da nessun'altra parte. E, del resto, non credo si debba attribuire grande peso alla testimonianza di Gallo. È noto infatti che in quel libro egli non ha fatto altro che nobilitare in ogni modo il padre e screditare Cicerone.

La tesi di Grollm si basa dunque sul fatto che questo componimento è una macchia (*sordes*) assolutamente isolata nella produzione di Cicerone, che nessun altro autore lo cita, e che la sua origine è presto spiegata con gli intenti denigratori di Gallo, in un'opera da lui concepita per nobilitare il padre, che di Cicerone era stato oppositore e feroce critico.¹² La conclusione del Grollm è allora la seguente:

Ego quidem arbitror facile fieri potuisse, ut Asinius illam sordidam inter Ciceronem et Tironem consuetudinem illudque epigramma comminisceretur vel ab aliis fictum tamquam verum in librum suum reciperet.¹³

Per parte mia, ritengo verosimile che Asinio si sia inventato quel turpe rapporto tra Cicerone e Tirone e quell'epigramma, oppure che egli lo abbia accolto nel suo libro come vero, mentre era stato inventato da altri.

Insomma, o Asinio Gallo fu l'inventore dello scenario di una *sordida consuetudo* tra Cicerone e Tirone, oppure egli avrebbe accolto nella sua opera questo epigramma, comunque non autentico e inventato da altri per denigrare Cicerone. Per altri studiosi, come Büchner, ripreso poi da Courtney, una prova decisiva della non paternità ciceroniana di questo componimento è data dal fatto che un tale scritto non sarebbe sfuggito all'autore dell'*Invectiva in Ciceronem* pseudo-sallustiana, che non solo prende a bersaglio la poesia di Cicerone,¹⁴ ma che non lesina nemmeno dettagli sulla sua depravazione sessuale.¹⁵

¹⁰ M. Grollm, *De M. Tullio Cicerone poeta, «Particula prior»: de inscriptionibus, de argumentis, de temporibus singulorum carminum*, diss. Königsberg, 1887, p. 49.

¹¹ *Ibid.*

¹² Sulla nota ostilità di Asinio Pollione, più giovane di un trentennio (era nato nel 76 a.C.) di Cicerone e a lui opposto per orientamento politico e stile oratorio, cfr. la testimonianza di Seneca Padre, *suas.* 6,14 *infestissimus famae Ciceronis permansit e ibid.* 24 *Pollio... Ciceronis mortem solus ex omnibus maligne narrat*; sul tema cfr. E. Gabba, *Note sulla polemica anticiceroniana di Asinio Pollione*, «Rivista storica italiana», LXIX, 1957, pp. 317-339; G. Massa, *Sallustio contro Cicerone? I falsi d'autore e la polemica anticiceroniana di Asinio Pollione*, «Athenaeum», XCIV, 2006, pp. 415-466; C. Pieper, *How (not) to commemorate Cicero: Asinius Pollio in Seneca's sixth suasoria*, «Histos», XIII, 2019, pp. 158-174.

¹³ M. Grollm, *De M. Tullio Cicerone poeta...*, cit., p. 49.

¹⁴ K. Büchner in RE, 2. Reihe, vol. XIII, col. 1260, s.v. *Tullius*; E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets...*, cit., p. 367; cfr. Ps.-Sall. *inv. in Cic.* 5-6.

¹⁵ Cfr. Ps.-Sall. *inv. in Cic.* 2 (omosessualità, prostituzione giovanile, incesto); 5 (*cuius nulla pars corporis a turpitudine vacat*).

Prevale quindi la tesi che questo componimento vada rubricato al capitolo della (s)fortuna postuma di Cicerone, contro il quale si era diffusa in età imperiale una nutrita pamphlettistica:¹⁶ a riguardo, Gellio cita tra i principali esponenti dell'anticiceronianismo Larcio Licino, oratore asiano di età neroniana, autore di un'opera intitolata *Ciceromastix*, e proprio il nostro Asinio Gallo,¹⁷ talmente accanito contro Cicerone che addirittura l'imperatore Claudio si premurò di scrivere una difesa dell'oratore dai suoi attacchi.¹⁸ In un clima nel quale non mancava l'ostilità verso Cicerone, lo sconveniente epigramma per Tirone, scritto da Gallo o da qualche altro *ob-trectator Ciceronis*, sarebbe perciò comodamente entrato, alla voce 'abitudini sessuali', nel *dossier* in uso ai detrattori primo-imperiali dell'oratore, in mezzo ad altre accuse a lui rivolte di dedicarsi alle pratiche più turpi, come l'incesto con la figlia.¹⁹

La tesi che l'epigramma sia nato negli ambienti anticiceroniani del I secolo d.C. è dunque ampiamente accettata da critici ed editori, che si incaricano così di salvare il buon nome di Cicerone minacciato da «ces sordides calomnies».²⁰ Accanto a questa posizione, ne va registrata un'altra, che appare molto curiosa: quella di chi non ha considerato l'epigramma un falso, ma si è ingegnato per difenderne l'autenticità e, con essa, la reputazione di Cicerone, sostenendo che i versi in questione in realtà non dicano... quello che sembrano dire. Aprifila di questa corrente è R.Y. Tyrrell, che nell'Inghilterra vittoriana del 1885 propose una duplice lettura 'allegorica' dell'epigramma al fine di purgarlo da ogni possibile riferimento a una «improper relation» tra Cicerone e Tirone: secondo lui, l'epigramma conterrebbe uno scherzoso rimprovero a Tirone perché questi si era furtivamente incontrato con una concubina di Cicerone, sottraendola al suo padrone; in alternativa, esso sfrutterebbe il linguaggio erotico per alludere al fatto che Tirone si era sfilato da un impegno di natura economica che si era assunto con Cicerone.²¹

¹⁶ Sulla ricezione e sui detrattori di Cicerone nella prima età imperiale cfr. M. Winterbottom, *Cicero and the Silver Age*, in W. Ludwig (éd.), *Éloquence et rhétorique chez Cicéron*, Entretiens Fondation Hardt XXVIII, Vandœuvres-Genève, Fondation Hardt, 1982, pp. 237-274; 237-244; R. Degl'Innocenti Pierini, *Cicerone nella prima età imperiale. Luci ed ombre su un martire della repubblica*, in E. Narducci (a cura di), *Aspetti della fortuna di Cicerone nella cultura latina*, Atti del III Symposium Ciceronianum Arpinas (Arpino, 10 maggio 2002), Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 3-54; 7-14; A.M. Gowing, *Tully's boat: responses to Cicero in the imperial period*, in C. Steel (ed.), *The Cambridge Companion to Cicero*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 233-250; T.J. Keeline, *The Reception of Cicero in the Early Roman Empire. The Rhetorical Schoolroom and the Creation of a Cultural Legend*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 147-195; G. La Bua, *Cicero and Roman Education. The Reception of the Speeches and Ancient Scholarship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 100-114.

¹⁷ Gell. XVII 1,1 *nonnulli... exstiterunt, in quibus sunt Gallus Asinius et Larcus Licinus, cuius liber etiam fertur infando titulo Ciceromastix, ut scribere ausi sint M. Ciceronem parum integre atque inproprie atque inconsiderate locutum*; questi critici di Cicerone, di cui Gellio parla con sdegno, dovevano dedicarsi principalmente a una dissezione polemica del suo stile oratorio (su Gallo e suo padre cfr. anche Quint. *inst.* XII 1,22 *Asinio utrique, qui vitia orationis eius etiam inimice pluribus locis insecuntur*), ma in tali opere non saranno mancati anche attacchi di natura personale: cfr. E. Malaspina, *L'autenticità di Cic. Epigr. 3...*, cit., p. 184.

¹⁸ Suet. *Claud.* 41,3 *composuit... Ciceronis defensionem adversus Asini Galli libros satis eruditam*.

¹⁹ Cfr. Ps.-Sall. *inv. in Cic.* 2 *filia matris paelex, tibi iucundior atque obsequentior quam parenti par est*. L'eco di queste accuse arriva fino a Servio, imbarazzato dall'interpretazione di Donato di *Aen.* VI 623 *hic thalamum invasit natae* come contenente un'allusione a Cicerone: *nam quod Donatus dicit nefas est credi, dictum esse de Tullio*. Per ulteriori accuse sulle abitudini sessuali di Cicerone cfr. Plut. *Cic.* 7,7 (omosessualità) e Cass. Dio XLVI 18,3-6 (dal discorso di Fufio Caleno: matrimonio in età avanzata con la giovanissima Publilia, di cui parla anche Plut. *Cic.* 41; prostituzione della moglie Terenzia e incesto con Tullia), testimonianze discusse da E. Malaspina, *L'autenticità di Cic. Epigr. 3...*, cit., pp. 180-184.

²⁰ Così ancora J. Soubiran, *Cicéron. Aratea...*, cit., p. 68.

²¹ La discussione dell'epigramma si trova in R.Y. Tyrrell, *The Correspondence of M. Tullius Cicero*, vol. 1, Dublin, Hodges, Foster & Figgis – London, Longmans, Green & Co., 1885², pp. 106-109. Tali pagine sull'epigramma di Plinio furono omesse nella successiva, terza edizione dello stesso volume (1904), che Tyrrell curò assieme a L.C. Purser, poi divenuta di riferimento.

Sulla stessa linea ‘allegorica’ si muove William McDermott (che pure è critico dell’interpretazione di Tyrrell), a cui si deve a oggi il più approfondito studio sui rapporti tra Cicerone e Tirone.²² Trattando dell’epigramma, anche’egli si mostra perplesso dalla presenza della tematica omosessuale, perché a suo avviso «it is clear that such sexual license, though prevalent among the Greeks, was both legally and morally abhorrent to the staid Romans, and Cicero’s attitude was in accordance with the old Roman morality».²³ Anche per questo studioso, dunque, un epigramma omoerotico da parte di Cicerone risulta indifendibile e allora egli avanza una sua personale ricostruzione dei rapporti tra l’oratore e Tirone, ipotizzando che questi, un *verna* della casa dei Tullii e nato probabilmente intorno all’80 a.C.,²⁴ fosse in realtà un... *figlio naturale* di Cicerone. A questo punto, l’epigramma diventa un componimento d’occasione che Cicerone avrebbe scritto in un momento di convivialità domestica per immortalare la scenetta di un bambino capriccioso (suo figlio), restio a dare al padre il bacio della buonanotte:

Soon after Cicero’s return from study in Greece, and before his quaestorship in Sicily [75 BC], dinner was served at Cicero’s home. Tiro, then about three or four years of age, as a favorite in Cicero’s *familia*, was brought in to kiss his *dominus* goodnight. Children of that age are coy – he refused. A little later, Cicero excused himself from the dining room, went to the boy’s bedroom, tucked him in and kissed him. On his return, he regaled his guests with a poem on the incident.²⁵

L’immaginazione di McDermott lo porta, come si vede, a descrivere nei dettagli una situazione che appare oltremodo inverosimile: non solo una speculazione del genere sui rapporti tra Cicerone e Tirone è priva di qualsiasi fondamento, ma inoltre il lessico del frammento ciceroniano, pur nella sua esiguità, rimanda senza dubbio a uno scenario erotico, senza contare che, come ha osservato Ermanno Malaspina, un simile scambio di effusioni tra un padre e un figlio (per di più illegittimo) risulta del tutto estraneo alla mentalità e all’etica dei Romani.²⁶

Dopo McDermott, il fertile filone della lettura ‘allegorica’ dell’epigramma ha trovato in anni recenti un nuovo fautore in David Kubiak, che – senza conoscere lo studio di Malaspina nel frattempo uscito e del quale diremo a breve – propone una ricostruzione, se possibile, ancora più intricata e surreale dello scenario del carne.²⁷ Secondo Kubiak, i versi che Plinio cita deriverebbero da un poema giovanile di Cicerone originariamente dedicato a una donna, forse sua moglie: tale poema sarebbe l’*Uxorius*, di cui conosciamo appena il titolo dalla *Historia Augusta*,²⁸ che per Kubiak consisteva in una raccolta di «Theophrastan epigrams» a tematica matrimoniale.²⁹ In un secondo momento, qualche nemico o rivale di Cicerone, come Clodio, avrebbe alterato uno di questi epigrammi, sostituendo l’originaria destinataria femminile con Tirone, cioè con un uomo,

²² W. McDermott, *M. Cicero and M. Tiro...*, cit., pp. 272-275.

²³ *Ibid.*, p. 273.

²⁴ Sulla questione dell’anno di nascita di Tirone si veda *infra*.

²⁵ W. McDermott, *M. Cicero and M. Tiro...*, cit., pp. 274-275.

²⁶ E. Malaspina, *L’autenticità di Cic. Epigr. 3...*, cit., pp. 177-178. Lo stesso W. McDermott, *M. Cicero and M. Tiro...*, cit., rivede la sua posizione all’interno del medesimo articolo: se a p. 275 ritiene la sua ricostruzione «highly probable», nelle conclusioni di p. 286 ammette che essa «may be too fanciful».

²⁷ D. Kubiak, *An Erotic Epigram of Cicero...*, cit.

²⁸ *Hist. Aug.* (Iul. Capit.) XX 3,2: a parte la menzione del titolo fatta in questo passo, del poema non si sa nulla.

²⁹ D. Kubiak, *An Erotic Epigram...*, cit., pp. 121-124.

per produrre «something [...] offensive that could be used against his enemy».³⁰ A quel punto, questo nuovo epigramma si sarebbe diffuso e «it was thus the modified verses that Gallus discovered and was anxious to include in his anti-Ciceronian *Comparatio patris*».³¹

Se, criticando le speculazioni di McDermott su Tirone come figlio di Cicerone, Kubiak ritiene che «not many are likely to share» una simile ricostruzione,³² c'è da credere che ancora meno saranno quelli che potranno convincersi che dietro all'epigramma letto da Plinio ci sia una genesi tanto assurda come quella da lui ipotizzata.

Prescindendo dalle loro fantasiose ricostruzioni, ciò che colpisce degli ultimi due studi citati è l'estremo tentativo di 'salvare' l'epigramma dimostrando che esso era sì rivolto a una persona amata da Cicerone, ma amata in modo 'lecito'. Se l'esplicita e inappellabile censura di questo epigramma si può comprendere all'epoca di Grollm o di Tyrrell, decisamente meno tollerabili appaiono le contorsioni esegetiche di un McDermott o di un Kubiak (nel 2010) per soccorrere la moralità di Cicerone stravolgendo il senso e il contenuto di un suo scritto: così il Cicerone di McDermott è stato 'frinteso' (come era anche per Tyrrell), quello di Kubiak artatamente 'manomesso', due operazioni ermeneutiche a cui soggiace l'evidente intento di censurare la tematica omosessuale, ritenuta non consona per una personalità come Cicerone.

A questo epigramma dedica un breve studio Domenico Romano, che ritiene l'epigramma autentico, anche se considera «che esso non fosse destinato a Tirone, ma ad un destinatario fittizio, forse ad un *puer*, e che consistesse quindi in un esercizio poetico senza alcun addentellato con la realtà»; sarebbe stato Asinio Gallo ad apporre all'epigramma il titolo *in Tironem* che poi avrebbe tratto in inganno Plinio.³³

È solo Ermanno Malaspina, tra quanti si sono dedicati nel dettaglio a questo testo, ad accogliere interamente e senza alcuna riserva il contenuto dell'epigramma, considerandolo per quello che appare, un componimento erotico rivolto da Cicerone al suo schiavo-amante, da leggersi come semplice esperimento di *musa iocosa*, nient'altro che un *lusus*, testimonianza del gusto alessandrino che caratterizza la poesia giovanile di Cicerone.³⁴ Al discorso di Malaspina in difesa della genuinità di questo carme intendo quindi ricollegarmi nella seconda parte dell'articolo, con qualche aggiunta e ulteriore osservazione a favore della sua autenticità e con una proposta di possibile datazione.³⁵

³⁰ *Ibid.*, p. 126; dalla ricostruzione di Kubiak si intende inoltre che l'epigramma alterato avrebbe avuto per protagonista non la moglie, ma piuttosto una cortigiana con cui Cicerone avrebbe cercato sollievo da una «overbearing wife» (p. 124).

³¹ *Ibid.*, p. 127.

³² *Ibid.*, p. 114.

³³ D. Romano, *Il lascivus lusus...*, cit., p. 446.

³⁴ E. Malaspina, *L'autenticità di Cic. Epigr. 3...*, cit., pp. 186-193.

³⁵ Oltre agli studi richiamati, trattazioni più brevi o solo cursorie sull'epigramma ciceroniano si trovano naturalmente in altri lavori: lo ritengono autentico A. Richlin, *The Garden of Priapus. Sexuality and aggression in Roman humor*, New Haven-London, Yale University Press, 1983, p. 34 e A.M. Morelli, *L'epigramma latino prima di Catullo*, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2000, pp. 180-181; dubbi sulla sua autenticità sono invece espressi da C.A. Williams, *Reading Roman Friendship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 233-234 (cfr. anche *infra*, n. 69). W. Suerbaum, *Ein anerkannt...*, cit., pp. 162-165, trattando del componimento poetico di Plinio, non prende una posizione chiara sui versi ciceroniani, ma giudica comunque «strana» la scelta di Tirone come personaggio dell'epigramma in quanto schiavo e coetaneo di Cicerone (ma sulla questione dell'età di Tirone si veda *infra*). Per richiami ad altri studi che trattano brevemente dell'epigramma si vedano E. Malaspina, *L'autenticità di Cic. Epigr. 3...*, cit., pp. 173-180 e D. Kubiak, *An Erotic Epigram...*, cit., pp. 110-120.

Non si può concludere questa sezione sulla ‘censura’ che in maniera piuttosto generalizzata ha colpito l’epigramma di Cicerone senza anche ricordare che contro di essa si sono levate le voci di studiosi del calibro di David R. Shackleton Bailey e di Alan Cameron, che, trattando di altri argomenti, hanno sfiorato il dibattito sui versi pliniani, rivendicandone con decisione l’autenticità.³⁶

3. Contro la censura, per l’autenticità del testo

Di fronte alla censura moralistica che, con il pretesto della non autenticità, ancora avvolge questo epigramma (almeno a giudicare dalle edizioni dei frammenti poetici), vediamo allora più in dettaglio le sue caratteristiche e il contesto al quale può appartenere. Innanzitutto, va considerato un dato importante, che già abbiamo richiamato, cioè la fonte di questa testimonianza: Plinio è un raffinato intellettuale e un esperto di stile, oltre che profondo conoscitore e ammiratore di Cicerone,³⁷ ed è dunque difficile pensare che potesse essere così facilmente ingannato da un epigramma non autentico, al punto da crederlo sicuramente genuino. Plinio, infatti, vuole seguire le orme di Cicerone anche in campo poetico, e dopo aver scoperto che anche questo autore così *severus* aveva composto poesie erotiche, decide di venire allo scoperto egli stesso e di pubblicare senza timore i versi d’amore rivolti al ‘suo’ Tirone. Oltretutto, da Plinio non traspare alcun imbarazzo nel constatare che Cicerone avesse scritto un carme amoroso per un altro uomo:³⁸ questa poesia è semplicemente citata come esempio dei vari tipi di *oblectationes* nelle quali si dilettavano anche i *maximi oratores*.

Quindi già questo elemento deve indurre prudenza – più di quanto non sia accaduto finora – nel liquidare troppo velocemente questo componimento come falso. Inoltre, questo non è l’unico passo in cui Plinio sostiene di coltivare la poesia leggera sulla scorta di illustri precedenti: anche nella lettera V 3 rivendica questa sua inclinazione, incurante delle riserve che alcuni amici gli hanno espresso (§ 2 *quibus ego, ut augeam meam culpam, ita respondeo: facio non numquam versiculos severos parum, facio*) e invoca in sua difesa l’esempio di altri autori che come lui avevano abbinato alla produzione seria e impegnata scritti giocosi e sollazzevoli, a cominciare proprio da Cicerone (§ 5):

³⁶ Da leggere specialmente le dense pagine di D.R. Shackleton Bailey, *Profile of Horace*, London, Duckworth, 1982, pp. 71-74, a cui la discussione dell’ode IV 10 di Orazio, a tematica omoerotica, offre lo spunto per una divagazione ciceroniana a favore dell’autenticità dell’epigramma, in cui demolisce, in maniera anche molto mordace, le bizzarre teorie su di esso proposte da Tyrrell (la cui ricostruzione è bollata come «semi-hysteria») e da McDermott, oltre che le «prove» contro la sua autenticità raccolte da Büchner nella RE (su cui cfr. *supra* n. 14). Le sue osservazioni sono riprese e sostenute da A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 54 (a proposito dei rapporti dell’epigramma con la *Corona* di Meleagro, di cui torneremo a parlare).

³⁷ Sul valore esemplare di Cicerone per Plinio cfr. I. Marchesi, *The Art of Pliny’s Letters. A Poetics of Allusion in the Private Correspondence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 207-240; R.K. Gibson, R. Morello, *Reading the Letters of Pliny the Younger: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 74-103; T.J. Keeline, *The Reception of Cicero...*, cit., pp. 277-335.

³⁸ Come osserva D.R. Shackleton Bailey, *Profile of Horace...*, cit., p. 72: «if Pliny, who had no doubts about the authenticity of the epigram, found no difficulty in accommodating *his* picture of Cicero to its existence, ought *we* to be embarrassed?» (corsivo dell’autore).

An ego verear (neminem viventium, ne quam in speciem adulationis incidam, nominabo), sed ego verear ne me non satis deceat quod decuit M. Tullium, C. Calvum, Asinium Pollionem, M. Messalam, Q. Hortensium, M. Brutum, L. Sullam, Q. Catulum, Q. Scaevolam, Servium Sulpicium, Varronem, Torquatum, immo Torquatos, C. Memmum, Lentulum Gaetulicum, Annaeum Senecam et proxime Verginium Rufum et, si non sufficiunt exempla privata, divum Iulium, divum Augustum, divum Nervam, Tiberium Caesarem?³⁹

O dovrei temere (non nominerò nessuno dei viventi, per non dare l'impressione di fare dell'adulazione), temere, io, che a me non si addica ciò che fu onorevole per Marco Tullio, per Gaio Calvo, per Asinio Pollione, per Marco Messalla, per Quinto Ortensio, per Marco Bruto, per Lucio Silla, per Quinto Catulo, per Quinto Scevola, per Servio Sulpicio, per Varrone, per Torquato, anzi, per i Torquati, per Gaio Memmio, per Lentulo Getulico, per Anneo Seneca e di recente per Virginio Rufo e, se non bastano gli esempi di privati cittadini, per il Divo Giulio, per il Divo Augusto, per il Divo Nerva, per Tiberio Cesare?

L'epigramma della cui scoperta Plinio parla nella lettera VII 4 non fa dunque che rafforzare in lui l'ammirazione per Cicerone, nonché il desiderio di prenderlo a modello anche nella composizione di scritti leggeri e disimpegnati.⁴⁰ Ora, l'attività di Cicerone come epigrammista è attestata anche da una testimonianza di Quintiliano, che come esempio di iperbole cita un distico con un gioco di parole tra *fundus* e *funda*, che prende di mira le ridotte dimensioni del possedimento di un certo *Vetto*, che invece si vanterebbe della grandezza di tale proprietà (*inst.* VIII 6,73):

Et quod Cicero [est]⁴¹ in quodam ioculari libello:
Fundum Vetto vocat quem possit mittere funda:
ni tamen exciderit qua cava funda patet.⁴²

E quello che Cicerone scrive in un libro di battute:
Vetto chiama fondo ciò che può misurare con un tiro di fionda:
a meno che però il tiro non venga a cadere nel cavo della fionda.

Questo epigramma, il cui testo non è privo di difficoltà,⁴³ appartiene secondo Quintiliano a un *iocularis libellus* di Cicerone, opera poetica sulla quale non abbiamo altre testimonianze: è possibile che, dato il titolo, questo libello raccogliesse componimenti scherzosi, tra cui poteva figurare anche l'epigramma rivolto a Tirone; ma su questo punto torneremo. Nonostante il diverso tono rispetto all'epigramma su *Vetto*, quello testimoniato da Plinio guadagna ulteriore credibilità per il fatto di non risultare un caso isolato tra gli esperimenti poetici ciceroniani.⁴⁴ Riprendiamo a questo punto i versi di Plinio nella loro sezione più 'ciceroniana' (vv. 7-9):

³⁹ Sulle numerose lettere in cui Plinio parla della sua attività poetica, a cominciare dalla IV 14, cfr. A.N. Sherwin-White, *The Letters of Pliny...*, cit., p. 289.

⁴⁰ Sui vari esperimenti poetici di cui Plinio parla nella lettera VII 4, cfr. S. Tzounakas, *Pliny and his elegies in Icaria*, «Classical Quarterly» LXII, 2012, pp. 301-306.

⁴¹ Cito il testo di Quintiliano da M. Winterbottom, *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*, Oxford, Clarendon Press, 1970; un'alternativa al problema è correggere in *quod Cicero<nis> est* (Spalding).

⁴² Cic. *poet.* fr. 4 Courtney = 4 Blänsdorf.

⁴³ Il primo verso presenta il problema della prosodia di *Vettō* all'interno del dattilo del secondo piede, da cui le emendazioni in *Vettū(s)* o *Vettō(s)*: cfr. J. Soubiran, *Cicéron. Aratea...*, cit., pp. 66-67; per l'interpretazione dell'epigramma si veda A.M. Morelli in *Dictionnaire de l'Épigramme littéraire dans l'Antiquité grecque et romaine*, vol. I, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 327-328, s.v. *Cicéron*.

⁴⁴ Su altri possibili epigrammi ciceroniani cfr. J. Soubiran, *Cicéron. Aratea...*, cit., pp. 65-69; A.M. Morelli in *Dictionnaire de l'Épigramme...*, cit., pp. 327-330, s.v. *Cicéron*.

Nam queritur quod fraude mala frustratus amantem
paucula cenato sibi debita savia Tiro
tempore nocturno subtraxerit.

Infatti si lamenta che Tirone ha ingannato il suo amante
con malvagia frode e, dopo cena, a notte fonda, gli ha negato quel po' di baci
che gli aveva promesso.

Ricordiamo, come già detto, che Marco Tullio Tirone era un liberto, amico e segretario di Cicerone, a cui l'oratore fu legatissimo per tutta la vita; egli è il destinatario di tutte (meno una) le 27 lettere del XVI libro delle *Ad familiares*, rivoltegli da Cicerone, da suo figlio Marco e da suo fratello Quinto. Alla morte di Cicerone, Tirone continuò a sovrintendere alla diffusione delle sue opere.⁴⁵ Un problema sulla vita di Tirone, rilevante anche per il nostro epigramma, riguarda il suo anno di nascita: infatti San Gerolamo afferma che egli morì nel 4 a.C. a 100 anni,⁴⁶ dal che si ricava una sua nascita nel 103 a.C., solo tre anni dopo quella di Cicerone. Questa cronologia è stata però messa in discussione perché Cicerone, in varie lettere risalenti al 50 a.C., lo definisce *adulescens* quando egli avrebbe avuto più di 50 anni.⁴⁷ Inoltre, sempre dall'epistolario di Cicerone, si ricava con certezza che la *manumissio* di Tirone avvenne nel 53 a.C. (*fam.* XVI 14,2), ossia a un'età insolitamente avanzata e a una data che appare stranamente tarda se rapportata al profondo legame affettivo tra lui e il suo padrone. Tutti questi indizi hanno portato quindi a dubitare della cronologia di San Gerolamo, motivo per cui ora si tende a collocare la nascita di Tirone intorno all'80: egli sarebbe perciò stato più giovane di Cicerone di più di vent'anni.⁴⁸ Questa ridefinizione della cronologia ben si adatta al contesto dell'epigramma, perché in esso Tirone figura chiaramente nel ruolo di *eromenos*, e doveva quindi essere, secondo le convenzioni, di età più giovane rispetto al partner (lo stesso vale per la situazione speculare della *liaison* di Plinio).

Sullo stile e la lingua dell'epigramma possiamo fare alcune osservazioni: *queritur* del v. 7, verbo tipico dell'elegia erotica,⁴⁹ poteva figurare nell'epigramma originario, e con buona probabilità anche il resto del verso ha subito poche modifiche, come sembra suggerito dai vari artifici stilistici che lo caratterizzano, in particolare l'omeoarto *fraude... frustratus*, che va a intrecciarsi a un'altra coppia di parole allitteranti, *mala... amantem*. La stessa topica della *fraus* è, naturalmente, un'altra costante della poesia erotica.⁵⁰ Il verbo *frustror* è di uso arcaico e prevalentemente prosaico: in Cicerone ha solo due occorrenze, di cui una nelle lettere.⁵¹ Al lessico dell'intimità

⁴⁵ Sulla figura di Tirone, il suo rapporto con Cicerone e il suo ruolo di 'editore' delle sue opere si vedano, oltre a W. McDermott, *M. Cicero and M. Tiro...*, cit., A. Russo, *Libro sedicesimo. Introduzione, traduzione e note*, in *Cicerone. Lettere ai familiari*, vol. II, a cura di A. Cavarzere, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 1659-1676; T. Ricchieri, voce *Marcus Tullius Tiro*, in F. Montanari, A. Rengakos (eds.), *Greek and Roman Humanities Encyclopedia*, Berlin-Leiden, De Gruyter Brill, 2025 (in corso di stampa).

⁴⁶ R. Helm, *Eusebius Werke*, siebenter Band: *Die Chronik des Hieronymus*, Berlin, Akademie Verlag, 1984³, p. 168.

⁴⁷ Cic. *Att.* VI 7,2; VII 2,3.

⁴⁸ W. McDermott, *M. Cicero and M. Tiro...*, cit., p. 263-265; per S. Treggiari, *The manumission of Tiro*, «Liverpool Classical Monthly», II, 1977, pp. 67-72 «Tiro was probably still in his twenties when he was freed» (p. 70); il punto sulla questione ora in T. Ricchieri, *Marcus Tullius Tiro...*, cit.

⁴⁹ Cfr. ad es. Prop. II 4,1 *multa prius dominae delicta queraris oportet*; Ov. *am.* III 3,41 *quid queror et toto facio convicia caelo?*

⁵⁰ Cfr. Prop. II 9,31-32 *sed vobis facile est verba et componere fraudes: | hoc unum didicit femina semper opus*; III 6, 38 *iram, non fraudes esse in amore meo*; Ov. *ars* I 643-644 *ludite, si sapitis, solas impune puellas: | hac magis est una fraude pudenda fides*.

⁵¹ *Att.* XII 18,3 *Cocceius vide ne frustretur*; un'altra occorrenza in *Acad.* 65; in *fam.* XII 14,1 il verbo ricorre in una lettera di Lentulo.

rimanda anche il diminutivo *paucula*, di uso colloquiale.⁵² Un termine chiave del componimento è *savia*, che lo connota in senso strettamente erotico⁵³ e che quasi certamente si leggeva nell'originale. Ulteriore indizio del fatto che Plinio impieghi, nella sua parafrasi dell'epigramma, le parole usate da Cicerone proviene dal sintagma *tempore nocturno*, che oltre a comparire qui è assai frequente negli *Aratea*.⁵⁴ Sul piano tematico, il motivo della cena rimanda al tipico contesto simposiale che fa da sfondo a scene omoerotiche,⁵⁵ mentre, per la scena del *savium*, si possono citare vari paralleli, specialmente dal ciclo di Giovenzio in Catullo. Nel carme 48, il motivo del desiderio di baci infiniti già presente nei carmi 5 e 7 per Lesbia ricorre in relazione al giovane amato dal poeta:

Mellitos oculos tuos, Iuventi,
si quis me sinat usque basiare,
usque ad milia basiem trecenta
nec numquam videar satur futurus,
non si densior aridis aristis 5
sit nostrae seges osculationis.

I tuoi occhi soavi, o Giovenzio,
se me li lasciassero baciare sempre, continuerei
a baciarli fino a un milione di volte,
e non mi sentirei mai sazio,
neanche se fosse più fitta delle spighe aride 5
la messe dei nostri baci.⁵⁶

Ma, soprattutto, l'epigramma ciceroniano presenta forti affinità con il carme 99, incentrato sul motivo del bacio rubato e del giovane amante che si sottrae sdegnoso alle attenzioni del suo compagno, che rimane offeso e sconsolato da tale trattamento:

Surripui tibi dum ludis, mellite Iuventi,
suaviolum⁵⁷ dulci dulcius ambrosia.
Verum id non impune tuli: namque amplius horam
suffixum in summa me memini esse cruce,

⁵² In Cicerone ricorre nell'epistolario e, in funzione ironica, assieme ad altri diminutivi, nelle *Verrine* (II 2,186): *pauculis mensibus, ut hi pusilli et contempti libelli indicant, furta praetoris... exportata sunt*.

⁵³ Stando a Servio *ad Aen.* I 256, *sciendum osculum religionis esse, savium voluptatis*; il Danielino aggiunge: *quamvis quidam osculum filiis dari, uxori basium, scorto savium dicant*; sul lessico latino dei baci si veda P. Moreau, *Osculum, basium, sauium*, «Revue de Philologie», LII, 1978, pp. 87-97.

⁵⁴ Nella sola parte conservata del poema ricorre per ben cinque volte: cfr. Cic. *Arat.* 223; 245; 271 (qui nella stessa posizione metrica che esso ha in Plinio); 342; 349 Soubiran; il sintagma ricorre anche nel *De consulatu* (fr. 6,26 Blänsdorf); sul valore probante di questa *iunctura* per l'autenticità dell'epigramma si veda D. Romano, *Il lascivus lusus...*, cit., pp. 445-446.

⁵⁵ Il componimento ciceroniano rientrerebbe allora nel sottogenere dell'epigramma erotico-simposiale, su cui si vedano le osservazioni di A.M. Morelli, *Gli epigrammi erotici 'lungbi' in distici di Catullo e Marziale. Morfologia e statuto di genere*, in Id. (a cura di), «*Epigramma longum*»: da Marziale alla tarda antichità, Atti del Convegno internazionale (Cassino, 29-31 maggio 2006), Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2008, pp. 81-130: 81-84.

⁵⁶ Trad. di Guido Paduano in *Gaio Valerio Catullo. Le poesie*, intr. e trad. it. di G. Paduano, commento di A. Grilli, Torino, Einaudi, 1997, p. 159.

⁵⁷ *Suaviolum* (anche al v. 14) è la lezione preferita dagli editori di Catullo: in generale nei codici la forma *savium* alterna con *suavium* (lo stesso per il verbo *savior*), probabilmente quella originaria (da *suavis*), che poi ha subito dissimilazione della prima *u* (cfr. M. De Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Leiden-Boston, Brill, 2008, s.v. *suavis*).

prima metà del I secolo a.C. (dando per sicura la nascita di Tirone intorno all'80 a.C., l'epigramma non può essere datato più in là del 65-60 a.C.), sulla scorta di precedenti che lui stesso conosce e cita. Significativo a riguardo è un passo del *De natura deorum* in cui viene riportato il celebre epigramma di Lutazio Catulo dedicato all'attore Roscio (179):⁶¹

Q. Catulus, huius collegae et familiaris nostri pater, dilexit municipem tuum Roscium, in quem etiam illud est eius:

Constiteram exorientem Auroram forte salutans,
cum subito a laeva Roscius exoritur.
Pace mihi liceat, caelestes, dicere vestra:
mortalis visus pulchrior esse deo.

Quinto Catulo, il padre di questo mio collega e amico, amò il tuo concittadino Roscio, a cui scrisse anche questo:

Mi ero fermato per salutare l'Aurora che sorgeva,
quando improvvisamente, a sinistra, si leva Roscio.
Non me ne vogliate, o celesti, se dico questo:
un mortale mi è parso più bello di un dio.

A proporre questo epigramma è Cotta, portavoce della filosofia accademica, che appena prima ha professato di indulgere all'amore per gli efebi sulla scorta degli antichi filosofi della sua scuola (*nobis, qui concedentibus philosophis antiquis adolescentulis delectamur*). Il componimento è citato in un discorso più ampio sul fatto che si possano apprezzare anche i difetti fisici di coloro dei quali si è innamorati: l'epigramma è quindi invocato a riprova di questa teoria, poiché al termine di esso Cotta precisa che Roscio era affetto da un forte strabismo.⁶² Manca, come si vede, qualunque condanna o censura verso questi amori, al punto che, in tono leggero e ironico, l'epigramma di Catulo è addirittura portato a sostegno di un'argomentazione filosofica.⁶³

Non vi sono dunque ragioni per dubitare dell'autenticità di un componimento d'occasione legato a un genere 'alla moda', che Cicerone potrebbe aver scritto tra il 70 e il 60 a.C. Un simile componimento si inquadra del resto a pieno titolo in ciò che conosciamo del percorso poetico ciceroniano, che fin dai primi esperimenti giovanili è caratterizzato da un marcato gusto alessandrino; accanto agli evidenti influssi preneoterici e del neoterismo coevo – movimento che, come noto, Cicerone 'sconfesserà' solo nell'ultima fase della sua vita –⁶⁴ alle origini di questo epigramma

⁶¹ Lut. Cat. fr. 2 Courtney = 2 Blänsdorf.

⁶² Cic. nat. deor. 179 *huic deo pulchrior; at erat, sicuti hodie est, perversissimis oculis*.

⁶³ La stessa 'rivelazione' sul non trascurabile difetto fisico di Roscio che Cotta fa dopo aver citato il componimento di Catulo assume quasi il valore di un *fulmen* epigrammatico, che rovescia le premesse 'sublimi' del raffinatissimo poema. Sull'epigramma di Catulo si vedano A.M. Morelli, *L'epigramma latino...*, cit., pp. 152-164 e pp. 178-182 sul suo rapporto con quello ciceroniano per Tirone; L. Landolfi, *Epigramma preneoterico, epigramma neoterico: linee di continuità, linee di discontinuità*, «La Parola del Passato», LXV, 2010, pp. 394-453: 443-451.

⁶⁴ Sull'intera questione basti rimandare a P. Knox, *Cicero as a Hellenistic poet*, «Classical Quarterly», LXI, 2011, pp. 192-204, che nelle prese di posizione ciceroniane contro i *poetae novi* e i *cantores Euphorionis* degli anni 50-45 a.C. vede una critica rivolta più al callimachismo che non alla poetica alessandrina *tout court*; sull'alessandrinismo del nostro epigramma da vedere anche i rilievi di E. Malaspina, *L'autenticità di Cic. Epigr. 3...*, cit., pp. 192-193.

andrà ricordata anche la sua lunga frequentazione con Archia di Antiochia, difeso nel 62 a.C., autore egli stesso di epigrammi che forse erano confluiti nella *Corona* di Meleagro.⁶⁵

Diviene, a questo punto, assai plausibile l'ipotesi che Asinio Gallo non citasse l'epigramma di Cicerone per montare uno scandalo sui suoi gusti sessuali, ma lo trattasse piuttosto in una sezione della sua opera dedicata alla *comparatio* tra la sua poesia leggera e quella del padre,⁶⁶ egli stesso autore di *versiculi parum severi*, come ci informa Plinio (nella già vista *epist.* V 3,5), e che in gioventù fu certamente in contatto con Catullo e la sua cerchia.⁶⁷

A quanto fin qui detto, mi sembra interessante aggiungere alcuni indizi sul rapporto personale di Cicerone con Tirone che possono essere desunti dall'epistolario, e in particolare dal libro XVI delle *Ad familiares*, che ruota interamente intorno alla figura dell'amico e segretario. Dalle lettere emerge a più riprese il motivo del forte attaccamento e del legame indissolubile tra i due, sul quale Cicerone indugia molto, spesso con toni lamentosi per la lontananza dell'amico da dove è lui o per la preoccupazione riguardo al suo sempre precario stato di salute. Il tema dell'*amor* è quindi centrale in queste lettere: per quanto motivo tipico della scrittura epistolare, che impiega convenzionalmente il linguaggio erotico per caratterizzare le relazioni amicali,⁶⁸ esso assume qui tratti peculiari, perché oltre a insistere sull'affetto verso l'amico, Cicerone si presenta anche come *magister* di Tirone (*fam.* XVI 3,2), sottolineando così il suo ruolo di guida verso il suo più giovane allievo. Vediamo a riguardo alcuni passi:

fam. XVI 1,3: Nos ita te desideramus, ut amemus; amor ut valentem videamus hortatur, desiderium ut quam primum: illud igitur potius. Cura ergo potissimum ut valeas: de tuis innumerabilibus in me officiis erit hoc gratissimum.

La nostalgia che proviamo per te è tale che prima vogliamo il tuo bene: l'amore ci spinge a vederti in salute, la nostalgia al più presto; ma la prima cosa è più importante. Fa' in modo, dunque, per prima cosa, di stare bene: delle infinite mansioni che svolgi per me, questa sarà la più gradita.

fam. XVI 3,2: Tu, si nos omnes amas et praecipue me, magistrum tuum, confirma te.

Tu, se vuoi bene a tutti noi e a me in particolare, che sono il tuo maestro, rimettiti.

⁶⁵ Cfr. P. Knox, *Cicero as a Hellenistic poet...*, cit., p. 197. A più poeti con lo stesso nome sono da riferire i quarantadue epigrammi dell'*Anthologia Graeca* attribuiti ad «Archia», di cui vengono date varie provenienze; sulla possibilità che epigrammi di Archia di Antiochia facessero parte della *Corona* di Meleagro cfr. A.S.F. Gow, D.L. Page, *The Greek Anthology. The Garland of Philip and some contemporary epigrams*, vol. II, *Commentary and Indexes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, pp. 432-435; cfr. inoltre F. Beschi, *Archia. Epigrammi*, Milano, Mondadori, 2011, pp. XL-LI; F. Kimmel-Clauzet in *Dictionnaire de l'Épigramme littéraire...*, cit., pp. 126-128, s.v. *Archias*.

⁶⁶ Cfr. E. Malaspina, *L'autenticità di Cic. Epigr. 3...*, cit., p. 189: «Gallo (o Asinio) utilizzano il testo [...] per criticarne la composizione o per montare uno scandalo sulla *pudicitia* di Cicerone»; se, come appare più plausibile, le critiche di Gallo erano di stampo prettamente stilistico, a maggior ragione egli avrà vagliato l'autenticità dell'epigramma prima di inserirlo nel suo opuscolo (sul punto si veda anche D.R. Shackleton Bailey, *Profile of Horace...*, cit., p. 72).

⁶⁷ Cfr. Catull. 12, un biglietto rivolto ad Asinio Marrucino, fratello di Pollione, che viene menzionato al v. 6. Su Pollione poeta, celebrato soprattutto per le sue tragedie (Verg. *eccl.* 8,10; Hor. *carm.* II 1,9-12), cfr. E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets...*, cit., pp. 254-256.

⁶⁸ Sul *sermo* dell'amicizia che, «consapevolmente, nel *milieu* socioculturale tardo-repubblicano, si sovrappone a quello della sfera erotica» da vedere la recente discussione, a partire da *fam.* XV 21 (a Gaio Trebonio), di B. Del Giovane, *Il più famoso umorista dell'antichità*, in P. De Paolis (a cura di), *Cicerone fra impegno pubblico e vita privata*, Atti del XIII Simposio Ciceroniano (Arpino, 10 maggio 2024), Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2025, pp. 51-96: 53-60 (citazione da p. 54); da vedere inoltre C.A. Williams, *Reading Roman Friendship...*, cit., pp. 218-238.

fam. XVI 4,4: Sic habeto, mi Tiro, neminem esse qui me amet quin idem te amet.

Sappi questo, Tirone, che nessuno vuole bene a me senza volerne anche a te.

fam. XVI 22,1: Mecum es, si te curas; qua re malo te valetudini tuae servire quam meis oculis et auribus. Etsi enim et audio te et video libenter, tamen hoc multo erit si valebis iucundius.

Tu sei con me, se hai cura di te: perciò preferisco che tu ti occupi della tua salute piuttosto che dei miei occhi e delle mie orecchie. Anche se ti ascolto e ti vedo volentieri, tuttavia questo mi sarà molto più gradito se sarai in salute.

Al di là delle convenzioni epistolari, è qui evidente la forte insistenza sul legame sentimentale e quasi sulla ‘dipendenza’ affettiva che Cicerone ha nei confronti di Tirone: al motivo del *desiderium* si aggiunge la preoccupazione costante per la salute dell’amico, che per Cicerone è molto più preziosa dei servizi che Tirone può rendergli con le sue mansioni di segretario. Non sfugge il tono ‘neoterico’ di queste missive, intrise di linguaggio amoroso⁶⁹ che passa anche dalla menzione degli organi sensoriali di Cicerone, ai quali Tirone è indispensabile, quando è in salute.⁷⁰

In un altro passo, Cicerone lamenta il venir meno dell’ispirazione letteraria per l’assenza di Tirone, dal momento che anche le *litterae* sono motivo di condivisione intima tra i due amici (*fam.* XVI 10,2):

Litterulae meae sive nostrae tui desiderio oblanguerunt.

Le mie – anzi, le nostre – operucce letterarie si sono illanguidite sentendo la tua mancanza.

Oltre al tema del *desiderium* che ricorre nuovamente, è da notare l’impiego del diminutivo-affettivo *litterulae*, indice di un linguaggio familiare e confidenziale che ricorda il *paucula... savia* dell’epigramma; il verbo *oblanguesco* che qui appare è inoltre *hapax* assoluto in latino e sembra rimandare ancora di più all’impiego di una ‘lingua degli affetti’ esclusiva tra i due amici, il cui rapporto di comunione totale è accentuato dalla correzione *meae sive nostrae*. Ora, se il linguaggio dell’*amor* esprime autenticamente un legame di straordinario affetto, l’autorappresentazione che Cicerone offre di sé come *magister* di Tirone configura tra i due un rapporto certo intimo ma ‘verticale’, negli *officia* come nei sentimenti (va da sé che questa qualifica che Cicerone si dà

⁶⁹ Il linguaggio dell’*amor* nella corrispondenza con Tirone è discusso da C.A. Williams, *Reading Roman Friendship...*, cit., pp. 232-234 (cfr. anche *supra*, n. 35), che lo pone anche in relazione all’epigramma di Plinio, sulla cui autenticità ha però delle riserve (p. 233: «the possibility that the attribution was false must be kept in mind»).

⁷⁰ Il rimando a *oculi* e *auris* a cui Tirone offre servizio si riferisce ovviamente alla sua attività di segretario, lettore e scriba di Cicerone, ma caratterizza in senso più ampio la sua presenza come vitale per l’amico, che non può rinunciare a lui. Per questo motivo basta richiamare il carme 14 di Catullo, a Calvo, che si apre proprio con l’immagine degli occhi (v. 1 *Ni te plus oculis meis amarem...*), o il 50, sempre a Calvo, tutto incentrato sul desiderio dell’amico, invocato come il proprio *ocellus* (vv. 18-19 *precesque nostras, | oramus, cave despuas, ocelle*): sull’impiego del *sermo amatorius* in questi carmi si veda L. Gamberale, *Aspetti dell’amicizia poetica fra Catullo e Calvo*, in A.M. Morelli (a cura di), *Lepos e mores: una giornata su Catullo*, Atti del Convegno internazionale (Cassino, 27 maggio 2010), Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2012, pp. 203-245; sui contatti tra questi carmi e l’epistolografia ciceroniana cfr. F. Boldrer, *Dall’humanitas all’amicitia: la lettera di Cicerone a Trebonio tra lodi per Calvo ed echi di Catullo* (*Fam.* 15,21), «Humanitas», LXXVII, 2021, pp. 87-109.

conferma l'ipotesi che Tirone fosse notevolmente più giovane del suo 'maestro'),⁷¹ che ben si adatta ai 'ruoli' che i due assumono nello scenario omoerotico dell'epigramma.

A tale riguardo, vi sono altri passi in cui Cicerone chiama Tirone con uno pseudonimo che è estremamente rivelatore: nelle lettere ad Attico, infatti, egli parla ripetutamente di lui come del suo *Alexis*, utilizzando il nome dello schiavo personale di Attico che svolgeva presso di lui la stessa mansione di Tirone; così in *Att.* V 20,9:

Alexis quod mihi totiens salutem adscribit est gratum; sed cur non suis litteris idem facit quod meus ad te Alexis facit?

Che Alessi tante volte mi mandi i suoi saluti mi fa piacere: ma perché non fa, con lettere di sua mano, quello che il mio Alessi fa con te?

Nella lettera, scritta durante la spedizione militare a Pindenisso (fine del 51 a.C.), ai confini della Cilicia dove Cicerone era proconsole, egli manifesta una punta di risentimento perché l'Alessi di Attico gli manda i suoi saluti ma non scrive direttamente a lui per salutarlo, come invece fa con Attico il suo Alessi, cioè Tirone. Il motivo dei 'due Alessi' torna nell'epistola XII 10 (di datazione incerta tra il 46 e il 45 a.C.), dove Cicerone descrive Alessi di Attico come una «copia» del suo Tirone:

Alexin vero curemus, imaginem Tironis, quem aegrum Romam remisi.

Occupiamoci di Alessi, che è la copia di Tirone, che ho rimandato a Roma malato.

Un dettaglio importante sull'Alessi di Attico si ricava poi da *Att.* VII 7,7, della fine del 50 a.C., dove Cicerone si informa sulla crescita di questo schiavo, chiedendosi se sia ancora un *puer* o già un *adulescens*:

Alexim, humanissimum puerum (nisi forte, dum ego absum, adulescens factus est; id enim agere videbatur), salvere iubeas velim.

Salutami tanto Alessi, quel bambino così educato (a meno che, mentre io sono lontano, non si sia fatto un ragazzo: le premesse erano quelle).

Cicerone sfrutta quindi la somiglianza di età e di mansioni tra i due assistenti per chiamare 'Alessi' anche il suo liberto. È evidente che la rimarcata somiglianza tra i due conferma che Tirone negli anni 50 a.C. dovesse essere un giovane uomo e non un cinquantenne, come bisognerebbe ritenere accettando la cronologia di San Gerolamo.⁷² Ma il nome *Alexis* che viene scherzosamente riferito a Tirone è anche, chiaramente, un nome parlante: per quanto dalle lettere emergano l'affetto sincero e le premure che sia Cicerone che Attico hanno per i loro *pueri*, è difficile non scorgerne una certa malizia nell'associare a Tirone il nome del tipico *puer formosus* della poesia

⁷¹ Ulteriore credito a tale ricostruzione è dato da Gellio XIII 9,1, che definisce Tirone *Ciceronis alumnus*.

⁷² Cfr. D.R. Shackleton Bailey, *Cicero's Letters to Atticus*, vol. III, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 231 (ad *Att.* V 20,9). Nella strampalata ricostruzione di D. Kubiak, *An Erotic Epigram...*, cit., p. 126, invece, il fatto che Tirone fosse coetaneo di Cicerone avrebbe rafforzato la portata denigratoria e scandalosa dell'epigramma 'alterato', poiché «the epigram would make Cicero responsible for implicating himself in the love that indeed did not speak its name in the serious poetry of antiquity, that between coevals of the same sex».

omoerotica,⁷³ un dettaglio che lascia intravedere – tra le righe delle battute che i due amici si scambiano – un rapporto con i loro due *pueri* che si inserisce, anche solo letterariamente, entro la cornice convenzionale delle relazioni pederotiche.⁷⁴

Oltre agli indizi fin qui raccolti dalle lettere sul rapporto di matrice giocosamente erotica tra Cicerone e Tirone, va richiamato un ultimo passo notevole, sempre dall'epistolario. Come abbiamo visto, il termine *savia* era sicuramente presente nell'epigramma letto da Plinio, tanto più che esso designa anche in Catullo le effusioni tra amanti omosessuali.⁷⁵ L'ultima lettera del libro XVI, con cui si chiude anche l'epistolario *Ad familiares* per come a noi è giunto, è scritta a Tirone da Quinto Cicerone, fratello di Marco, e risale alla fine del 44 a.C. Quinto non vede l'ora di vedere Tirone e si congeda esprimendo con grande slancio d'affetto questo desiderio (*fam.* XVI 27,2):

Te, ut dixi, fero <in> oculis. Ego vos a. d. III Kal. videbo tuosque oculos, etiamsi te veniens in medio foro videro, dissaviabor. Me ama. Vale.

Come ti ho detto, tu sei la luce dei miei occhi. Io vi vedrò il giorno 30 e coprirò i tuoi occhi di baci, anche se arrivando ti vedrò nel bel mezzo del foro. Voglimi bene, ciao.

Il linguaggio erotico è qui funzionale alla manifestazione dell'affetto di Quinto e a prospettare a Tirone la gioia che egli proverà nel rivederlo, che lo porterà a riempire i suoi occhi di baci anche in mezzo al foro. Spicca in questo passo l'uso del verbo *dissavior*: il termine è un *hapax* assoluto nella lingua latina, ma è anche curiosamente vicino all'epigramma di Marco sui *savia* richiesti a Tirone. Si può trattare di una coincidenza, che si lega indubbiamente all'impiego da parte di Quinto di quello stesso *sermo amatorius* con cui anche suo fratello si rivolge a Tirone nelle lettere:⁷⁶ ma non si può immaginare che Quinto, con questo verbo, voglia alludere scherzosamente proprio all'epigramma erotico di suo fratello sui *savia* che a lui erano stati negati? Si tratta di un'ipotesi, forse troppo fantasiosa: essa ha però dalla sua l'uso assolutamente singolare di questo verbo, legato a un termine della lingua quotidiana a sua volta raro nel *corpus* ciceroniano,⁷⁷

⁷³ Come nome di amasio, Alessi compare in vari epigrammi dell'*Anthologia Palatina* (VII 100, attribuito a Platone; XII 127 e 164, di Meleagro; XII 229, di Stratone). Al protagonista meleagreo di *AP* XII 127 (un Alessi che cammina nel meriggio estivo e coi suoi occhi folgora il poeta) potrebbe essersi rifatto Virgilio per il nome del fanciullo corteggiato da Coridone in *edl.* 2 e, forse, prima di lui, lo stesso Lutazio Catullo fr. 2 Courtney = 2 Blänsdorf (il componimento citato da Cicerone nel *De natura deorum*): cfr. A. Cucchiarelli, *A Commentary on Virgil's Eclogues*, Oxford, Oxford University Press, 2023, pp. 118-119, utile anche per una rassegna delle attestazioni del nome nella poesia omoerotica (per l'epigramma latino, cfr. soprattutto Marziale V 16,12; VI 68,6; VII 29; VIII 55(56),12; VIII 63,1; VIII 73,10).

⁷⁴ Significativo il fatto che Nepote, nella *Vita di Attico* (13,3), parlando della sua *familia*, sottolinei che egli disponeva di *pueri litteratissimi, anagnostae optimi et plurimi librarii*, che erano però *forma vix mediocri*: mentre sta esaltando la *continentia* del protagonista, a un moralista come Nepote preme respingere le illazioni su rapporti di tipo pederotico tra Attico e i suoi schiavi.

⁷⁵ L'abbiamo visto in Catull. 99.

⁷⁶ L'affetto che investe Tirone riguarda infatti tutti i membri delle due famiglie, di Marco e di Quinto, come si evince da varie lettere collettive rivolte a Tirone dai due Tullii e dai rispettivi figli (*fam.* XVI 1; 3; 4; 5; 6; 11, quest'ultima anche con Terenzia e Tullia); significativa anche la lettera XVI 21, in cui Marco Cicerone junior si confida con Tirone sui suoi *errata aetatis* e gli parla della sua vita ad Atene.

⁷⁷ Oltre che nell'epigramma pliniano, il sostantivo *s(u)avium* ricorre in Cicerone solo una volta, in *Att.* XVI 11,8, dove teneramente egli manda un bacio alla piccola Attica, figlia dell'amico (*Atticae... meis verbis suavium des volo*): stessa scena in *Att.* XVI 3,6, dove compare il verbo (*Atticam nostram cupio absentem suaviari*), che ricorre ancora solo in *Sest.* 111 e in *Brut.* 53.

ulteriore espressione di quella ‘lingua degli affetti’ condivisa dai Tullii e da Tirone alla quale attingeva senza dubbio lo stesso epigramma.⁷⁸

4. Conclusioni

Molti studiosi hanno ingiustamente sottovalutato il componimento ciceroniano testimoniato da Plinio: scrupoli moralistici hanno portato – e continuano a portare – a censurare questo epigramma con il comodo pretesto della dubbia autenticità, che serve invece a rimediare all’imbarazzo che ancora certi lettori moderni provano di fronte a un componimento troppo ‘sconveniente’ per un autore come Cicerone.

La tesi della presunta non autenticità si scontra invece con una serie di argomenti che possiamo qui riassumere:

a) la conoscenza approfondita che Plinio aveva di Cicerone e la sua sensibilità letteraria devono dettare prudenza prima di affermare che Plinio potesse così facilmente ritenere autentico uno scritto ciceroniano che non lo era;

b) il componimento attribuito a Cicerone presenta numerosi punti di contatto con i carmi giovenziani di Catullo, il che fa supporre che i due scrivessero i loro epigrammi omoerotici nello stesso periodo: entrambi gli autori si cimenterebbero allora in componimenti di matrice ellenizzante divenuti assai di moda all’epoca anche per influsso della recente pubblicazione e diffusione della *Corona* di Meleagro;

c) le testimonianze ricavabili dall’epistolario di Cicerone sul suo rapporto con Tirone suggeriscono motivi che rimandano, anche solo in maniera scherzosa e per puro *lusus* letterario, alla tematica pederotica (accostamento Tirone-Alexis, ruolo di Cicerone come *magister*, impiego del *sermo amatorius*);

d) la lettera di Quinto a Tirone con il verbo *dissavior* potrebbe, forse, alludere proprio all’epigramma di suo fratello Marco sul tema dei *savia* negati;

e) tutti i punti sopra esposti, infine, presuppongono ma anche confermano il dato, già ampiamente ricavabile dall’epistolario (per la descrizione di Tirone come *adulescens* negli anni 50 a.C. e per il suo accostamento all’Alessi di Attico, che nel 50 a.C. si trovava nel passaggio tra *pueritia* e *adulescentia*), che Tirone non fosse coetaneo di Cicerone, ma che fosse nato intorno all’80: di conseguenza, la composizione dell’epigramma va collocata intorno al 65 a.C. e di sicuro non oltre il 60.

Concludiamo con un’ultima osservazione. Se, come spero di aver dimostrato, l’epigramma è autentico, non sappiamo in quale opera fosse raccolto, ed è difficile stabilire se esso circolasse tra le opere edite di Cicerone oppure se fosse uno scritto inedito scoperto da Asinio Gallo e da lui divulgato per screditare, su basi stilistiche, il rivale di suo padre. Certo è che Tirone fu senza dubbio ‘editore’ di molti scritti ciceroniani mentre l’oratore era in vita⁷⁹ e continuò a sovrintendere

⁷⁸ Anche se non persuasi della sua autenticità, sia E. Courtney, *The Fragmentary Latin Poets...*, cit., pp. 367-368 che C.A. Williams, *Reading Roman Friendship...*, cit., p. 234 si muovono nella direzione di un possibile contatto tra la chiusa della lettera di Quinto e l’epigramma di Marco.

⁷⁹ Cfr. *fam.* XVI 17,1, dove Cicerone gli dice: *tu qui καὶ ὄντῃ ἐσσε μεῶν scriptorum soles*.

alla diffusione delle sue opere anche nei quarant'anni successivi alla sua morte.⁸⁰ Si è detto prima, a proposito dell'epigramma ciceroniano citato da Quintiliano, che anche quello per Tirone poteva trovarsi nel *iocularis libellus* di cui parla il retore: ebbene, noi sappiamo proprio da Quintiliano che Tirone fu autore di una raccolta di *ioci Ciceronis* in tre libri.⁸¹ Si può allora immaginare che proprio Tirone dopo la morte dell'amico abbia pubblicato questo epigramma assieme ad altre sue facezie, non solo a ricordo della loro amicizia stretta e non priva di *ioci* anche salaci, ma anche a dimostrazione della leggerezza e dell'ironia dell'*altro* Cicerone che tanto sarebbero piaciute a Plinio.

⁸⁰ Sulla definizione, da taluni giudicata impropria, di Tirone come 'editore' degli scritti di Cicerone cfr. la discussione di T. Ricchieri, *Marcus Tullius Tiro...*, cit.

⁸¹ Quint. *inst.* vi 3,5; di essa parla anche Macrobio *Sat.* II 2,12; entrambi non sono sicuri che l'autore sia Tirone (per Macrobio potrebbe essere anche Cicerone stesso), mentre tale raccolta di *ioci* è attribuita con certezza a Tirone dagli *scholia Bobiensia* a Cic. *Sest.* 64 (p. 140,17 Stangl). Quintiliano si dimostra critico su questa raccolta, perché essa ha esposto fortemente Cicerone agli attacchi dei *calumniantes*, tra i quali sicuramente il retore aveva in mente Asinio Gallo: *Utinamque libertus eius Tiro, aut alius, quisquis fuit, qui tris hac de re libros edidit, parcus dictorum numero indulgissent et plus iudicii in eligendis quam in congerendis studii adhibuissent: minus obiectus calumniantibus foret, qui tamen nunc quoque, ut in omni eius ingenio, facilius quod reici quam quod adici possit invenient.*

FORME DI CENSURA NELLA TRADIZIONE DEI «MOTTI E FACEZIE DEL PIOVANO ARLOTTO»

Giulia Zava

Pubblicato: 8 gennaio 2026


Abstracts

In the context of a reflection on censorship, the *Motti e facezie del Piovano Arlotto* offers a particularly compelling case study. Throughout its history – both in manuscript and printed form – the text has been subject to various interventions that reflect attempts at ideological control. On a broader scale, one can point to its inclusion in the *Index librorum prohibitorum* and the resulting publication of expurgated editions during the sixteenth century. However, such interventions also occurred on a smaller scale, carried out by individual scribes or editors. Due to the anonymous nature of the collection, which lacked a strong authorial presence, the text was especially susceptible to modifications, additions, and omissions of varying lengths in its early transmission. These alterations contributed to the image of a mutable and evolving work that was continually read, reshaped, and adapted to the cultural and ideological needs of the time.

Un testo che può essere interessante osservare nell'ambito di una riflessione sulla censura sono i *Motti e facezie del Piovano Arlotto*. L'opera, nel corso della sua tradizione – sia manoscritta sia a stampa –, subì vari interventi ascrivibili ad un tentativo di controllo ideologico: a livello macroscopico, si può pensare all'inserimento della raccolta nell'*Index librorum prohibitorum* (e la conseguente pubblicazione, nel corso del Cinquecento, di edizioni purgate), ma il fenomeno riguarda anche intromissioni più specifiche del singolo copista o curatore. Grazie anche alla natura stessa di raccolta di facezie e motti, per di più anonima e quindi priva di una forte figura autoriale, l'opera attrasse infatti già nei primi anni della sua tradizione interventi di modifica, inserimento e omissione di passaggi più o meno brevi del testo, che restituiscono l'immagine di una silloge in movimento, letta, modificata ed adattata alle esigenze del tempo.

Parole chiave: censura; facezie; 'Index librorum prohibitorum'; Piovano Arlotto.

Nota. Questo studio nasce come approfondimento della mia tesi di dottorato, svolta presso l'Università Ca' Foscari Venezia in cotutela con l'Université de Genève, intitolata *I «Motti e facezie del Piovano Arlotto»: una nuova edizione critica e commentata* (supervisor: Tiziano Zanato e Roberto Leporatti). Ringrazio Tiziano Zanato per la lettura del contributo.

Giulia Zava: Opera del Vocabolario Italiano – Cnr
 giulia.zava@unive.it

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

I.

I *Motti e facezie del Piovano Arlotto* furono pubblicati per la prima volta a stampa a Firenze fra il 1514 e il 1515.¹ La raccolta racconta le vicende di Arlotto Mainardi, piovano di san Cresci a Maciuoli, vissuto fra il 1396 e il 1484, personaggio noto della Firenze di pieno Quattrocento e in contatto con figure come Lorenzo, Carlo e Giuliano de' Medici.² Prete spiritoso e burlone, il protagonista delle *Facezie* si distinse per il suo ingegno, l'intelligenza, la mentalità pragmatica e per le avventure vissute a Firenze e in Fiandra, dove andò più volte in qualità di cappellano della flotta mercantile di Firenze. L'autore della silloge, un non identificato amico di Arlotto, scrisse un primo nucleo delle storie del personaggio, che nel corso del tempo fu accresciuto di nuove tessere, intorno ai primi anni Ottanta del Quattrocento.³ La tradizione arrivata fino a noi utile per la ricostruzione del testo critico è abbastanza ridotta. Gianfranco Folena, che nel 1953 restituì l'edizione critica dell'opera, poté basare il suo lavoro su due soli testimoni: il manoscritto XLII.27 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, allestito da Giovanni Mazzuoli da Strada per Lucrezia Salviati intorno agli anni 1537-1540, e la già citata *princeps* dell'opera; nel 1964 Giorgio Petrocchi scoprì poi un nuovo e più antico manoscritto fiorentino

¹ Per la datazione della *princeps*, curata da Bernardo Pacini e pubblicata senza data per i tipi dello Zucchetto con il titolo di *Motti e facette del Piovano Arlotto prete fiorentino piacevole molto*, si veda la *Nota al testo* dell'edizione critica dell'opera a cura di Gianfranco Folena: *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, a cura di G. Folena, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, poi riproposta nei Classici Ricciardi-Mondadori nel 1995 (da cui si citerà nel corso del contributo), pp. 289-290. Il termine *post quem* del 1514 fissato dallo studioso è stato poi posticipato di un anno da Simona Periti, che ha approfondito le edizioni della famiglia Pacini e trovato una nuova filigrana. Cfr. *Incunaboli moreniani. Catalogo delle edizioni del XV secolo*, a cura di S. Periti, Firenze, Olschki, 2009, pp. 76-77 e *Catalogo delle edizioni del XVI secolo della Biblioteca Moreniana*, a cura di S. Periti, vol. I, 1501-1550, Firenze, Olschki, 2012.

² Cfr. la facezia 43 (cito secondo la numerazione e il testo della nuova edizione critica dell'opera, a cura di chi scrive e di prossima pubblicazione): «Motto overo facezia disse una sera il Piovano Arlotto a messer Falcone [Sinibaldi, segretario apostolico, N.d.C.] in casa messer Carlo de' Medici quando tornò di Francia. Andando io cercando del Piovano, ch'era andato per cenare con messer Falcone e con messer Carlo, era del mese di novembre e alquanto freddo, vo e si domando di lui per certe faccende avamo insieme. Truovo che è al fuoco con quegli nobili uomini, tra ' quali era el magnifico Lorenzo e Giuliano de' Medici suo fratello; fo chiamare el Piovano, viene a me, ragioniamo de' fatti nostri. Era circa a ore dua di notte. Dice messere Falcone: "Piovano, è egli ancora ora di cena?". Risponde: "Il maggiore disagio che si dia a' barbareschi è tenergli in sulle mosse"». Lorenzo offre una descrizione del Piovano nel *Simposio*: «Un che mangiato par dalla marmeggia | sorgiunse, e s'egli avesse un fuso in bocca, | vedresti el viso proprio d'un'accegga. | – Quest'è 'l piovano Arlotto, e non gli tocca | el nome indarno, né fu posto a vento | (sì come secchia è molle!), ma diè 'n brocca. | Costui non s'inginocchia al Sacramento, | quando si lieva, se non v'è buon vino, | perché non crede Dio vi venga drento» (VIII, 25-33). Cito dall'edizione di Tiziano Zanato, ora ristampata per Mondadori: L. de' Medici, *Opere*, a cura di T. Zanato, Milano, Mondadori, 2023.

³ Nei *Detti piacevoli* di Poliziano compare una serie di testi analoghi nell'ordinamento e nella forma alle prime facezie dei *Motti e facezie del Piovano Arlotto*: quando Poliziano scrisse quei testi – fra il luglio 1481 e la metà del 1482 – circolava dunque già una prima forma scritta della raccolta. Cfr. a questo proposito: A. Poliziano, *Detti piacevoli*, a cura di T. Zanato, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983 e T. Zanato, *Sull'attribuzione e la cronologia dei «Detti piacevoli»*, «Cultura neolatina», XLIII, 1983, pp. 79-102.

delle *Facezie*, l'Ottoboniano latino 1394 della Biblioteca Apostolica Vaticana, databile fra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI.⁴

L'insieme di questi tre testimoni, per quanto attestati una *recensio* esigua, permette di osservare già da subito la fisionomia dell'opera, che nel tempo subì modifiche soprattutto nel senso di un accrescimento testuale: a partire da un nucleo abbastanza solido (si può notare una certa costanza nella tradizione del primo centinaio di facezie, sia per quanto riguarda l'ordine e la struttura, sia per quanto riguarda il testo),⁵ nel corso degli anni – e già in una fase relativamente alta della tradizione – al Piovano furono attribuite nuove storie che ne restituirono un'immagine via via più moralizzante e distante da quella del prete scherzoso dai comportamenti spesso non ortodossi. L'aspetto più evidente di questo processo è relativo all'inserimento nell'opera di una serie di testi risalenti a un volgarizzamento del *Liber de vita et moribus philosophorum* attribuito a Walter Burleigh, il *Libro de la vita de' filosofi e delle loro elegantissime sentenzie estratto da Diogene Laerzio e da altri antiquissimi auctori*:⁶ il testimone più antico del testo, il manoscritto vaticano, presenta una fase embrionale di tale evoluzione, attestando sul finire della raccolta un unico detto derivante dal volgarizzamento, proposto invece in una forma più persistente negli altri due testimoni, peraltro discendenti da uno stesso antigrafo.

Un altro tratto tipico dei *Motti e facezie* di cui tenere conto è che la raccolta, già di per sé e per sua stessa natura facilmente modificabile tramite l'aggiunta o l'eliminazione di singoli tasselli, dimostra di non seguire in alcun modo un andamento cronologico dei fatti (facezie relative ai primi anni dell'operato del Piovano possono comparire a seguito di racconti collocati nel suo ultimo periodo): l'assenza di una figura autoriale forte e di un senso cronologico rigoroso permise facilmente l'intervento di mani altrui, che si trattasse del copista o del curatore della stampa. Se infatti l'opera fu accresciuta di nuove storie e motti, talvolta anche malamente attribuiti al personaggio, sarà interessante osservare come parallelamente si siano attuate forme di censura di altre parti di testo.

2.

La fortuna a stampa dei *Motti e facezie* nel corso del Cinquecento fu notevolissima. Ne *La libreria*, pubblicata dai fratelli Giolito a Venezia nel 1550, Anton Francesco Doni denunciò come all'epoca si stampassero «più Piovani Arlotti che Aristoteli», e una ricognizione nelle

⁴ G. Petrocchi, *Un secondo manoscritto delle «Facezie del Piovano Arlotto»*, «Studi di filologia italiana», XXI, 1964, pp. 621-633. Una descrizione del manoscritto e notizie sulla sua lezione si possono leggere in G. Zava, *Alcune considerazioni sulla lingua e la lezione del nuovo testimone dei «Motti e facezie del Piovano Arlotto»* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottoboniano latino 1394), «Studi e problemi di critica testuale», CVI, 2023, 1, pp. 85-96.

⁵ Vedi la tavola approntata da G. Mastroddi, *Sulla redazione ottoboniana di Motti e facezie del Piovano Arlotto*, «La rassegna della letteratura italiana», XCII, 1988, pp. 307-317: 311-312.

⁶ Cfr. P. Cherchi, *Su una fonte del Piovano Arlotto e il «Liber de vita philosophorum» di W. Burleigh*, «Forum italicum», XXVI, 1992, 1, pp. 5-13. Sull'inserimento delle massime nella raccolta, cfr. anche G. Folena, in *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, cit., pp. 340-341: «si è esercitato su questo testo assai meccanicamente, riproducendone le parti in cui sono enunciate massime morali quasi alla lettera e solo qua e là riducendole a un dettato più piano e meno latineggiante; [...] con la pia intenzione di arricchire la memoria del suo Piovano attribuendogli, e a costo di quali incongruenze, tutta la saggezza vulgata degli antichi, da Talete a Galeno, e travestendolo da savio antico con questi frusti panni passati ormai nel guardaroba popolare, e perfino con una filosofica barba posticcia, la barba di Diogene».

banche dati conferma il numero elevato di edizioni uscite a partire dalla *princeps* dello Zucchetta: a Firenze fu pubblicata una seconda edizione entro il 1525,⁷ e a Venezia furono stampate numerose edizioni a partire dalla stampa Zoppino uscita nel dicembre del 1516 per i torchi di Giorgio Rusconi⁸ – «fu un successo immediato, forse addirittura insperato anche per l'intraprendente editoria veneziana: cinque edizioni in sette anni, distanziate di appena due anni l'una dall'altra, e addirittura ben due nel solo 1520».⁹ L'opera fu un assoluto *best-seller*, ma in una riflessione sulla censura può essere interessante indagare quale Piovano Arlotto fosse letto nel XVI secolo. Nel corso di questo contributo, l'indagine procederà a ritroso, partendo da una data specifica – il 1565¹⁰ – e risalendo fino al più antico testimone manoscritto in nostro possesso.

Nel 1565 fu pubblicata a Firenze l'edizione giuntina dell'opera con il titolo di *Facezie motti buffonerie et burle del Piovano Arlotto del Gonnella et del Barlacchia nuovamente stampate*. La stampa fu la prima ad uscire dopo l'inserimento dell'opera nell'*Index librorum prohibitorum* (le *Facezie* furono infatti incluse nel pre-Indice romano del 1557, poi in quello di Parma del 1580 e nei due romani del 1590 e del 1593).¹¹ L'urgenza del controllo sul testo è notevolmente evidenziata dal precoce provvedimento dello stesso Paolo IV, che aveva accettato di intervenire gradualmente nella distruzione dei libri individuati dai frati consultori, ma che aveva imposto un immediato intervento per un interessante manipolo di testi: «Quelli che vuole che al presente siano bruciati sono tutte l'opere di Erasmo, il Boccaccio, il Machiavelli, le Croniche di Corion /Carion/, le facetie del Poggio e quelle del Piovano Arlotto».¹² Nel 1565, dunque, le

⁷ L'edizione fu segnalata nel 1885 da P. Bologna, *Di una edizione antica delle Facezie del Piovano Arlotto*, «Il bibliofilo», VI, 1885, pp. 35-36. La descrizione della stampa si trova in P. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts: with an Annotated List of Florentine Illustrated Books*, London, Kegan, 1897, p. 15, 39b, che studiò l'esemplare appartenuto al barone Horace de Landau, emissario della Banca Rothschild e noto bibliofilo ottocentesco. L'unica copia censita dai cataloghi è quella conservata alla Fondazione Cini di Venezia (cfr. Edit16 CNCE 79805; SBN IT\ICCU\CNCE\060468), a cui va aggiunto l'esemplare della Kunstbibliothek di Berlino segnalato da V. Cellai, *Dalla tipografia al banco di lettura: particolarità tipografiche e un insigne lettore nella princeps dei «Motti e facezie del Piovano Arlotto»*, «Textual Cultures», XIII, 2020, 2, pp. 111-132, doi 10.14434/textual.v13i2.31598.

⁸ Cfr. Edit16 CNCE 60468; SBN IT\ICCU\CNCE\060468.

⁹ G. Petrella, *Un'edizione sconosciuta delle «Facezie» del Piovano Arlotto e il reimpiego di materiale iconografico nella tipografia di Alessandro Viani*, «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», V, 2006, 2, p. 164. Sulla tradizione a stampa dell'opera, si veda V. Cellai, «Con le sue facetie questo prete s'immortalò»: analisi della tradizione a stampa dei «Motti e Facezie del Piovano Arlotto» (1515-1554), «Tipofilologia», XV, 2022, pp. 9-40.

¹⁰ L'indagine non riguarderà le pur numerose stampe successive a questa data, scarsamente affidabili e fondamentalmente basate sull'edizione del '65. Persino l'edizione del 1884 curata da Giuseppe Baccini – che avrebbe potuto restituire un testo più vicino all'originale, dal momento che l'editore si basò sul manoscritto su cui a distanza di circa settant'anni si sarebbe fondato Folena – «fu in realtà anch'essa un raffazzonamento del testo, una vera e propria traduzione, e con quanti errori di traduzione, di quel fiorentino quattrocentesco in un approssimativo e scolorito fiorentino dell'Ottocento» (G. Folena, in *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, cit., p. VII). Notevole comunque che anche Baccini sia intervenuto nel censurare ulteriormente il testo, espungendo tre facezie ritenute oscene, poi stampate in forma anonima in un opuscolo di soli 12 esemplari: *Tre Facezie del Piovano Arlotto tratte dal cod. Laur. Pl. 42 cod. 27*, Firenze, Ramneta, 1884. Cfr. V. Cellai, «Con le sue facetie questo prete s'immortalò», cit., p. 20, n. 3.

¹¹ Cfr. J. M. de Bujanda, *Index de Rome, 1557, 1559, 1564: les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, Sherbrooke, Centre d'études de la Renaissance, 1990.

¹² Si veda similmente anche la lista di libri inviata il 18 settembre da Giovanni Agostino Fanti a Ludovico Beccadelli: «le Cento novelle del Boccaccio, le facetie del Poggio, del Piovano Arlotto, Cornelio Agrippa, Erasmo, tutte le bibbie volgarizzate da X anni in qua et altri libri». Cfr. A. Prosperi, *L'Inquisizione romana. Letture e ricerche*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2003, pp. 367-368, con riferimento ai documenti riportati da L. von Pastor, *Storia dei Papi*, vol. VI, *Storia dei papi nel periodo della Riforma*

Facezie furono stampate in una versione purgata: «le habbiamo fatte ridurre in buona lingua, et insieme con la vita di lui, ristampate, levandone nondimeno prima quelle che allo inquisitore sono parse troppo libere», recita l'introduzione *Ai lettori*.

Di seguito si propone una tavola di raffronto fra le facezie contenute rispettivamente nelle edizioni di Pacini (1514-1515) e di Giunti (1565). L'esemplare dell'ed. Pacini impiegato per la collazione è quello conservato alla Biblioteca della Fondazione Cini di Venezia (coll. FOAN TES 861), mentre per la giuntina del 1565 si è usata la copia conservata alla Bayerische Staatsbibliothek con segnatura L.eleg.m. 79, interamente digitalizzata sul [sito](#) della Biblioteca.¹³ L'indicazione sulla prima colonna riprende la titolazione data nella *princeps*,¹⁴ seguita dalla numerazione dei singoli testi nelle due stampe.

	Pacini	Giunti
Motti e facezie dello antedetto Piovano Arlotto prete fiorentino piacevoli molto e rispostata sua a l'arcivescovo fiorentino.	1	1
Risposta del Piovano a messere Alessandro da Furli esattor della decima in Firenze.	2	2
Predica del Piovano Arlotto al capitano delle galeaze viniziane fatta in Fiandra delle tre parte non intese.	3	3
Motto del Piovano Arlotto in risposta ad una mondana.	4	
Messa detta a Londra dal Piovano Arlotto secondo la usanza della terra.	5	4
Quando el Piovano Arlotto pose debitore el re Alfonso a llibro delli errori.	6	5
Fu el Piovano che uno inghilese satisfa uno boto con parole alla Nunziata per la importunità di uno frate di quello convento.	7	–
El Piovano Arlotto induce ser Ventura a zufulare mentre levava el sacramento nella messa in iscambio di campana che non si poteva sonare.	8	–
Predica el Piovano Arlotto questa medesima mattina nella detta chiesa di Santo Lorenzo a tutto el popolo.	9	6
Dua notai del vescovado caminano in tutto uno giorno cinque miglia essendo tutti a dua a cavallo.	10	7
Come el Piovano tolse quattro tinche ad uno sanese in Camollia.	11	8
Quistione che fanno dua compagni che dua hanno voto un fiasco di vino.	12	–
Come S. Cresci non è santo da frittate overo pesciduovi.	13	–
Natta fatta al Piovano a Cercina che li toccò a lavare le scodelle.	14	9
Sotterarsi alla chiesa del Piovano Arlotto uno morto al suono di cornamusa, chiamata alla lombarda piuma.	15	10
Rimedio del Piovano al Grasso legnaiolo che doveva andare a Santo Antonio per accatto e per sua tristizia non vi andò.	16	11
Risposta fatta dal Piovano Arlotto ad uno prelate in Roma mordente e savia.	17	–

e restaurazione cattolica. *Giulio III, Marcello II e Paolo IV (1550-1559)*, versione it. di A. Mercati, Roma, Desclée, 1927, p. 491 e G. Fragnito, *Girolamo Savonarola e la censura ecclesiastica*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXXV, 1999, pp. 501-529: 503, n. 8.

¹³ Pagina consultata il 29 novembre 2025.

¹⁴ Nella trascrizione, si adottano criteri di ammodernamento della grafia.

El Piovano Arlotto confessa uno contadino che si sa più coscienza di adoperare le mani in atto venereo che di rubare.	18	12
Va l'arcivescovo a fare le visite e passa dalla pieve del Piovano Arlotto e nel tabernacolo del corpo di Cristo truova una civetta.	19	–
Getta el Piovano Arlotto dello altare della Annunziata uno capuccio d'uno cittadino in terra che lui posava in su l'altare dicendosi la messa.	20	108
Disse el Piovano una mattina dicendo messa ad uno: «Tu non ti apponesti».	21	13
Certi giovani chieggono una mattina al Piovano una messa da cacciatori.	22	14
Uno calzolaio dice villania a santo Giovanni Baptista santo devotissimo.	23	–
<i>Senza titolo - incipit: Ditto che ebbe Giovanni la facezia, disse al Piovano: «Voi mi siate ora debitore, pagate a vostra posta».</i>	24	–
Risposta del Piovano ad uno frate tedesco che li domandava in latino della via di andare a Roma.	25	15
Presente che 'l Piovano Arlotto mandò ad uno vicario dello arcivescovo di Firenze nello arcivescovado.	26	–
Insegna el Piovano Arlotto fare orazione ad una donna in Santo Spirito.	27	–
Uno è cacciato di chiesa per eretico per non volere pigliare uno porro.	28	16
Fece liberare el Piovano Arlotto Francesco di Manetto da Consoli del mare.	29	17
Appare messer Leonardo da Rezo al Piovano Arlotto sendo allo Uccellatoio.	30	–
Difende el Piovano in galea uno compagno da uno che lo ingiuriava di parole non li sapendo quello rispondere.	31	–
Per qual cagione el Piovano Arlotto disse la novella de' tordi.	32	109
De ferramenti che 'l Piovano Arlotto tolse al piovano di Cercina.	33	18
Parabola del Piovano Arlotto andando a desinare con Francesco Dini con Bartolomeo Sassetti.	34	–
Dà el Piovano Arlotto una mala notte a parecchi contadini.	35	19
Risposta del Piovano a Bartolomeo Sasetti che lo riprendeva dello ire alla taverna.	36	20
Per che cagione el Piovano scriveva gli scotti nel muro allo Uccellatoio.	37	21
Quali sono li più puliti artigiani del mondo. Quistion preposta ad una cena.	38	22
Pruova el Piovano Arlotto che li frati sono più savi delli laici.	39	–
Grosseza di uno cherico del Piovano che quanto più imparava men sapeva.	40	23
Motto del Piovano.	41	24
A Siena in un collegio di dottori in presenza del podestà per uno detto savio del Piovano fu data una sentenza de importanza in favore d'uno suo amico.	42	25
Motto del Piovano sendo ad una cena domandato se ne era l'ora.	43	110
Motto del Piovano a quella medesima cena sendosi avveduto che molto beeva.	44	110
Motto del Piovano Arlotto che operazione sia miglior che la elemosina.	45	–
Facezia di uno beccaio chiamato Quazoldi da ciascuno in Firenze.	46	26
Quando el Piovano Arlotto perdé el suo mantello per sua inavvertenza.	47	–
Della paura che il Piovano Arlotto ebbe in Santo Romolo in Firenze.	48	27

Ebbe el Piovano Arlotto una sentenza in favore per istringere la gamba ad uno pollo.	49	28
Dà ad intendere el Piovano Arlotto ad uno oste che uno cristiano sia giudeo.	50	29
Va el Piovano Arlotto a visitare ser Ventura che era amalato grave.	51	30
Domanda del Piovano ad uno che gli pareva essere savio molto.	52	31
Motto del Piovano.	53	–
Quando el Piovano Arlotto faceva conto col Monciatto aguzino in Pisa.	54	32
<i>Senza titolo - incipit: L'altra domenica maestro Mariano cominciò a predicare a piè del Ponte Vecchio di Pisa verso Santo Michele.</i>	55	–
Quando el Piovano Arlotto fece gittare li sassi ad uno prete a Bruggia.	56	34
<i>Senza titolo - incipit: Ragionando un giorno el Piovano con certe persone vi era uno che gli pareva essere savio...</i>	57	35
Quando el Piovano Arlotto fu inquisito allo Arcivescovo per cagione del zugo overo bat- tisteo.	58	36
Quando el Piovano Arlotto fu fatto andare allo arcivescovo pe' coglioni.	59	37
Risposta piacevole del Piovano Arlotto ad una che molto li piaceva.	60	38
Risposta del Piovano ad uno che aveva venduto vino per non aver fatto el debito suo.	61	39
Quando el vicario di Fiesole volle mettere el Piovano Arlotto in prigione.	62	40
El Piovano insegna incantare la nebbia a ser Nastagio Vespucci e il Zuta sarto.	63	41
Della predica di don Lupo.	64	42
D'una bandiera di vari colori che apparve una notte ad uno sartore.	65	43
Per che ragione el Piovano Arlotto calvacando con Messere Girolamo Giugni serra gli oc- chi.	66	44
Di uno ragazzo dello ambasciadore del duca di Ferrara stava in Firenze.	67	45
Uno prete fa impresa di palle alesine. El Piovano li dice la novella de' topi e gatte.	68	46
Del giudizio del Piovano Arlotto di chi fusse men buono o più retto maestro.	69	47
Domanda uno prete al Piovano Arlotto della vita di san Cresci e che mestier fu el suo quando era al mondo.	70	48
Risposta del Piovano ad una donna più ardita che savia.	71	49
Motto fatto a certe donne che mormoravano d'uno parente del Piovano passando per la via di casa loro.	72	50
L'arciprete da Graticciuolo confessa uno contadino.	73	–
Novella del Cucina da Sesto in comparazione della ditta del Piovano Arlotto.	74	–
Risposta piacevole del Piovano Arlotto ad uno che domanda come la gli è ita in galea.	75	51
D'una natta di cacio gratugiato che 'l Piovano Arlotto bevve con uno fiasco.	76	52
Fa scoreggiare el Piovano Arlotto un buffone del re Alfonso in Siena.	77	53
Per che cagion uno cieco desidera tanto vedere uno asino in fra l'altre cose.	78	54
Di 20 batistei che 'l Piovano Arlotto portò in Fiandra per cosa nuova.	79	55
Natta del Piovano Arlotto a messer Rosello canonico fiorentino, cittadino di Arezo e col- lettore del Papa.	80	56

Per che cagione el Piovano Arlotto dà zolfo allo altare per incenso.	81	57
La cagione perché el Piovano in quella medesima chiesa fa sonare a messa a martello in iscambio di sonare alla piana di doppii consueti.	82	58
La cagione perché el Piovano Arlotto fa una mattina le minestre con uno teschio di morto.	83	59
Quando el Piovano Arlotto fu invitato da uno potente cittadino che voleva che el Pio- vano renunziasse alla pieve.	84	–
Risposta del Piovano Arlotto fatta al Magnifico Lorenzo de' Medici.	85	–
Comparazione dise ad uno romito el quale una notte in uno osteria si lasciò rubare da uno ribaldo.	86	60
Per qual cagione si dice della pace del monaco detta dal Piovano ad uno bello proposito.	87	–
Parole piacevole del Piovano ad uno che li dette desinare e d'una minestra trista.	88	–
Dieci valenti uomini e savi diventerono matti.	89	61
Fa porre el Piovano Arlotto la testa di san Miniato in capo ad uno riscotitore per ispiri- tato.	90	62
Di uno grande consiglio che li topi feciono con le gatte recitato dal Piovano.	91	111
Antonio dal Ponte intende per Firenze che 'l Piovano è morto, vanne tutto anxio alla pieve per intendere se è vero. Trovò el Piovano e contali la cosa.	92	–
Motto risposto in laude delli viniziani dal Piovano contro uno uomo bestiale.	93	–
D'uno giovane contadino che aveva una moglie traversa e incomportabile.	94	63
D'una opera pietosa del Piovano Arlotto l'anno del Iubileo del 1450.	95	–
D'una altra opera di pietà del Piovano Arlotto degna di commendazione.	96	–
Altra simile opera di pietà operata dal Piovano verso di uno prete.	97	–
Un'altra opera caritativa del Piovano da stimare non poco.	98	–
Risposta del Piovano Arlotto ad uno gaglioffo che li chiede una limosina.	99	–
Un'altra risposta del Piovano Arlotto fatta ad uno galeotto che chiedeva per Dio.	100	64
Risposta suo ad una donna che volle riprendere el Piovano d'una sentenza data da lui fra dua amici.	101	–
Detto piacevole del Piovano <A>rlotto ad uno suo amico molto avaro a tavola.	102	65
Motto piacevole del Piovano Arlotto a tavola ad uno compagno al tagliere.	103	66
Risposta fatta dal Piovano ad uno prete perché li preti son rubati alla morte.	104	–
Facezia del Piovano Arlotto detta a tavola del cardinale di Pavia dove era messer Falcone.	105	67
D'una opera caritativa fatta dal Piovano fra molte né è inconveniente tra tante facezie sue mescolate alcuno atto pietoso come aveva da natura.	106	–
Uno consiglio che 'l Piovano dà Messer Baldivinetti priore di Santo Sano.	107	–
Disputa del Piovano Arlotto della usura con Monsignore Guglielmo, vescovo di Fiesole.	108	68
Risposta del Piovano Arlotto ad uno predicatore che pareva che dicessi a lui.	109	69
Risposta del Piovano a Bartolomeo Sassetti assai piacevole.	110	–
Risposta del Piovano Arlotto ad una donna mentre che lui passa per via.	111	–

Risposta del Piovano Arlotto ad uno contadino che s'adira con lui.	112	70
Uno contadino ruba al Piovano Arlotto certi agnelli.	113	71
Come il vento portò via li ricordi delle commissioni date al Piovano Arlotto.	114	72
Diceva alcuno ragionando col Piovano: che gli è così gran peccato a baciare una donna e specialmente baciandola uno prete?	115	–
Volle el Piovano imbiancare la chiesa e guastare la figura di santo Sano.	116	–
Amaestramento del Piovano Arlotto alle sue popolane nell'atto del matrimonio, trovando fra quelli contadini di mali bigatti e triste cucine.	117	73
Compromesso fatto nel Piovano Arlotto da uno dipintore e da uno Goro Infangati.	118	74
Fa mangiare el Piovano Arlotto a Piero Puro sensale sempre pastinache.	119	75
Come el Piovano Arlotto fa benedire uno olivo a ser Ventura prete.	120	–
Di una mula morta di più 15 dì, la quale amazò uno con uno calcio.	121	76
Confonde el Piovano uno filosofo che diceva e volevalo sostenere che el naturale può meno chello accidentale nelli uomini.	122	77
Di alcuni cacciatori che lasciorono li loro cani in guardia al Piovano Arlotto.	123	78
Documento del Piovano Arlotto ad uno suo popolano a gastigare la donna strana.	124	113
Di uno che si godeva una sua matrigna nella vicinanza del Piovano Arlotto.	125	79
Quello che disse el Piovano Arlotto ad uno che lo passò adosso detto ebbe messa.	126	–
D'uno certo cittadino salvatico vicino alla pieve che importunamente ad ogni ora ogni dì non restava d'accattar dal Piovano.	127	80
Risposta del Piovano Arlotto fatta ad uno cavaliere el dì inanzi morissi.	128	112
Astuzia del Piovano a salvare sue robe che erano in frodo in su la galeaza.	129	81
Va el Piovano Arlotto alli ufficiali delle imposte come li altri preti.	130	–
Al tempo de una altra imposizione andò el Piovano Arlotto alli ufficiali a parlare.	131	–
Per che cagione per tutto il reame di Napoli è tanta malignità nelli uomini.	132	–
Risposta del Piovano Arlotto ad uno che domanda perché elli sbuffa lavandosi el viso.	133	82
Riprende el Piovano ad uno desinare uno che diceva male di uno che era morto.	134	83
D'una gamba dirizata ad una fonciulla da uno medico giovane.	135	84
Uno suo compare contadino rubava l'uova al Piovano Arlotto.	136	85
Disse el Piovano Arlotto a-certo proposito male delli contadini in genere.	137	–
Quello fece el Piovano Arlotto a certi preti che avevano bene da desinare e non lo vollono in compagnia.	138	86
Adduce el Piovano dubbio d'uno caso occorso nel suo vicinato d'un che cascò d'un palco.	139	87
Risposta del Piovano fatta ad una domanda come li suoi terreni avevan fruttato in quello anno.	140	88
D'uno che tagliava legne e sempre quando colpiva con la scura ponzava.	141	89

Quello avvenne al Piovano Arlotto ad uno rinonavale per fare el ringraziamento.	142	114
Escusazione del Piovano Arlotto incolpato che ritrovandosi al bagno dove morì messere Antonio fu incolpato che della scarsella li aveva tolto cento 50 ducati.	143	115
Motto del Piovano in risposta ad uno contadino che lo domanda se una festa si guarda.	144	–
Motto del Piovano quando uno tratto si stimò che lui confessassi dua per volta.	145	116
Quando el Piovano andò ambasciadore al re Renato mandato dal capitano.	146	117
Quando el Piovano Arlotto fece diventare uno topo gatta che uccellava.	147	90
Risposta del Piovano ad uno che li domanda che orazion de far la mattina levandosi.	148	91
Faceto detto del Piovano Arlotto sendo una sera a cena in villa.	149	118
Risposta del Piovano ad uno prete sciocco che gli pareva essere savio che li domanda.	150	92
Riprensione del Piovano ad uno prete detto ser Guanciale di una sua pazia.	151	–
Ammonizione del Piovano ad uno suo cherico pigro e da poco con uno esempio.	152	94
Compromesso fatto nel Piovano da dua contadini e il giudizio del Piovano.	153	95
Risposta del Piovano ad una giovane che li domanda se mai vide più ornata di lei.	154	–
Risposta del Piovano Arlotto ad uno che si duole seco delle sue avversità.	155	–
Riprensione del Piovano ad uno canonico gentilom che aveva parole con uno prete contadino virtuoso e buono.	156	96
Riprende el Piovano uno vestito di bei panni e pomposi argutissimamente.	157	97
Motto del Piovano che per uno luogo a caso passava sentendo uno parlare.	158	98
Risposta del Piovano ad uno che li vuole rivelare una cosa ma vuol la tenga secreta.	159	99
Conforta uno el Piovano ad avere pazienza che lo aveva battuto con uno calcio.	160	–
Domandato el Piovano a certo proposito in quale cittade fussi buono dimorare.	161	100
Astuzia naturale del Piovano verso uno contadino che lo richiedeva di grano.	162	101
Vendetta piacevole fatta dal Piovano verso di certi che lo escludono da uno desinare.	163	102
Astuzia del Piovano a fare restare la predica ad uno che non sapeva restare.	164	103
Motto del Piovano Arlotto in galea per una grandissima tempesta di mare.	165	104
Riprensione del Piovano ad uno amico che non si curava di ammonizione.	166	105
Provedimento del Piovano Arlotto fatto in vita sua al esempio d'un altro.	167	–
Motto del Piovano Arlotto sendo in una compagnia che orinavano.	168	106
		107
Motto del Piovano Arlotto in sua escusazione sendo ripreso di tardità.	169	–
Astuzia del Piovano usata con sapienza verso uno lassandosi vincere.	170	–
Pazienza prudentissima del Piovano verso di uno li diceva villania.	171	–
Della sepoltura del Piovano Arlotto e suo epitaffio da lui fattosi.	172	–

L'accostamento dei contenuti delle due stampe permette di analizzare le linee dell'operazione censoria dell'edizione Giunti. Prima di addentrarsi nell'esame dei testi eliminati, può essere di qualche interesse segnalare alcuni interventi della stampa del 1565 che non attengono alla sfera di controllo ideologico (ma che confermano ancora una volta la forma poco rigida dell'opera): l'accorpamento delle facc. 43 e 44 dell'edizione Pacini in un unico testo; l'aggiunta di una facezia, la 107 dell'edizione Giunti, assente nella *princeps* ma attribuita al Piovano a partire dall'edizione Zoppino del 1520;¹⁵ l'inserimento, proprio a partire da questa edizione, di una coda alla fac. 118 (numerazione Giunti).¹⁶

Arriviamo dunque alle facezie censurate: è evidente l'importante riduzione di materiale, che scende dalle 172 facezie della *princeps* agli appena 118 testi della stampa del 1565. L'ironia pungente e poco ortodossa del Piovano e le storie troppo spesso licenziose contenute nella raccolta dovevano essere soppresse. Non stupisce dunque che i testi eliminati trattino di argomenti variamente legati alla sfera sessuale, spesso anche con richiami a pratiche sodomitiche (facc. 4, 31, 73, 74, 111, 115, 154, secondo la numerazione Pacini), siano portatori di riferimenti triviali (facc. 12 e 88), di immagini sovranaturali (fac. 30) o persino di posizioni filo-platoniche (fac. 137). Il campo in cui tuttavia interviene maggiormente l'ingerenza censoria è, prevedibilmente, quello religioso. Sono rimosse facezie satiriche nei confronti di preti e di figure appartenenti alla Chiesa (facc. 7, 17, 26, 39, 45, 85, 104, 107, 130, 131) e in cui i comportamenti e le parole nei confronti della religione, sia del Piovano sia dei personaggi della silloge, sono poco ortodossi (facc. 8, 13, 19, 23, 24, 27, 34, 47, 55, 87, 110, 116, 120, 126, 144, 151, 160, 167). Ad esempio, è eliminato il frequente riferimento – spesso scherzoso – al culto delle immagini dei santi e sono cancellati i paralleli poco appropriati fra il bere vino e la verginità della Madonna («[...] “Piovano, io ho della malvagia: voletela voi inanzi disinare o poi?”. Non rispose se none per parabola e disse: “La Beata Vergine Maria fu vergine inanzi al parto, nel parto e doppo el parto” [...]») e quello sotteso fra il Piovano e Cristo.¹⁷

Se da un lato vengono soppressi gli aspetti meno convenienti della raccolta, è senz'altro notevole che parallelamente, e in modo più inaspettato, l'operazione di censura colpisca anche testi che si riferiscono al Piovano come figura caritatevole (facc. 95, 96, 97, 98, 99, 106) o vagamente moralizzante (facc. 53, 101, 155, 170, 171, 172). Il personaggio di Arlotto doveva essere

¹⁵ Si tratta di una delle tredici facezie derivanti dal *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini che a partire dalla stampa veneziana del 1520 furono comunemente attribuite al Piovano. Per il testo di questo novero di facezie, cfr. V. Cellai, «*Con le sue facette questo prete s'immortalò*»..., cit., pp. 33-40.

¹⁶ Cfr. G. Folena in *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, cit., p. 338: «in tutte le stampe più tarde, a cominciare dal rimaneggiamento giuntino del 1565, è seguita da questa aggiunta, che chiude le facezie di Arlotto: “Ed essendo alla medesima cena in tavola molti tordi e assai salsiccia, il Piovano assaggiata la salsiccia la cominciò a lodare straordinariamente, dicendo non avere mai mangiata la migliore, di sorte che tutti si messono a mangiarne, e il Piovano intanto mangiava i più grassi e miglior tordi che vi fussino. Come la salsiccia fu finita si volsono a' tordi, e trovando che 'l Piovano aveva mangiati i migliori, dissero: – Voi avete tanto lodata la salsiccia, e avete atteso a mangiare i tordi? –. Rispose il Piovano: – Egli è vero ch'io ho detto che la salsiccia è buona, ma sono migliori i tordi, e ho fatto come voi ch'avete lodata l'acqua e beuto il vino pretto”».

¹⁷ Cfr.: «Quando alle Schiuse, porto di Bruggia, < città > opulentissima ricca e mercantile, vengono i navili, né con nave né con ischifi si può iscendere in terra: per la bassezza della acqua fa di bisogno che vi istieno infiniti bastagi per portare gli uomini e robe in terra, e sempre vi se ne truova infinita moltitudine e con certi istivaloni in piede. Essendo portato il Piovano Arlotto da uno di quelli da-terra al navilio, disse: “Tu-mmi doveresti avere portato in dono, perché santo Cristofano benedetto portava le genti e passavale i fiumi per lo amore di Iesù Cristo, e non voleva né danari né altro da persona; e ebbe tanta grazia che gli passò Lui e fugli tanto accetto che egli guadagnò il reame del Cielo. Or pensa che guadagno tu ài fatto in questo dì, ché ora ài passato Iddio e me che-llo ho addosso, perché egli è poco ch'io mi comunicai alla messa”».

almeno primariamente quello di un burlone (si noti anche che la stampa giuntina accosta il Piovano per la prima volta, e in un modo che si imporrà nei secoli a seguire, a buffoni di mestiere come il Gonnella e il Barlacchia), dal quale vengono espunti i tratti eccessivamente triviali o satirici, ma che rimane innanzitutto una figura dilettevole. L'aura apologetica che percorre la raccolta è attenuata,¹⁸ perché, evidentemente, il ruolo di Arlotto è altro: quello di un personaggio ironico, e che non deve essere preso a esempio morale. Assistiamo dunque, con l'avvento dell'edizione Giunti e con la pubblicazione delle successive edizioni purgate, a un cambio di rotta rispetto al percorso iniziato dai rami più alti della tradizione (si pensi ai motti risalenti al volgarizzamento di Walter Burleigh). Gli eccessi nella descrizione del Piovano vengono stemperati e restituita un'immagine del personaggio di maggior medietà.¹⁹

La struttura della stampa e l'elenco delle facezie eliminate sono eloquenti nel restituire il quadro dell'intervento operato dai Giunti, ma uno sguardo che coinvolga anche il contenuto dei testi preservati può permettere un esame più completo. Se in numerosi casi l'intervento censorio elimina direttamente le facezie ritenute poco consone, non sono comunque rari i casi in cui il singolo testo viene mantenuto ma scorciato. Un esempio può essere la facezia *El Piovano insegna incantare la nebbia a ser Nastagio Vespucci e il Zuta sarto*. Nella versione più antica assistiamo a un lungo inquadramento della vicenda, con l'incontro di ser Nastagio e di Zuta, la loro decisione di ingannare il Piovano, il riferimento al padre (disonesto) di Arlotto, fintamente comparso in sogno allo Zuta, lo smascheramento della beffa e infine la proposta dell'alcol come soluzione alla nebbia. Nella stampa del 1565, tutta la parte introduttiva viene rimossa, e i due amici vengono subito proposti offrire da bere al Piovano in cambio dell'insegnamento del motto.

3.

L'analisi vuole ora rivolgersi alle forme di censura che si trovano nei tre testimoni che costituiscono la *recensio* dell'opera. In questi casi, si tratta di interventi meno evidenti rispetto al processo più sistematico operato nell'edizione Giunti, ma che possono essere interessanti da osservare anche in considerazione della natura mutevole della raccolta, più volte ricordata. Senza entrare nel dettaglio dei rapporti fra i tre testimoni, è necessario fare un cenno alla situazione stemmatica, con il nuovo testimone (il manoscritto vaticano scoperto da Petrocchi, siglato O) indipendente e la stampa (P) e il codice laurenziano (S) collaterali, derivati da un comune antigrafo perduto.

L'esame deve partire da una prima considerazione riguardo la *princeps* di Pacini, usata nel confronto con l'edizione purgata del '65. La cinquecentina fece da base per tutta la tradizione

¹⁸ Vengono anche eliminate le facc. 84, in cui al Piovano viene chiesto di rinunciare alla pieve, e 93, in cui si fa riferimento all'imminente morte del personaggio.

¹⁹ Anche le poche facezie censurate che non rientrano nei campi prima citati possono essere ricondotte a una complessiva eliminazione di aspetti ritenuti eccessivi e riferite a situazioni storico-politiche: fac. 93 (sulle differenze delle varie potenze italiane), fac. 132 (con la spiegazione di perché «per tutto il reame di Napoli è tanta malignità nelli uomini»), fac. 169 (con richiamo all'avarizia di Iacopo de' Pazzi).

a stampa dei *Motti e facezie del Piovano Arlotto*²⁰ – e in quanto tale ha notevole rilevanza per la fortuna dell’opera negli anni –, ma risulta di fatto inattendibile per la ricostruzione del testo critico. Il proposito di rimaneggiamento testuale è dichiarato nella dedica a Pietro Salutati:

[...] uno mio intimo amico litterato et ingenioso mi ha *etiam* esortato a questa medesima operazione, promettendomi lui di scorrere quelle e porvi la mano ad aliquale espolizione, accioché la loro lezione porgessi alcuno diletto; perché, come dal prefato mio benivolo già intesi che le aveva vedute, era difficillimo a ridurle ad intera eliminazione [...] le ha quel mio familiare accomodate in modo che quello che hanno di buono vi si truova esquisito et intelligibile.

Anche in questo caso, l’indagine può iniziare da uno sguardo alla struttura dell’opera e alla plausibile eliminazione di alcuni testi da parte del curatore. Nel confronto con gli altri testimoni, salta all’occhio l’assenza nella *princeps* di alcune facezie, trasmesse non solo dal manoscritto ottoboniano ma anche dal più tardo laurenziano.²¹ Si tratta di testi che potrebbero essere caduti o essere stati scartati per diversi motivi: in alcuni casi, tuttavia, la soluzione più plausibile pare proprio quella di un intervento di censura da parte di Pacini, come per le facc. 115 e 153 secondo la nuova edizione, in cui si assiste rispettivamente ad un Piovano che dimostra di privilegiare il tempo trascorso in taverna rispetto alla ristrutturazione della pieve e a una facezia quasi blasfema, con l’ipotesi finale (per quanto scherzosa) di fare arrosto Cristo.²² Considerata l’esplicita dichiarazione che il curatore in qualche modo ha *accomodato* le facezie, risulta interessante anche l’assenza nella stampa della facc. 122, in cui il Piovano compare di fronte agli Ufficiali di Notte, magistratura giudiziaria istituita a Firenze nel 1432 con il compito di garantire il buon costume, e in particolare di perseguire la sodomia.²³

²⁰ Per questo motivo, non ci si sofferma in questa sede sulle edizioni a stampa che seguirono la *princeps* e precedenti all’edizione del 1565. Le poche modifiche al testo sviluppate in tali edizioni vanno semmai incontro a un accrescimento testuale (si veda la già citata edizione Zoppino del 1520, che inserì a testo 13 facezie derivanti da Poggio), e non hanno perciò interesse in un’indagine sulle forme di censura.

²¹ La collazione fra i testimoni permette poi l’individuazione di una sola facezia proposta unicamente da O e di numerosi testi presenti nel solo S. Non esistono testi presenti solo in P ed assenti negli altri testimoni.

²² Cfr. rispettivamente: «Dice Francesco di Nerone un giorno alla pieve del Piovano Arlotto: “Piovano, voi vedete lo spendio che io fo in murare in questa vostra chiesa; e perché io non ci posso stare vorrei voi ci stessi più fermo che voi non fate e che voi attendessi a sollecitare questi maestri e manovali”. Rispose el Piovano: “Io non posso fare per neuno modo che io non vadia la settimana tre volte a Firenze”. Rispose Francesco: “Io non so che faccende voi vi abiate, e nondimeno, se voi l’avessi, state qui, e io le farò per voi con quella diligenza adoperei per me”. Disse el Piovano: “Io so che voi le faresti, ma io non posso fare non vadia al Candiotto tre o quattro volte la settimana, e io sono certo che per cosa alcuna voi non vi andresti, perché non sete uso andare a taverna”» e «Ogni anno messer Antonio da Cercina faceva una bella festa el dì del santo del titolo della sua pieve di Cercina, dove venivano grande moltitudine di uomini dabene e preti e secolari da Firenze e da altri luoghi, e in quel dì aveva grande moltitudine di presenti e doni, e massimo da e contadini. Fra gli altri vi fu uno anno l’arcivescovo di Firenze, e ’l Piovano Arlotto era el tutto a provvedere a detta festa e a’ conviti di desinare e cena. E dopo desinare, standoci a parlare co’ l’arcivescovo, viene el quoco a l’orecchio al Piovano e dice: “Uno ci à arecato dua paia di capponi: come gli ò io a quocere?”. Risponde el Piovano: “Fagli arosto”. Sta uno poco e torna e dice: “Uno ci à arecato forse 20 libre di pesci”. Risponde el Piovano: “Fagli fritti”. E così, in mentre parlava con detto arcivescovo, el quoco venne parecchi volte e disse a l’ultimo: “E’ ci è stato arecato dua capretti: come gli ò io a-ffare?”. Volsesi el Piovano con ira, perché ebbe a-mmale che alla presenza dello arcivescovo quella bestia di quel quoco ritornassi tante volte a ’nfastidirlo, e disse forte: “Vattene, al nome del diavolo! E se ci fussi recato Cristo, fallo arrosto!”».

²³ L’intero testo gioca più o meno implicitamente sulla possibile sodomia del Piovano: «Venendo el Piovano Arlotto da Pisa a Firenze sun uno cavallo che gli faceva diguazare le budella in corpo, tanto forte e sconciamente trottava, e per una sella trista lui l’aveva gustògli tutto el sedere, in modo bisognò si medicassi el culo quando giunse in Firenze. E ancora el medico dubitò forte che non fussi stato altro che la sella. Guarito che fu, el Piovano andò a fare una grande querela dinanzi a uno magistrato che si

I *Motti e facezie* presentano spesso passaggi su cui un copista o un curatore – per quanto mosso da diversi gradi di moralismo – potrebbe aver sentito il bisogno di intervenire. Oltre alla probabile eliminazione di diversi testi da parte di Pacini, si riscontrano alcuni luoghi nelle lezioni dei tre testimoni in cui si può ipotizzare con buona probabilità un intervento di questo tipo. In S+P troviamo almeno due casi facilmente ascrivibili a questo tipo di risoluzione. Il primo esempio è tratto dalla fac. 75 (che non per caso sarà poi eliminata dall'edizione Giunti), in cui un contadino, chiamato Cucina da Sesto, viene convocato dal vicario con l'accusa di aver pratiche sodomitiche con la moglie: Cucina risponde che quando torna a casa, stanco dal lavoro, mangia, va a letto e si addormenta subito, «e qualche volta la moglie mia viene a uomo e acostamisi. Io gli pongo i-mano el bapisteo e dicole: “Mettilo dove tu hai el cociore”» (si cita dalla lezione di O). In questo caso, P+S coincidono in una forma probabilmente dovuta ad autocensura, in cui i riferimenti al *bapisteo* – termine impiegato con una certa frequenza nel corso della raccolta per indicare il membro maschile – e al *cociore* vengono rimossi in luogo di più generici «gliele pongo in mano» e «dove tu à la pena quivi lo metti» (lezione di S, contenutisticamente identica in P). Una situazione simile si riscontra alla fac. 105. Il Piovano, invitato a mangiare da un amico, si trova di fronte un piatto di minestra praticamente vuoto: per risolvere la situazione, decide di far finta di volersi tuffare nella scodella per poter raggiungere il misero pasto. La lezione di O riporta «cominciò a scignersi e sfibiarsi e a mandarsi giù le calze», mentre S e P concordano in un più pudico *mandare su le maniche*.

Lo stesso O, che si dimostra il testimone più affidabile anche nel trattamento di questi episodi, non è del tutto esente da atteggiamenti censori nei confronti di passi reputati eccessivamente sconvenienti. Emblematico in questo senso è il caso della già citata facezia in cui il Piovano ipotizza di far arrostito Cristo (fac. 153 secondo la nuova edizione). La situazione testuale riflette un certo sbigottimento da parte dei copisti (o, nel caso della stampa, del curatore) di fronte a una battuta evidentemente ritenuta spropositata: P, come si è detto, elimina direttamente la facezia, mentre O si autocensura inserendo tre puntini a seguito di un iniziale «san». La lezione più affidabile in questo caso risulta dunque quella di S («Cristo»), che andrà promossa a testo per quanto non in linea con l'ipotesi che a essere stato censurato fosse un santo (che forse poteva essere il patrono della pieve di Cercina in cui si trova il Piovano, sant'Andrea).

4.

La revisione cui furono sottoposti i *Motti e facezie del Piovano Arlotto* cambiò profondamente i tratti di un'opera che già nei primi anni della sua circolazione aveva subito variazioni, complice anche la natura facilmente modificabile – e, per l'indagine in questione, anche facilmente censurabile – del testo. La raccolta di facezie, anonima, senza un preciso ordine dei fatti,

chiama gli Ufficiali di notte; e disse: “Signori ufficiali, io vengo dinanzi a voi a querelarmi d'uno Talduccio da Pisa, che m'ha fatto una grande ingiuria, la quale dico mal volentieri e è di mia vergogna, sì per la villania ed *etiam* per la età senile, che in mia vecchiezza io abbia àuto a venire a questo caso per essere io stato guasto dalla parte di drieto”. Risono gli ufficiali e, maravigliatosi assai, di subito mandorno per Talduccio a Pisa. E venuto in Firenze e comparito innanzi a detti ufficiali, e venuto el Piovano Arlotto e narrato el caso del cavallo, domandò a Talduccio danni e interessi della medicatura del culo e del tempo perduto e che li sia ristituita la vettura indrieto, e molte altre cose. E disse: “Signori, voi avete fatte molte asprissime condanagioni per minore male che questo che costui à fatto a-mme, che-mmi ha vituperato; e perché io sono sacerdote non voglio lo condanniate in fuoco né in altra pena pecuniaria, ma fatemi rifare de' mia danni”. E così fu fatto 'l pisano s'ebbe el danno».

costituita di testi originali ma anche di storie tradizionali (si pensi a quelle derivate da Poggio, incrementate a partire dal 1520 ma presenti anche nelle versioni più antiche), cambiò diverse volte fisionomia nel corso degli anni, e la situazione strutturale ancor prima che delle singole lezioni dei tre testimoni lo dimostra. La *princeps* dichiara espressamente il suo intento correttivo, e minute ma comunque significative forme di censura si possono trovare anche in alcuni luoghi della tradizione manoscritta. Se l'opera subì diversi livelli di intervento, da quello più macroscopico dei curatori delle stampe a quello più localizzato dei copisti, può essere interessante chiudere nella consapevolezza che lo stesso autore pare dimostrare un certo imbarazzo in alcuni punti del testo. Di fronte al calzolaio che chiede al quadro di san Giovanni Battista notizie sulla moglie e il figlio, l'anonimo sembra cadere nell'autocensura nel dichiarare che la donna «à fatto fallo con più d'uno» (fac. 23):²⁴ la lezione è proposta da tutti i testimoni, e permette uno sguardo più completo alle varie forme di censura che, a partire in qualche modo dallo stesso autore, contraddistinsero la tradizione dei *Motti e facezie del Piovano Arlotto*.

²⁴ L'espressione sarà poi esplicitata da Poliziano. Cfr. *Detti piacevoli*, 355: «A uno che ogni mattina diceva sue orazioni a san Giovanni Battista e dimandava di grazia d'intendere se la donna sua era buono e che sarebbe del suo figliuolo, rispose uno, che era drieto a quel santo: – Moglieta è puttana e il tuo figliuolo sarà appiccato. – Colui, turbato, stette sopra di sé; poi, voltosi al santo, disse: – San Giovanni, san Giovanni, tu non dicesti mai altro che male: e per tua mala lingua ti fu mozzo il capo!» e la relativa nota di Zanato: «Il corpo del racconto, concentrato e stilizzato in pochi tratti dal Poliziano, poggia su di un repertorio lessicale e figurativo elementare, mancante del tono vivace e immediato del detto: la *pruderie* dell'anonimo censura l'espressione, così tipica del parlato, *Moglieta è puttana*, ingolfandosi in *la donna tua ha fatto fallo con più d'uno*, mentre la felicissima *replicatio* polizianesca (*San Giovanni, san Giovanni...*), psicologicamente e stilisticamente indovinata, deraglia nella facezia arlottiana in una banale imprecazione (*Sia col malanno e colla mala Pasqua che Iddio ti dia*)».

RASSETTATURE O CENSURE? TIPOLOGIE ED ESEMPI DEGLI INTERVENTI DELLA COMMITTEENZA MEDICEA SULLA «STORIA FIORENTINA» DI BENEDETTO VARCHI

Dario Brancato, Arianna Capirossi, Giacomo Ventura

Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

This article examines the processes of revision and censorship imposed by Medici patronage on Benedetto Varchi's unfinished *Storia fiorentina* (1503-1565). It is structured in three parts. The first outlines the different types of intervention carried out the text by Baccio Baldini and his collaborators. The second offers a detailed analysis of the manuscript materials transmitting accounts of the events at Empoli and Volterra in 1529-1530. The third provides new documentary evidence to reconstruct the textual genesis of the narrative concerning the 'rape of Fano' (the alleged scandal perpetrated by Pier Luigi Farnese in 1537).

L'articolo esamina i processi di revisione e censura imposti dal patrocinio mediceo sulla *Storia fiorentina* (1503-1565), rimasta incompiuta, di Benedetto Varchi. Il contributo è articolato in tre parti. La prima delinea le diverse tipologie di intervento operate sul testo da Baccio Baldini e dai suoi collaboratori. La seconda offre un'analisi dettagliata dei materiali manoscritti che tramandano i resoconti degli eventi di Empoli e Volterra del 1529-1530. La terza presenta nuove evidenze documentarie volte a ricostruire la genesi testuale della narrazione relativa allo 'stupro di Fano' (il presunto scandalo attribuito a Pier Luigi Farnese nel 1537).

Parole chiave: assedio di Volterra; Baccio Baldini; Benedetto Varchi; oltraggio di Fano; «Storia fiorentina».

Nota. L'articolo è frutto di un lavoro congiunto e di un confronto continuo tra gli autori. Al fine dell'attribuzione formale delle parti, si specifica che Giacomo Ventura è autore del par. 1, Arianna Capirossi del par. 2, Dario Brancato del par. 3.

Dario Brancato: Concordia University

✉ D.Brancato@concordia.ca

Professore ordinario di Italianistica presso il Dipartimento di Classics, Modern Languages and Linguistics della Concordia University (Montreal, Canada), è specializzato in filologia italiana (specialmente filologia d'autore), storia della lingua, ricezione dei classici nel Rinascimento e cultura storiografica della Firenze del '500.

Arianna Capirossi: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ arianna.capirossi@unibo.it

Assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, si occupa di letteratura umanistica e rinascimentale e della ricezione dei classici latini.

Giacomo Ventura: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ giacomo.ventura2@unibo.it

Ricercatore presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, è specializzato in Umanesimo e letteratura italiana rinascimentale, con particolare attenzione alla figura di Antonio Urceo Codro e alla ricezione del lessico architettonico.

Copyright © 2025 Dario Brancato, Arianna Capirossi, Giacomo Ventura

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

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

1. Considerazioni sui tagli operati dalla committenza medicea alla «Storia fiorentina»

1.1. La «Storia fiorentina» al vaglio della committenza

Se già i primi lettori seicenteschi della *Storia fiorentina* sospettavano che l'opera avesse subito, fin dai primi anni della sua circolazione manoscritta, alcune significative soppressioni rispetto al dettato originario,¹ solo a partire dall'ultimo decennio è stato possibile comprendere con maggiore chiarezza come la monumentale fatica varchiana fosse nata e si fosse sviluppata all'interno di un clima di stretta vigilanza editoriale.² Una vigilanza esercitata non da istituzioni censorie formalizzate ma direttamente dall'*entourage* che aveva promosso la composizione dell'opera.³

La stessa committenza medicea, infatti – Cosimo I in persona, coadiuvato dal suo medico-segretario Baccio Baldini – intervenne più volte sul testo della *Storia*, *absente auctore*, effettuando diversi interventi testuali: alcuni riconducibili a esigenze che potremmo definire editoriali, volti a snellire e razionalizzare la narrazione; altri che appaiono motivati da ragioni di opportunità politica e morale e dunque, in senso lato, riconducibili a pratiche di controllo preventivo del contenuto.

Un'operazione del resto tutt'altro che isolata, se si pensa che analoghi fenomeni si riscontrano nella *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini⁴ e in altre opere storiografiche prodotte negli anni successivi, come testimoniano ad esempio le vicende compositive delle *Istorie della*

¹ Cfr. D. Brancato, S. Lo Re, *Per una nuova edizione della «Storia» del Varchi: il problema storico e testuale*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5^a s., VII, 2015, 1, pp. 201-231: 223-229.

² Cfr., oltre al già citato D. Brancato, S. Lo Re, *Per una nuova edizione della Storia del Varchi...*, cit., D. Brancato, «Narrar la sustanzia in poche parole»: Cosimo I e Baccio Baldini correttori della «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi, «Giornale Italiano di Filologia», LVII, 2016, pp. 323-334; D. Brancato, *Filologia di (e per) Cosimo: la revisione della «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi*, in C. Caruso, E. Russo (a cura di), *La Filologia italiana nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 257-274; Id., *Varchi censurato. Interventi sui materiali d'autore della Storia fiorentina*, in L. Felici (a cura di), *Firenze nella crisi religiosa del Cinquecento*, Torino, Claudiana, 2020, pp. 25-56; D. Brancato, *La «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi tra non-finito e censura*, «Ecdotica», XVII, 2020, 1, pp. 102-118; D. Brancato, M. Giuffrida, *Nel cantiere della «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi. Con una proposta di edizione del Libro I*, «Testo», n.s., XLIII, 2022, pp. 37-64.

³ Con *censura*, propriamente, sulla scorta del GDLI (vol. II, 967-968, *ad v.*), si intende infatti «l'attività dello Stato (censura politica) o dell'autorità ecclesiastica (censura ecclesiastica) diretta a vigilare sul comportamento dei cittadini, soprattutto a impedire, mediante il controllo preventivo della stampa, di opere letterarie, artistiche, drammatiche, cinematografiche, il diffondersi di notizie, di volumi, di spettacoli che vengono ritenuti pericolosi per l'ordine pubblico e lesivi al buon costume». Tale definizione, infatti, si riferisce in maniera specifica all'attività di censura esercitata da istituzioni formalmente costituite secondo processi storicamente normati – come, ad esempio, quelli inquisitoriali: processi non ancora affinati e sistematizzati negli anni di composizione della *Storia fiorentina*. Per l'istituzionalizzazione di tali pratiche, cfr. V. Frajese, *Regolamentazione e controllo delle pubblicazioni negli antichi stati italiani (sec. XV-XVIII)*, in *Produzione e commercio della carta e del libro. Sec. XIII-XVIII*, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze, 1991, pp. 693-696; e Id., *La censura in Italia dall'Inquisizione alla Polizia*, Roma-Bari, Laterza, 2014. Sulla censura delle opere letterarie nel Rinascimento, cfr. i fondamentali G. Fragnito, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVII)*, Bologna, il Mulino, 2019, e A. Quondam, *Una guerra perduta. Il libro letterario del Rinascimento e la censura della Chiesa*, Roma, Bulzoni, 2022.

⁴ Cfr. P. Guicciardini, *La censura nella «Storia» guicciardiniana. 'Loci duo' e 'paralipomena'*, Firenze, Olschki, 1954; R. Ridolfi, *Fortune della «Storia d'Italia» prima della stampa*, in Id. *Studi guicciardiniani*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 183-196.

città di Firenze di Jacopo Nardi,⁵ dell'*Istoria de' suoi tempi* di Giovan Battista Adriani⁶ e delle *Istorie fiorentine* di Scipione Ammirato.⁷ Siamo dunque di fronte a iniziative di carattere editoriale che, con ogni probabilità, furono animate dalla volontà di controllare e 'rassettare' quelle opere che dovevano, almeno dal punto di vista dei propositi, narrare, legittimare e 'monumentalizzare' il potere di Cosimo e la grandezza della dinastia.

Rimane tuttavia ancora da interrogarsi sulle ragioni che spinsero la committenza a esercitare un controllo così puntuale su opere da essa stessa promosse. La presenza sistematica di correzioni, espunzioni e note marginali in numerosi manoscritti della storiografia fiorentina composti tra gli anni Quaranta e Settanta del Cinquecento sembra infatti rivelare come l'intervento dell'*entourage* mediceo sulla *Storia fiorentina* di Varchi non sia stato episodico, ma parte di una strategia culturale più ampia. Una strategia che sembra essere mirata ad adattare le narrazioni storiche a un contesto letterario e politico complesso e in trasformazione, e che si realizzava attraverso pratiche 'editoriali' sperimentali, il cui funzionamento resta in parte da indagare.⁸ Un primo passo per cercare di comprendere il senso di queste pratiche è la categorizzazione degli interventi secondo alcune tipologie ricorrenti, di cui si discuterà *infra*.

Testimone fondamentale degli interventi diretti sul testo della *Storia* varchiana, da collocarsi non oltre il 1567, è – com'è ormai noto – il codice Corsiniano 1352 (44.G.8-9) della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (RC4),⁹ latore dei primi dodici libri dell'opera. Altri interventi – seppur in maniera più circoscritta – si concentrano anche sui codici II 138 e II 139 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (FN9 e FN10) e riguardano rispettivamente i libri XIII (più precisamente, solamente il suo inizio) e XV-XVI.¹⁰ Sfogliando l'imponente manoscritto corsiniano, diviso in due tomi, ben distinti dalla grafia dei copisti e dalle correzioni d'autore [vd., in calce, fig. 1], si notano immediatamente le caratteristiche 'materiali' degli interventi della committenza: in prima battuta si riscontrano, con una certa frequenza, varie espunzioni, spesso estese, segnalate dal lettore con sottolineature o con linee verticali a margine; a ben guardare si incontrano poi interventi testuali, più radi, che consistono per lo più in brevi incisi scritti con una rapida corsiva, dai tratti umanistici e mercanteschi, inseriti a cucire tra loro i 'lembi' testuali separati dai tagli [vd., in calce, figg. 2-3].

A partire dal 2015 gli studi di Brancato hanno definitivamente attribuito questi interventi alla mano di Baccio Baldini, medico ducale incaricato della revisione dell'opera da Cosimo, in

⁵ Si precisa che Nardi, sebbene sia stato sovvenzionato da Cosimo nella vecchiaia, a differenza di Varchi e di Adriani non scrisse storia su suo esplicito incarico.

⁶ E. Garavelli, *Dall'«Istoria» alla stampa. Giambattista Adriani tra autocensura di famiglia e 'politicamente corretto'*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», X, 2008, 2, pp. 97-115.

⁷ Per l'opera di Ammirato e per questi fenomeni, cfr. D. Brancato, *Il testo 'rassetato' delle storie commissionate da Cosimo I: fra censura e problemi ecdotici*, in P. Italia, M. Zanardo (a cura di), *Il testo violato e l'inchiostro bianco. Varianti d'autore e potere*, Roma, Viella, 2022, pp. 21-36.

⁸ In questa direzione si è mosso il progetto *The Italian Art of Political correctness: Patronage, Censorship, and Authorship in Florentine Renaissance Historiography (1548-1574)* coordinato da Dario Brancato (Concordia University, Montreal) e a cui hanno collaborato Arianna Capirossi, Paolo Celi, Giacomo Ventura.

⁹ La sigla di questo e degli altri codici è paternità di Simone Albonico. Cfr. Id., *Nota ai testi*, in A. Baiocchi, S. Albonico (a cura di), *Storici e politici fiorentini del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1994, pp. 1073-1090.

¹⁰ I testimoni RC4, FN9 e FN10 contengono dunque lo stato redazionale dell'opera più avanzato e, considerando gli interventi autoriali e della committenza, essi rappresentano l'opera secondo l'ultima volontà dell'autore e, al contempo, dei curatori che confluirono poi nel ms. Parma, Biblioteca Palatina, ms. 342 (Pr3).

vista di una futura stampa. È poi da notare come in alcuni punti nel manoscritto si possa riconoscere la mano del duca in persona [vd., in calce, fig. 4]: una presenza che permette di ipotizzare che il manoscritto corsiniano sia testimone di un lavoro editoriale non solo voluto e approvato da Cosimo stesso, ma forse anche portato avanti *in tandem* insieme al suo fidato medico-colaboratore. Ad esempio Cosimo scrive, alla p. 619 del secondo tomo di RC4, a margine di un passo particolarmente lungo, di «narrar la sustanzia in poche parole»: l'indicazione è chiaramente rivolta a Baldini che, dopo avere effettuato i tagli, sunteggia nel margine il contenuto della sezione.¹¹ Ma se la paternità delle mani che si susseguono nel manoscritto – tanto sul testo base, quanto sulle correzioni – è stata definitivamente risolta, le motivazioni che portarono ai singoli interventi non sembrano essere state, fino ad ora, del tutto chiarite.

È già stato detto che non si tratta infatti soltanto di ritocchi redazionali, come era sembrato ad un primo sguardo,¹² dal momento che, accanto a scelte che paiono dettate da esigenze stilistiche – volte ad esempio a snellire la narrazione eliminando ridondanze, episodi marginali e divagazioni – a ben guardare, emergono infatti tagli che sopprimono passaggi che possiamo ritenere forse inopportuni agli occhi dei committenti (se non addirittura potenzialmente pericolosi in ottica della pubblicazione dell'opera);¹³ ma dato ciò per acquisito, rimane tuttavia problematico (e risolvibile solo per via indiziaria) comprendere, più a fondo, per quanto possibile, le ragioni che sottostanno alle une e alle altre: infatti, anche se è relativamente facile ricondurre gli interventi a queste due macrocategorie, – tagli di natura editoriale, dunque, e tagli di natura politica e morale – meno pacifico risulta, se consideriamo l'eterogeneità delle porzioni testuali espunte, stabilire perché Baldini e Cosimo ritenessero necessario intervenire sul testo, in vista di una stampa che però – come sappiamo – avverrà solo nel Settecento inoltrato, clandestinamente.¹⁴

1.2. *Caratteristiche e tipologie delle sezioni espunte: una proposta di categorizzazione*

Prima di passare in rassegna le principali caratteristiche delle sezioni espunte dalla *Storia*, occorre premettere alcune considerazioni sul contesto culturale e politico in cui si colloca l'operazione dei 'rassettatori'.¹⁵ Non bisogna trascurare infatti che, proprio negli anni in cui ven-

¹¹ Cfr., a tal proposito, D. Brancato, S. Lo Re, *Per una nuova edizione della Storia del Varchi...*, cit.; Id., *'Narrar la sustanzia in poche parole'...*, cit.; Id. *Cosimo I e Baccio Baldini correttori della Storia fiorentina di Benedetto Varchi...*, cit.; Id., *Filologia di (e per) Cosimo: la revisione della Storia fiorentina di Benedetto Varchi...*, cit.; Id., *Varchi censurato...*, cit.; Id. *La Storia fiorentina di Benedetto Varchi tra non-finito e censura...*, cit.

¹² Cfr. D. Brancato, S. Lo Re, *Per una nuova edizione della Storia del Varchi...*, cit., p. 208; Id., *'Narrar la sustanzia in poche parole'...*, cit., p. 324.

¹³ Id., *Filologia di (e per) Cosimo: la revisione della Storia fiorentina di Benedetto Varchi...*, cit.; Id., *Varchi censurato...*, cit.; Id. *La Storia fiorentina di Benedetto Varchi tra non-finito e censura...*, cit. Si veda anche, per i libri dell'Assedio, G. Ventura, *L'Assedio di Firenze nella «Storia Fiorentina» di Benedetto Varchi: alcune considerazioni sulle caratteristiche della narrazione e sui tagli della committenza*, in *Scenari del conflitto*. Atti del XXV Congresso dell'Adi (Foggia, 15-17 settembre 2022), Roma, Adi, 2024, [online](https://doi.org/10.60923/issn.1721-4777/23283) [pagina consultata il 27 dicembre 2025].

¹⁴ B. Varchi, *Storia fiorentina di Messer Benedetto Varchi: nella quale principalmente si contengono l'ultime rivoluzioni della Repubblica fiorentina, e lo stabilimento del principato nella casa de' Medici. Colla tavola in fine delle cose più notabili*, Colonia, Martello [ma Augsburg, Joseph Gruber], 1721.

¹⁵ Queste considerazioni si ritrovano nei già citati D. Brancato, *Varchi censurato...*, cit.; Id., *Il testo 'rassettato' delle storie commissionate da Cosimo I: fra censura e problemi ecdotici...*, cit., a cui si rimanda anche per la bibliografia relativa al tema della censura a Firenze nel Cinquecento.

gono commissionate e scritte le opere storiografiche di cui si è fatto menzione, la scrittura storica assume in maniera sempre più marcata l'aspetto strumento di costruzione del consenso e di elaborazione simbolica del nuovo ordine mediceo; una storiografia che deve essere sì memoria critica della crisi della Firenze repubblicana, ma anche narrazione orientata degli eventi che hanno portato alla nascita del principato.¹⁶ A ciò si aggiunga – oltre alla progressiva affermazione del controllo sui testi e sulla stampa, che fino agli anni Cinquanta del Cinquecento non esisteva se non in forma sperimentale, e solo successivamente divenne una procedura normativa –¹⁷ la sistematizzazione teorica che nel Seicento distinguerà tra storie 'pubbliche', ovvero quelle destinate alla stampa e opportunamente semplificate nei contenuti più delicati, e storie 'private', riservate invece alla circolazione manoscritta negli *entourage* governativi, categoria alla quale apparterebbe anche la *Storia* varchiana e che ne spiegherebbe una 'pubblicazione' non a stampa (di cui si parlerà).¹⁸ Ma non bisogna dimenticare che le operazioni editoriali di rassetatura cadono nel tempo della svolta filopapale di Cosimo che, dagli anni Sessanta, cercò nel pontefice un nuovo sostegno per l'ottenimento della corona granducale dopo il rifiuto dell'imperatore Filippo II: infatti, se già con Pio IV ebbe inizio quel processo destinato a tradursi in un conformismo religioso assunto a cifra del governo mediceo, fu solo sotto Pio V che la politica di Cosimo raggiunse la piena adesione all'ortodossia, segnata dalla consegna di Pietro Carnesecchi all'Inquisizione romana nel 1566 e, l'anno seguente, dal ritorno a Firenze del vescovo Antonio Altoviti.¹⁹

1.2.1. *Espunzioni di tipo editoriale*

Tenendo fermi questi dati di contesto, è possibile comprendere meglio le ragioni che sottostanno tanto alle cassature editoriali quanto a quelle di natura politico-morale effettuate da Baldini sotto la stretta sorveglianza di Cosimo. In prima battuta, si illustrano le espunzioni che è possibile considerare di tipo 'editoriale'.

a. *Digressioni narrative o aneddotiche*

Scorrendo il manoscritto Corsiniano, balzerà all'occhio del lettore come la penna di Baldini tracci spesso ampie linee verticali su quelle porzioni di testo che potremmo definire digressioni, narrative o aneddotiche, troppo ampie e che, agli occhi della committenza, dovevano appesantire la struttura complessiva della *Storia* e disorientare il lettore intento a ricostruire lo svolgimento dei fatti. Se Varchi, fedele alla tradizione storiografica umanistica che alternava al rac-

¹⁶ Cfr. D. Brancato, *Il testo 'rassetato' delle storie commissionate da Cosimo I: fra censura e problemi ecdotici...*, cit., pp. 21-24. Per rendere più perspicuo in cosa consisteva nel Cinquecento la 'costruzione del consenso', si veda la teoria di Richard L. Kagan (R.L. Kagan, *Clio and the Crown. The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*, Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press, 2009), secondo il quale la storia ufficiale dell'epoca non può essere accostata alla propaganda in senso contemporaneo (p. 4), poiché gli storici ufficiali di età medievale e moderna assomigliano piuttosto agli odierni addetti stampa degli Stati democratici: «press officers who surround today's democratic political leaders and engage in what is colloquially known as 'spin,' selective but still accurate readings of the evidence relating to a particular happening or event» (p. 5).

¹⁷ Cfr. A. Panella, *La censura sulla stampa e una questione giurisdizionale fra Stato e Chiesa in Firenze alla fine del secolo XVI*, «Archivio Storico Italiano», XLIII, 1909, pp. 140-148.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Cfr. D. Brancato, *Varchi censurato...*, cit. pp. 31-33.

conto dei fatti numerosi aneddoti, indulge spesso in racconti laterali, inserendo episodi di colore o riflessioni marginali, Baldini tende invece a ridurre sistematicamente questi inserti. Emblematico è il caso della sezione espunta in apertura del libro VII, in cui, in un passo in cui si parla delle ragioni che portarono papa Clemente a lasciare Roma per recarsi a Viterbo (1528), Varchi racconta di due personaggi, il Cavallerino e Pietro Mellini, presenti a vario titolo alla corte papale, per poi proseguire a raccontare i propositi del pontefice di recuperare Firenze. L'eliminazione dell'inserto si motiva allora facilmente: Baldini vuole mantenere il *focus* della narrazione sul pontefice, cassando una divagazione biografica a suo avviso extravagante.

Onde i Colonnese, odiando mortalmente l'Abate, si mettevano in ordine per girgli contra, e Ottaviano Spiriti attendeva a unire genti per essere in aiuto de' Colonnese: ma perché si temeva non con elle volesse ritornare in Viterbo, Clemente tutto confuso, e tutto mal contento, come dissi, s'era dal Vescovado ad habitare nella Rocca ritirato, condotti per guardia della persona sua il Signor Niccolò Vitelli, e 'l Capitano Bino Mancino Signorelli da Perugia; haveva dato ancora non picciolo sospetto, e grandissima perturbazione Alessandro Cardinale Farnese, che fu poi eletto a sommo Pontefice, e chiamato Papa Paulo Terzo; il quale legato di Roma essendo se n'era, senza aspettare il Cardinale di Monti suo successore inaspettatamente, e senza che la cagione se ne sapesse, partito. *<Morì in questo tempo pure in Viterbo il Cavallerino: era il Cavallerino stato già prima famiglio, e poi staffiere di Lorenzo Strozzi, e non dimeno, in che modo, o per quale arte, e virtù non so, venne in tanta grazia del Papa, mentre che egli Cardinale governava Firenze, che fattolo Cavaliere, e datogli grossissima entrata, così, tenendolo sempre appresso di sé, lo favoriva, et haveva caro, come alcuno Gentiluomo, che fusse nella sua corte. Né mi pare di dover tacere un altro essemplio da dovere essere da molti grandemente considerato; e questo è che Piero Mellini, chiamato il Fora, il quale primieramente per saper giucar bene al calcio, onde prese il suo cognome poi come introduttore, e quasi compagno de' più nobili, e segreti amori fu già tale appresso Lorenzo de' Medici duca d'Urbino, che egli era quasi un secondo Signore di Firenze, fu veduto in Viterbo, dove era il Papa, al quale egli s'era più volte e da sé, e per mezzo d'amici indarno raccomandato sostentare la vita, e poco meno che mendicare il vitto con vilissimi servigi, che egli ancor che vecchio, e malaticcio, hora a questo Fiorentino, et hora a quell'altro faceva. Ma tornando a cose più gravi e di maggiore importanza, haveva in animo il Papa di volere>* *Il papa adunq(ue) havendo in animo*, come si disse di sopra, di riconciliarsi, e fare accordo coll'Imperadore [...]²⁰

b. Testi poetici

In apertura del libro XI, Baldini decide di sopprimere gli epigrammi filoflorentini (*Populi Florentini Trophaea* e *Ad Clementem VII Patriae bellum inferentem*) dell'umanista Giovan Battista Egnazio, annotati da Pierfrancesco Bertoldi nei registri dell'ambasciatore Bartolomeo Gualterotti che Varchi riporta come esempi della vasta produzione di versi sull'Assedio, a favore dei fiorentini e contro il Papa. Il 'taglio' si motiva senz'altro come 'alleggerimento' della narrazione, ma è difficile non vedere anche l'intento di uniformare stilisticamente la prosa da parte di Baldini, eliminando un inserto di versi latini tutto sommato poco armonico.

Erano dunque i Fiorentini sì nelle bocche di tutti gli huomini: e sì nelle penne degli ingegni più elevati ragionandosi di loro per tutto, e componendosi in varii luoghi da diverse persone dotte molti versi, così latini, come toscani parte in lode della città, parte in biasimo del Pontefice, i quali *<come>* non è necessario che *si* *<ponghiamo>* *ponghino altrimenti* *<tutti; così non sarà di soverchio lo scriverne due epigrammi, ambi di*

²⁰ Si fornisce il testo in trascrizione semidiplomatica: si conservano grafia e punteggiatura originali, sciogliendo le abbreviazioni. Le porzioni di testo tagliate, qui e altrove, sono riportate tra uncinate e in corsivo; contrassegnate da asterischi le aggiunte e gli interventi di Baldini *...*. B. Varchi, *Storia fiorentina*, a cura di L. Arbib, 3 voll., Firenze, a spese della società editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1843-1844, VII, vol. I, p. 472; RC4, pp. 463-464.

messer Giovambattista Egnazio, il quale leggeva pubblicamente lettere humane con grandissimo grido, e concorso nella città di Vinegia, in quel modo stesso, che gli havemo trovati notati ne registri dell'Ambasciadore Gualterotto notati diligentemente da Ser Pierfrancesco Bertoldi, suo segretario. | *Populi Florentini Trophaea* | *Pingendi extinctam Latio Florentia laudem,* | *Primaque Apelleam vincere docta manum:* | [...] | *Ad Clementem VII Patriae bellum Inferentem.* | *Quod tua Theutonico vastata est Roma tumultu,* | *Quidque etiam flammis subdita templa Deum.* [...] >²¹

c. Elementi di dettaglio (descrizioni, elenchi di nomi)

Allo scopo di rendere la narrazione più fluida e coesa, all'interno di sezioni di racconto altrimenti uniformi, Baldini taglia particolari minuti e note di colore, giudicati, con ogni probabilità, irrilevanti e fuorvianti. Si tratta di un lavoro di fino, dove la mano del revisore elimina singole frasi, nomi o minimi dettagli con l'intento di perseguire un duplice risultato: da un lato, la cancellazione di elementi che potevano disorientare la ricezione dell'opera da parte di un pubblico interessato allo svolgimento dei fatti; dall'altro, una semplificazione del dettato, che contribuisce a disciplinare lo stile narrativo di Varchi entro i confini di una storiografia attenta al dato storico ma senza eccedere nella minuzia pedante. Si veda questo passo del libro VIII, in cui la figura del sodale di Bardo di Giovanni Altoviti, tale Giulio Guercini da Marradi, viene giudicata non coerente con la sezione del racconto di Varchi che, dopo aver presentato i nuovi membri del consiglio dei Dieci (eletti il 10 giugno 1529), presenta la figura del neo eletto oratore a Siena.

Era messer Bardo genero di Raffaello Girolami, giovane di bella, e grata presenza, e molto nell'avvocare, e consigliare adoperato, ma tanto vano, e ambizioso, che niuna cosa era né tanto buona, né così rea, che la boria, e vanagloria sua fatto fare non gl'havessero, <menò seco Maestro Giulio Guercini da Marradi, sopra nominato, per la somiglianza, che haveva con quello del Boccaccio, così nell'animo, come nel corpo, ser Ciappelletto, suo antichissimo amico, senza il consiglio, e la parola del quale non faceva messer Bardo, e non diceva cosa nessuna né grande, né picciola, né da vero, né da beffe>²².

Si veda ancora questo passo, tratto dal libro XI, in cui l'elenco delle personalità militari nominate nella milizia fiorentina (1529) e citate da Varchi con dovizia di particolari, viene drasticamente ridotto da Baldini – evidentemente ritenendo il dettagliato profluvio di nomi offerto da Varchi decisamente pleonastico – concentrandosi esclusivamente sui capitani ed eliminando gli incarichi minori.

E perché gli ufiziali di questa seconda ordinanza non s'acquistarono minor lodo, che quegli della prima, non voglio mancare di non mettere qui da piè i nomi loro per l'ordine de' Gonfalon. Nel gonfalone della scala Raffaello di Francesco Guidacci capitano. <Antonio di Michele Benivieni luogotenente. Giovanni di Niccolò Martegli capitano di bandiera. E Bastiano de Francesco di Dino, chiamato Spalavigne, sergente.> Nel gonfalone del Nicchio. Lorenzo di Guido da Castiglione <Giovanni di Francesco Corsi. Simone di Girolamo del Guanto. E Bartolommeo di Gherardo Taddei.> Nella Sferza. Niccolo di Giovanbatista Gondi chiamato Coccheri. <Antonio di Giovanni Berardi. Averardo di Piero de Nobili detto il Quadro. E Diotisalvi Neroni.> Nel Drago Marco di Damiano Bartolini. <Alamanno d'Antonio de' Pazzi, Giovacchino di Raffaello Guasconi, e Tommaso di Lorenzo chiamato Masino Martelli.> Nel Carro. [...] >²³

²¹ B. Varchi, *Storia fiorentina*..., cit., XI, vol. II, p. 290; RC4, pp. 926-27.

²² B. Varchi, *Storia fiorentina*..., cit., VIII, vol. I, p. 548; RC4, p. 611.

²³ B. Varchi, *Storia fiorentina*..., cit., XI, vol. II, p. 227; RC4, pp. 903-904.

d. *Elementi soggettivi*

La volontà di regolare la prosa storica varchiana avviene anche eliminando quei passi in cui l'autore si lascia andare a confessioni di natura personale, vale a dire riflessioni autobiografiche, digressioni sul proprio ruolo e allusioni a esperienze dirette, che riflettono la consapevolezza dello storico di essere, in quanto testimone diretto degli eventi, un autore credibile e degno di fede: un registro, quello testimoniale, probabilmente avvertito dalla committenza come poco funzionale al progetto cosimiano di una storia 'ufficiale'. Baldini interviene dunque in più luoghi per ridurre la presenza dell'autore, espungendo autoriflessioni, precisazioni di prima mano o note che potevano turbare la costruzione di una voce storiografica impersonale. L'obiettivo appare chiaro: neutralizzare la dimensione autobiografica per avvicinare la *Storia* a una trattazione 'senza autore', più facilmente assimilabile a un documento pubblico che a un'opera letteraria.

Si veda questo passaggio cassato nel libro II, in cui Varchi ricorda l'amico prematuramente scomparso Giuliano Gondi, dopo aver raccontato del saccheggio del palazzo dell'omonima famiglia (1527):

[...] quando menatovi dal Morticino, et altri amici, e parenti di Giuliano tutti armati, vi comparse Baccio Valori, il quale coll'autorità sua, e perché v'erano di quegli, che bramavano di gastigare quei ladroni, non solo proibì, che più oltre non si rubasse, ma fece il rubato rendere: *<et andatosene alla camera di Giuliano, nella quale non era Altri rimasto, che Benedetto Varchi solo, lo confortò, tutto che mestiero non gli facesse, amorevolissimamente: e perché l'infelice in capo di quattro giorni con incredibile noia, e dolore di tutto Firenze fu a punto in sul più bel fiore della sua età, crudelissimamente rapito, non voglio, che il rispetto dell'amore, che io gli portava anzi infinito, che grande, ed egli à me, tanto gli nocca, che io non dica almeno questo di lui; che mai di tutti i miei giorni non conobbi giovine alcuno, il quale avesse piggior fortuna, e migliore la meritasse. Ma ripigliando il filo della storia.>*²⁴

E si veda anche, alcune pagine dopo, l'espunzione di questo ricordo del giovane Varchi che, all'inizio del libro VI, racconta l'omicidio, di cui fu testimone diretto, del Priore de' Sassetti per mano di Pandolfo Puccini (1528).

Trovavasi in questo tempo nelle segrete per dovere essere dalla Quarantia giudicato il Capitan Pandolfo Puccini. Costui già giovane molto, e sviato essendo, venuto a parole *<nella via del Giardino dietro san Piero maggiore>* col Priore col de' Sassetti, *con uno stiletto l'uccisse* *<più tosto sgherro, e soldato, che Prete, mentre giucavano alle pallottole, fittogli uno stiletto nel petto l'ammazzò di fatto. Alla cui morte io, che picciolo fanciullo era, e quindi non lunge tra 'l canto di Nello, e quello della Rondine a casa stava, impensatamente, e per caso m'abbattei.>* Per lo quale micidio egli, havuto colla tromba bando del capo, se n'andò, come facevano in quel tempo quasi tutti i Fiorentini, che soldati essere volevano, a trovare il signor Giovanni, dal quale con grandissima fatica, eziandio dopo che hebbe, da lui stesso esercitato e ammaestrato, combattuto, e vinto in isteccato, potè la compagnia ottenere; ma morto il Signore, e lo stato di Firenze rivolto, fu, havendo egli il bando recuperato, per le cagioni, che ne i libri di sopra si dissero, da' Signori Dieci condotto, e a soldo preso.²⁵

²⁴ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., II, vol. I, p. 147; RC4, pp. 147-148.

²⁵ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., VI, vol. I, p. 385; RC4, p. 179.

Non sorprende, dunque, che gli interventi redazionali si concentrino anche sui luoghi in cui Varchi riflette sulla propria pratica storiografica, cercando di definirne senso, limiti e metodo: se Varchi aveva concepito la *Storia fiorentina* come un'opera consapevolmente costruita, in cui metodo e finalità venivano dichiarati e discussi, Cosimo, invece, – lo si è già visto – desiderava probabilmente che l'opera procedesse in maniera impersonale, priva di elementi che ne rivelassero la soggettività.

Si consideri allora anche questo passaggio del libro V, in cui Varchi, dopo aver raccontato un fatto marginale (ossia un intervento dei Dieci volto a impedire l'ingerenza dei capitani di parte guelfa sulle rocche di Prato), poi espunto, dichiara la necessità dello storico di riportare le 'minuzie' per una ricostruzione più completa dei fatti.

E l'Abatino di Farfa, uscito con molti soldati, e partigiani suoi di Bracciano corse a Roma, e tutti quegli, che rimasi v'erano, o Spagnuoli, o Tedeschi, o chiunque si fossero, ammazzò, e rubò, non perdonando ne a quegli ancora, i quali per gli letti delli Spedali infermi giacevano, e colla medesima crudeltà, et avarizia gli perseguitò sempre uccidendogli, e svaligiandogli, fin ad Hostia. <Avvenne in questi giorni, che i capitani di Parte Guelfa avendo mandato a Prato per la chiave della Roccha, i signori Dieci, havendo ciò inteso, spacciarono di subito a Bartolommeo Bartolini, il quale v'era Podestà, e gli scrissero, che per nulla dovesse loro darle, ma le serbasse, e tenesse a stanza del loro magistrato; e poco di poi occorse, che Giovambatista Ginori, essendo Podestà di Pisa, e volendo entrare nella Cittadella, quegli che alla guardia v'erano, non vollero, che egli v'entrasse: la qual cosa venuta a notizia de' Dieci, fu mandato per loro tutti, et ordinato à loro, che dovessero chiedergli humilmente perdono, et a lui che, parendogli, cassare gli potesse. E conosco bene anch'io queste, et altre somiglianti particolarità, che dette infin qui si sono, e che per l'innanzi dire si debbeno, essere cose basse, e tali, che Molti non degne di dovere essere scritte le giudicheranno: ma chi sà quale l'ufizio sia di chi particolarmente la storia scrive d'alcuna Republica vedrà, che io non dovea, se non quelle cose, che fatte furono, e come furono fatte, narrare. A me certo sarebbe come più glorioso, così più caro, se ciò salvo la fede mia fare si potesse, et anco di minore fatica, lasciate indietro cotali minuzie, solamente le cose grandi, e di dignità piene, le quali tanta meraviglia si tirano dietro, quanto quelle dispregio raccontare. Ma io l'ordine, e le leggi della Storia seguitando, dico, che> *in questo medesimo tempo* il Gonfaloniere, o persuaso da' frati di San Marco, *coi quali egli si tratteneva molto* <trattenendosi egli molto con fra Bartolommeo da Faenza>, o piu tosto per guadagnarsi la parte Fratesca, la quale non era piccola, né di poca riputazione, andava molto, in tutto quello, che poteva, le cose di Fra Girolamo favorendo, e secondando, in tanto, che egli fu parte biasimato, e parte deriso da Molti.²⁶

1.2.2. Espunzioni di tipo censorio

Avendo preso familiarità con queste tipologie di interventi, focalizziamo ora l'attenzione sui tagli che, anche se a prima vista sembrano rientrare nelle categorie precedentemente esaminate, a ben guardare risultano riconducibili a una 'volontà di controllo' su vari passaggi della *Storia* da parte di Baldini.

a. Passi compromettenti per singoli individui

La penna del 'rassetatore' si sofferma spesso su quelle sezioni in cui Varchi si abbandona a giudizi troppo duri su alcuni personaggi o si attarda a riferire comportamenti sconvenienti da parte di figure pubbliche: Baldini agisce dunque come filtro al servizio del duca, eliminando passaggi che potevano risultare compromettenti sia per il potere mediceo e i suoi alleati, sia anche per alcuni personaggi eminenti del passato regime repubblicano. Notiamo infatti che

²⁶ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., V, vol. I, p. 360; RC4, pp. 345-346.

ogni qual volta l'attento occhio di Baldini incontra ritratti eccessivamente 'sopra le righe' di personalità pubbliche, giudizi aspri su famiglie potenti o su personaggi direttamente coinvolti nelle vicende fiorentine, questi vengano sistematicamente espunti. Un esempio interessante di questa *pruderie* di Baldini lo si trova all'inizio del libro VI e riguarda la figura di Ludovico de' Nobili, commissario a Poggibonsi: un personaggio dalla condotta a dir poco non del tutto irreprensibile.

Arrivò in questo tempo medesimo messer Alessandro Guerrino a Firenze mandatovi da Alfonso duca di Ferrara in Ambasciadore, et hebbe honoratamente udienza publica. <Occorse in questi dì stessi, che Lodovico de' Nobili, il quale dicemmo essersi già fuggito da Vinegia sconosciuto, quando fu preso messer Baldassarre, trovandosi commissario in luogo di Mainardo Cavalcanti a Poggibonsi, tra l'altre sciocchezze, che egli fece, ballò in publico a una cena, egli fu in una veglia tinto il viso da una Donna; per le quali cose accusato, e al giudizio della Quarantia rimesso, fu, non ostante che cognato fusse de' Soderini, casso dell'ufizio, et ammonito.> Papa Clemente crescendo tuttavia d'autorità, e di forze, venuto il giovedì santo comunicò pubblicamente i Viniziani, come quegli, che Cervia, e Ravenna città della Chiesa occupate haveano, senza più volerle restituire.²⁷

b. Aneddoti sconci o triviali

Altri tagli si concentrano nel moderare le sezioni in cui compaiono sconcezze o, più in generale, aneddoti triviali, come l'ingiuriosa dichiarazione dell'ambasciatore Luigi Bonciani nei confronti di papa Clemente che troviamo nel libro XI.

E così essendo stati più tosto beffati come mercatanti, che honorati come ambasciatori, e anzi rimandatine, che licenziati se ne ritornarono a gli sette di Febbraio senza conchiusione alcuna in Firenze Andreuolo, e Luigi, perché Ruberto essendo malato si rimase in Bologna in casa de' Foscolari, il quale Ruberto, quando tornò, hebbe delle fatiche a giustificarsi d'alcune parole, che gli havea commesso il Papa, che dicesse al Gonfaloniere solo, ne so se io mi debbia dire fra tante particolarità quello, che allora si disse essere avvenuto, cioè, che per commissione di Clemente fu smattonato, e scoperto il palco della camera, nella quale habitavano gli Ambasciatori, per potere udir quello, che tra loro ragionassino <e che, havendo una volta Luigi fatto vento, come accade, dalle parti di sotto, disse forte ridendo con tutto che egli fosse severissimo: "alla barba di Clemente">.²⁸

c. Fatti troppo crudi o espliciti

Alcune sezioni sembrano essere state eliminate a causa dell'eccessiva crudezza dei fatti narrati e, con ogni probabilità, anche per ragioni di opportunità politica. È il caso di una digressione – qui solo parzialmente riportata – inserita in un passo relativo all'amministrazione della giustizia negli ultimi mesi della Repubblica (1529) nella quale Varchi riferisce delle pene comminate dai magistrati ai fiorentini che si erano macchiati di alcuni reati.

Correvano in quel tempo nella città tra le persone private più danari, e meno pareva si stimassono che mai, e se bene alle civili non si piatava, perché le cause del palagio del podestà erano sospese, e i sei della mercanzia non si ragunavano, non dimeno i Giudizii criminali non solo non s'intermettevano per le faccende della guerra, ma s'esercitavano severissimamente. <P... Altoviti, chiamato Cocomero, essendo stato accusato da una sua fante d'havere con esso lei usato contra natura, fu, perché quella era la terza volta, non ostante che messer

²⁷ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., VI vol. I, p. 405; RC4, p. 399.

²⁸ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., XI, vol. II, p. 304; RC4, p. 938.

Bardo con tutta la consorteria...il volesse difendere per la via delle leggi, e Antonio Castellani suo suocero l'aiutasse quanto seppe, e poté co' favori, fu dico impiccato dentro il bargello con delle scope a' piedi in segno che secondo la legge doveva essere abbruciato, ma che l'haveva ottenuto per grazia l'essere impiccato solamente. Matteo di Giovanni Canigiani il quale, così scempio, come era, haveva ammazzato l'huomo, per che nel giucare haveva bestemmiato, e gittato un crocifisso di legno nel pozzo, fu, non ostante che fusse cognato di Piero Salviati, il quale anch'egli s'era partito di Firenze, dicapitato. A Lorenzo Cresci fu fatto il medesimo perché haveva falsato le scritture publiche con questa malizia. Essendo egli depositario de gli ufiziali di banco, e mancandogli alla cassa, per le soverchie spese, 80 fiorini, egli per pareggiare il conto andò e si scrisse le partite dentro bene, e fuora le scrisse male, pensando, che quando bene fusse scoperto, non dovesse andargene altro, che ripor su i danari, sì per essere la somma picciola, e sì perché non haveva scritto il falso, potendo havere errato nel cavar fuori il conto, come si fa. Ma havendo uno de' ragionieri del Monte mostrato questa frode a gli Ufiziali, eglino, perché egli era huomo di lettere, e in ottimo concetto dell'universale, nollo mandarono al bargello, ma il fecero sostenere nella camera del capitano de' fanti, donde egli nell'uscire il consiglio, se ne sarebbe potuto uscire, se havesse voluto. Stando le cose così, chi dice, che i Birri cercando delle sue scritture, e chi dice che un frate suo confessore andò a la moglie, e al cognato per avvertirgli, come si fusse gli fu trovato in casa chi dice in una cassa e chi sotterrato nell'horto un panellino d'argento e le cesoie da tosare le monete, onde fu mandato al bargello, e dicollato. Fu medesimamente dicollato il capitano Mariotto di Giovanni Gondi, perché, essendo egli alloggiato in casa Lionardo de' Bardi, l'haveva una notte preso, e legato, e per forza di tormenti sforzato a fargli fare una scritta di sua mano, nella quale si chiamava suo debitore di venticinque fiorini.>²⁹

Tagli di questo tipo, che potremmo definire di tipo politico, sono tutt'altro che marginali o collaterali e toccano in profondità la rappresentazione della città e delle sue élites, medicee o repubblicane. Attraverso queste espunzioni Cosimo e Baldini ridefiniscono allora il confine tra ciò che poteva circolare come memoria pubblica e ciò che invece doveva restare celato e, come già osservato da Brancato, allo stesso modo intervengono sui passaggi più delicati per quello che riguarda la morale. La necessità di controllare la narrazione si fa ancora più riconoscibile in queste sezioni: tutto ciò che, agli occhi dei revisori, poteva risultare offensivo verso il clero, irriverente nei confronti delle pratiche devozionali o troppo sconveniente ed esplicito viene eliminato con il solito tratto di penna.

Non si menzionano, in questa sede, due tagli a scopo moralizzante che si distinguono per complessità e hanno meritato una trattazione specifica³⁰ e che consistono nell'ampio passo in cui vengono duramente criticati due protagonisti della devozione popolare, Pieruccio de' Poveri e, soprattutto, Suor Domenica Narducci (libro VIII) e nel ritratto di Pietro Carnesecchi in cui si illumina il suo rapporto con Clemente VII (libro XII). Ci si concentra, allora, su altri passi in cui tuttavia non mancano interventi analoghi riconducibili alla volontà di Cosimo e Baldini di eliminare riferimenti problematici a figure religiose dai comportamenti non ortodossi, o ad altre personalità che Varchi ritrae lontane dalla retta condotta morale.

È il caso ad esempio dell'episodio del prete che ferisce mortamente Giuliano Gondi poco prima del passo del libro II citato precedentemente.

[...] <ma prima, che io racconti in qual modo cotai soldati la guardassono, è bisogno, che io dica, come Giuliano pochi giorni avanti in accompagnando una sera alcuni suoi amici, fu da più soldati in via Gora dietro borgo Ognissanti assaltato, et ancora, che fusse da tutti, eziandio dal Morticino stesso degl'Antinori, nel quale gran-

²⁹ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., X, vol. II, pp. 282-283; RC4, p. 908.

³⁰ D. Brancato, *Varchi censurato...*, cit., pp. 44-56.

demente confidava, abbandonato, egli non dimeno, il quale ad incredibile bontà, e cortesia haveva incomparabile ardire, e valore aggiunto, si difese coraggiosamente infino a tanto, che rottagli la spada, e caduto in terra, fu da un prete, il quale era sergente, e nollo conosceva, in una delle gambe, et in su la testa di più coltellate mortalmente ferito;>³¹

Così come quello che racconta la morte di Niccolò Machiavelli (1527), di cui, nel libro IV, in un passo che diventerà celebre, sappiamo che, dopo essersi ammalato per la delusione della sua mancata elezione a segretario (essendogli stato preferito Donato Giannotti), egli, prima di morire, aveva raccontato un (finto) sogno agli amici giunti al suo capezzale. Si noti come il sogno (Machiavelli disse di aver avuto una visione del Paradiso e una dell'Inferno – il primo popolato da un corteo di santi poveri e contriti, mentre il secondo pieno di dannati nobili e saggi, come Platone, Plutarco e Tacito – e affermò di preferire il secondo) è noto a Varchi, che non si perita di riportarlo, e invece commenta come 'il Machia' aveva passato gli ultimi giorni della sua vita facendosi beffe di tutti e di sé stesso senza alcun timore religioso, come del resto aveva fatto per tutta la sua vita.³²

Questa elezione inaspettata da molti fu, per quello che si dice, e crede ancora hoggi, non piccola cagione, che Niccolò Machiavelli scrittore delle Storie fiorentine morisse. Percioche essendo egli di campo con messer Francesco Guicciardini tornato, et havendo ogni opera fatto per dovere l'antico luogo del segretariato ricuperare, e veggendosi, quantunque Luigi Alamanni, e Zanobi Buondelmonti suoi amicissimi, grandissimamente favoriti l'havessero, al Giannotto, di cui egli, ancor che più tosto non senza lettere, che letterato chiamare si potesse, molto in cotale ufizio si teneva superiore, posposto: e conoscendo si in quanto odio fusse dell'universale, s'attristò di maniera, che non dopo molto tempo s'infermò, *et* <e prese, senza altro Medico, ò medicina volere, alcune pillole, le quali Giovambatista Bracci, che della medesima vita, e costumi si diletta, per ricetta dato gl'havea, e un suo finto sogno a Filippo Strozzi, e a Francesco Vettori, et a Jacopo Nardi, i quali visitato l'haveano, raccontato, come era, se e gli Altri beffando, e senza nessuna religione vivuto, così senza religione nessuna, Altri, e se beffando> morì.³³

Lo stesso avviene poi per una digressione di tono pseudo-antropologico presente nel libro X – che fu probabilmente soppressa per il suo carattere moralmente e politicamente problematico – in cui Varchi analizza il degrado morale e quasi ferino dei cittadini durante l'Assedio, attribuito all'abbandono della religione e all'esercizio di pratiche come l'usura, entrambi causati tanto dalla necessità quanto dal rancore verso papa Clemente VII, ritenuto responsabile della crisi.

[...] egli non fu né città, né castello, né borgo o villaggio nessuno né così grande, e ricco, né così picciolo, e povero, il quale non fusse, e bene spesso più volte o saccheggiato, o taglieggiato, o in altri diversi modi crudelissimamente dannificato, e a nessuna casa, non che palagio rimasero o usci, o finestre, portandosene via hora i Nemici, e quando gli Amici non ch'altro, gli arpioni, e le campanelle confitte ne muri, come infino a questo di presente in moltissimi luoghi si può vedere. <Nocque ancora più che credere non si potrebbe questa guerra alla fede, e religione cristiana, con cio sia cosa, che i castellani, e contadini senza che quell'anno oltra il non udir messa non si potettero né confessare, che bene andasse, né comunicare, furono costretti à rifuggirsi su per gli monti tra le selve co' preti medesimi delle loro parrocchie e vennero in conversando continuamente e

³¹ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., II, vol. I, p. 266; RC4, pp. 146-147.

³² Sul tema cfr. P. Terracciano, *La politica all'inferno. Rileggendo il sogno di Machiavelli*, «Rinascimento», LVI, 2016, pp. 23-52.

³³ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., IV, vol. I, p. 282; RC4, pp. 908-909.

praticando alla rinfusa con essi a conoscere i loro costumi più adentro di quello, che non facevano prima; e per conseguente a perdere gran parte di quella fede, e divozione che havevano. E se prima si facevano poca coscienza di dare, o pigliare a usura; e mangiarsi tutto il giorno l'un l'altro con iscritte private, e contratti pubblici vietati dalle leggi così civili, come ecclesiastiche, cominciarono, com'è l'andare di male in peggio consueto, e agevolissimo, a farsene pochissima; e molti non nessuna, parendo lor lecito, secondo il costume degli huomini, che ingannano volentieri se medesimi dove ne dee seguir loro o piacere, o utile, per rifarsi de danni patiti, e ristorare i tanti disagi sofferti per cagione del Papa il fare a fidanza colle cose della chiesa l'ingannare il Prossimo, e far suo l'Altrui in tutti que' modi, e per tutte quelle vie che sapessino e potessino.>³⁴

Appare sempre più evidente allora che un numero cospicuo dei tagli operati da Baldini non è stato dettato solamente dalla necessità di una ripulitura stilistica, piuttosto sembra concepito per prevenire eventuali conflitti con l'autorità ecclesiastica e garantire l'ortodossia di un testo che – almeno negli intenti originari – doveva essere destinato ad ampia circolazione.

1.3. L'ufficio del 'rassetto'

Se alcuni interventi attribuibili a Baldini – e, in taluni casi, sollecitati direttamente da Cosimo – appaiono orientati a prevenire possibili attriti con l'autorità ecclesiastica o a contenere ciò che avrebbe potuto eventualmente nuocere all'immagine pubblica del regime e di figure della più recente storia fiorentina, è opportuno evitare di descriverli come pratiche 'propriamente' censorie. A quel tempo non esisteva una censura istituzionale, e il suo lavoro sembra configurarsi come un'operazione sperimentale di 'editing' preventivo: selezionare, ridurre, raccordare, 'normalizzare' il dettato in vista di una possibile diffusione – più o meno ampia – secondo modalità ancora poco formalizzate e non riconducibili a un protocollo stabile e definito a priori. In questo senso, l'analogia più utile non è quella con l'azione repressiva di un apparato censorio maturo, bensì con una zona intermedia, rappresentata da interventi privati o di corte volti a rendere *pubblicabile* ciò che, in un secondo momento, sarebbe potuto diventare oggetto di controllo ufficiale. Proprio questa dimensione preventiva consente di intendere la revisione baldiniana come 'rassetto' più che come censura in senso stretto: un lavoro che mira a stabilizzare un testo e a governarne la ricezione prima ancora che intervengano istanze esterne.

Ma perché, anche dopo aver portato a compimento un lavoro così attento e minuzioso – che farà approdare la *Storia* alla prima 'pubblicazione' rappresentata dal manoscritto di dedica Pr3 – l'opera non fu mai stampata negli anni del regime di Cosimo? Difficile dare una risposta a questa domanda. Da un lato le cause della mancata pubblicazione potrebbero risiedere sia in una valutazione politica, da parte del Granduca, circa l'opportunità e l'utilizzabilità dell'opera nel mutare delle circostanze politiche. La *Storia* varchiana venne ritenuta una storia *ad usum Delphini*, concepita dunque come un libro per la formazione dinastica piuttosto che uno strumento di costruzione del consenso, dal momento che le esigenze degli ultimi anni del governo cosimiano, come si è già accennato, avevano reso meno conveniente divulgare a stampa una narrazione ampia e dettagliata di eventi ancora particolarmente sensibili? La questione rimane aperta.

Va anche detto però che la rassetto conserva alcuni segni rivelatori di una certa esitazione da parte della committenza, riscontrabili in quei punti in cui Baldini non interviene attraverso correzioni dirette o cancellature definitive, ma lascia nel manoscritto note di natura

³⁴ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., X, vol. II, p. 521; RC4, p. 1084.

metatestuale che rivelano l'incertezza del processo redazionale. Particolarmente rivelatori sono quei casi in cui l'intenzione di sopprimere una digressione o una sequenza da parte di Baldini viene annotata in RC4, ma non trova poi effettiva realizzazione nella vulgata: due postille risultano, a questo proposito, esemplari.

La prima si ritrova in chiusura del libro IX,³⁵ dove una lunga digressione dedicata alla descrizione della Firenze del 1529 – dei suoi spazi, dei costumi e della vita cittadina – funge da cornice indispensabile alla ricostruzione del contesto in cui si svolsero gli eventi dell'Assedio: nel manoscritto corsiniano tale passo è contrassegnato dal tratto verticale con cui Baldini segnala solitamente i tagli da eseguire; tuttavia, in calce, compare la nota «È da considerare quello si ha da fare di questa digressione»,³⁶ indice di una certa esitazione nel processo di revisione, e la porzione di testo non verrà poi eliminata. La committenza infatti, pur percependo la digressione varchiana come un eccesso descrittivo, forse prolisso e poco funzionale alla linearità narrativa, si rendeva conto dell'impossibilità di eliminare il testo senza alterare il senso complessivo dell'opera.³⁷

Un'incertezza analoga si riscontra nel libro XI, dove due digressioni, inizialmente cassate, vengono in seguito reintegrate: la prima di tono personale, la seconda più marcatamente espressiva.³⁸ È plausibile che, in un primo momento, entrambe fossero apparse ridondanti o marginali, ma che successivamente si sia ritenuto opportuno conservarle, come conferma l'annotazione «Havi a stare tutto il segnato».

Tali oscillazioni, concentrate proprio nei libri IX-XI, il nucleo più denso e complesso della *Storia fiorentina*, risultano particolarmente significative. Esse mostrano come il lavoro di revisione non fosse un processo lineare che seguiva pratiche date e stabilite, ma il luogo di un continuo negoziato tra esigenze di controllo ideologico e riconoscimento, talvolta riluttante, del

³⁵ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., IX, vol. II, pp. 71-100; RC4, pp. 695-717.

³⁶ RC4, p. 742.

³⁷ Sull'importanza testimoniale ma anche simbolica della descrizione varchiana della Firenze prima dell'Assedio, si veda il recentissimo contributo di P. Celi, *Il proemio alla «Storia» di Benedetto Varchi e l'eredità dell'Umanesimo civile fiorentino*, «Studi rinascimentali», XXII, 2024, pp. 111-117; 116-117.

³⁸ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., XI, vol. II, pp. 344-346; RC4, pp. 970-971: «Papa Clemente trovandosi senza danari, e senza riputazione, si partì tutto mal contento a gli trentuno e lasciò i Bolognesi non troppo bene soddisfatti per un taglione, che haveva lor posto, i quali però, havendo in tanta frequenza di Principi, e di prelati vendute carissime eziandio quelle cose, le quali erano soliti per altri tempi non che dare a buona derrata, gittar via, havevano oltre il solito ripiena la lor città di contanti. Fu alloggiato sontuosissimamente dal Duca d'Urbino nel suo magnificientissimo palazzo, e a gli nove d'Aprile in domenica arrivò a Roma con tutta la corte; <tra quale era ancora io insieme con messer Giulio Vergilii da Urbino, nipote di messer Polidoro, il quale scriveva in quel tempo le storie d'Inghilterra, che si stamparono poi in Basilea nel trenta quattro, giovane di mirabile ingegno, e virtù, e mio più tosto fratello, che amicissimo, il quale essendosi in su la prima giunta nel più bel fiore della sua verdissima età morto di peste nella camera mia, e lasciandomi dolorosissimo, fu cagione che io andai non a Londra a trovare il suo zio, come havevamo dato ordine di fare, ma a Napoli col vescovo Punzetto nipote del cardinale. Ma ripigliando le cose di Firenze, dove ritornai, nel trentadue, gravemente malato di tre quartane nel trentadue le quali mi durarono più di cinque anni,> il Principe, se bene faceva semblante, e andava spargendo di voler dare ogni dì l'assalto, era nondimeno risoluto di non poter pigliare la città se non per assedio, e attendeva a impedire le vettovaglie il più che poteva, e a far trincee e altri ripari. In Firenze si cominciava a patire, anzi di già stranamente si pativa di companatico, e specialmente di carnaggio. <E il signor Malatesta fu il primo, il quale il dì del sabato santo in cambio di agnello fece ammazzare un asino in casa sua, dove si mangiò mezzo. E l'altra metà si mandò a presentare in pasticci a questo suo amico, e a quello.> La qual cosa si credette poi non fusse fatta senza misterio, e tanto più, che la mattina stessa in sull'aurora erano comparsi alla porticiuola delle mulina del Prato cinquantasette buoi e buona somma di salnitro, le quali cose mandava da Empoli (come più volte haveva fatto) il commessario Ferrucci, sappiendo quanto grande fusse in Firenze la carestia di tutte le cose, e massimamente del salnitro per fare la polvere, il quale s'andava cavando giornalmente con estrema diligenza di tutti gli avelli e per ogni carnaio, e in ispezie di quello dello spedale di Santa Maria Nuova».

valore letterario e conoscitivo delle digressioni varchiane: una ‘normalizzazione’ solo parziale che si scontrò con le più innervate caratteristiche del progetto della *Storia* di Varchi, che proprio da quelle risorse descrittive e conoscitive aneddotiche, minuziose e particolareggiate, ma anche crude e per certi aspetti inopportune, traeva la capacità di rappresentare la vivace complessità del reale di cui era stato testimone, narratore e interprete.

2. Corollari dell'Assedio: i fatti di Empoli e Volterra nelle mani di Baldini e collaboratori

Dopo aver notato le incertezze di intervento specialmente all'interno dei libri IX-XI, presentiamo un affondo su una porzione del libro XI, ovvero il resoconto degli assedi di Empoli e Volterra, collaterali all'assedio di Firenze, per constatare come sono stati assemblati da Baldini e dai suoi collaboratori a partire dalle carte varchiane.

2.1. Contestualizzazione nell'impianto della «Storia» e nei codici FNI o e RC4

Gli eventi della presa di Empoli e di quella di Volterra del 1530 sono determinanti per l'esito della guerra a favore della parte ecclesiastico-imperiale e, per questo, rilevanti nell'economia della *Storia* commissionata da Cosimo. Essi rappresentano due dei tasselli tramite i quali le forze mediche (congiuntamente a papato e impero) consolidarono il proprio dominio sulla Toscana a scapito delle forze repubblicane e filofrancesi. Sia Empoli che Volterra erano centri importanti: la prima per motivi strategici, essendo uno snodo intermedio tra Firenze e Pisa; la seconda, invece, per ragioni economiche, legate alle risorse minerarie di cui disponeva, in particolare l'allume (sostanza impiegata nella manifattura tessile e conciaria, nonché nella farmacia). Il valore cruciale di queste città per il dominio fiorentino è testimoniato dalla presenza di entrambe nei cicli di affreschi progettati da Giorgio Vasari per gli ambienti di Palazzo Vecchio: Volterra in uno dei riquadri del soffitto a cassettoni del Salone dei Cinquecento, tra le regioni conquistate da Cosimo, il cui ritratto campeggia in un'apoteosi nel lacunare centrale del soffitto;³⁹ Empoli in una delle otto cartelle decorative nel fregio del soffitto della sala di Cosimo I, inserita tra gli «otto luoghi più principali» da lui fortificati,⁴⁰ ma anche nella sala di Clemente VII, in cui un affresco riproduce proprio l'assedio del castello di Empoli ad opera delle truppe papali e imperiali nel 1530.⁴¹

Dopo la breve restaurazione repubblicana del 1527, seguita al sacco di Roma, la città tornò sotto il dominio mediceo grazie all'intervento delle truppe imperiali di Carlo V d'Asburgo, in

³⁹ G. Vasari, G. Stradano, *Allegoria della città di Volterra*, 1555-1572 [pagina del *Catalogo generale dei Beni Culturali* consultata il 29 dicembre 2025]. Giorgio Vasari descrive gli affreschi del Salone dei Cinquecento (Sala Grande) in G. Vasari, *Giornata terza. Ragionamento unico*, in *I ragionamenti e le lettere edite e inedite*, t. VIII, *Ragionamenti*, Firenze, Sansoni, 1882, pp. 199-223.

⁴⁰ G. Stradano, *Veduta di Empoli*, 1558 ca. [pagina del *Catalogo generale dei Beni Culturali* consultata il 29 dicembre 2025]. Giorgio Vasari descrive gli affreschi della sala di Cosimo I in G. Vasari, *Giornata seconda. Ragionamento sesto*, in *I ragionamenti e le lettere edite e inedite*, t. VIII, *Ragionamenti*, Firenze, Sansoni, 1882, pp. 189-197: 195: «e qua nella terza facciata è Empoli con tutti i baluardi».

⁴¹ G. Stradano, *Assedio del Castello di Empoli*, 1556-1562 [pagina del *Catalogo generale dei Beni Culturali* consultata il 29 dicembre 2025]. Giorgio Vasari descrive gli affreschi della sala di Clemente VII in G. Vasari, *Giornata seconda. Ragionamento quarto*, in *I ragionamenti e le lettere edite e inedite*, t. VIII, *Ragionamenti*, Firenze, Sansoni, 1882, pp. 165-183: 178-179. Il brano sull'assedio di Empoli raffigurato nella sala di Clemente VII si legge anche in Anonimo empoiese, *Storiella d'Empoli*, edizione critica a cura di M. Guerrini, Empoli, ATPE, 1986, p. 69. Su questi affreschi cfr. L. Nuti, *Le città di Palazzo Vecchio a Firenze, «Città e Storia»*, I, 2006, 2, pp. 345-358: 345-348.

accordo con papa Clemente VII. L'assedio di Firenze, iniziato il 14 ottobre 1529 e terminato il 10 agosto 1530, segnò la definitiva caduta della Repubblica fiorentina e la stabilizzazione del potere dei Medici sulla Toscana. I fatti di Volterra ed Empoli, tra loro paralleli, si collocano proprio nel contesto delle complesse vicende belliche e politiche dell'assedio di Firenze. In questo quadro di equilibri precari, anche le città minori, come Volterra ed Empoli, risultavano divise tra fazione medicea e fazione repubblicana. Per le truppe ecclesiastico-imperiali e mediche una spina nel fianco fu fin dall'inizio Francesco Ferrucci, investito dal governo repubblicano dell'incarico di commissario di campagna delle truppe fiorentine; è la sua figura che lega direttamente i fatti di Empoli a quelli di Volterra: della prima città fu commissario e responsabile della fortificazione; della seconda fu a capo della strenua resistenza per evitarne la caduta nelle mani degli imperiali.⁴²

Come anticipato, le vicende di Volterra ed Empoli dell'anno 1530 fanno parte del libro XI, che a sua volta rientra nel trittico di libri X-XII riguardanti l'assedio di Firenze e la fine della Repubblica. I codici principali che riportano questa parte, elaborati dall'autore o confezionati sotto la sua supervisione, sono RC4 e FN10, poi considerati anche da Baldini al momento della sua revisione, di cui infatti conservano le tracce.

RC4 – come già notato nel par. 1 – è in gran parte autografo e oggetto di una revisione d'autore. Tuttavia, in esso il racconto degli avvenimenti degli anni 1529 e 1530 è incompleto: Varchi, in corrispondenza degli eventi della primavera e dell'estate del 1530 (l'assedio di Empoli da parte delle truppe imperiali avvenne il 29 maggio 1530; quello di Volterra nel giugno dello stesso anno), lascia complessivamente otto pagine bianche: si tratta delle pp. 955-957 (alla p. 956, in particolare, Varchi annota: «1529, e 1530 | Lib STO XI | Marzo Aprile | Maggio Giugno»)⁴³ e delle pp. 1017-1021 (subito prima, a p. 1016, l'autore scrive: «Ma questo è il luogo, dove m'è paruto di dover raccontare separatamente tutte quelle cose, le quali degne di storia avvennero in que' tempi o dentro, o fuori, della città e territorio di Volterra»; poi, a p. 1020, annota: «1530 | STO | Lib XI | Luglio Agosto»)⁴⁴. Sia a p. 906 (libro X) sia a p. 978 (libro XI), in effetti, aveva anticipato che avrebbe approfondito il caso di Volterra più oltre: «aveva in questo tempo perduto la Signoria di Firenze il suo dominio tutto quanto, eccetto Livorno,

⁴² Francesco Ferrucci (figlio dell'antimediceo Niccolò e nipote del filomediceo Antonio) fu tra le figure più rilevanti dell'esercito repubblicano durante l'assedio di Firenze; morì nel 1530 per volontà (e forse per mano) del condottiero imperiale Fabrizio Maramaldo. Divenne in seguito simbolo dell'eroismo civico fiorentino e nazionale, celebrato anche nel Risorgimento (è il 'Ferruccio' dell'*Inno di Mameli*, menzionato nella quarta strofa: «ogni uom di Ferruccio / ha il core e la mano»). Per la biografia del personaggio si veda I. Cotta Stumpo, *Ferrucci, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 231-234. Varchi gli dedica un ritratto elogiativo in RC4 (pp. 854-857), dove ne mette in rilievo la severità disciplinare e la prudenza di comando, virtù del 'principe' secondo la lezione machiavelliana: «[...] il Francesco Ferrucci, con prudentissimo giudizio e consiglio, voleva, pagandogli liberamente, essere amato, e, gastigandogli severamente, essere temuto da' suoi soldati». Tutte le citazioni da RC4 provengono dalla trascrizione di servizio di Giacomo Ventura, che ringrazio molto per la condivisione. Nel trascrivere le carte abbiamo inserito punteggiatura, accenti, maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno; abbiamo inoltre sciolto le abbreviazioni e distinto la *u* dalla *v*. Non abbiamo registrato le forme precedenti a eventuali correzioni o integrazioni apposte *inter scribendum* dal copista, ma solo le forme corrette o, comunque, complete.

⁴³ Cfr. D. Brancato, S. Lo Re, *Per una nuova edizione della «Storia» del Varchi: il problema storico e testuale*, «Annali Scuola Normale Superiore – Classe di Lettere e Filosofia», 5^a s., VII, 2015, 1, pp. 201-231, 271-272: 230; D. Brancato, *La «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi...*, cit., p. 108.

⁴⁴ Fino all'anno precedente la sua morte, Varchi stava ancora lavorando alla parte sulla guerra di Volterra: cfr. D. Brancato, *La «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi...*, cit., p. 113.

Pisa, Empoli, Volterra, della quale favelleremo al suo luogo particolarmente»⁴⁵ e «L'ultimo giorno d'aprile vennero le novelle per una sua lettera, che il commessario Ferrucci, con quelle genti che gli si mandarono di Firenze agli ventitré, lasciato Empoli ad Andrea Giugni suo successore, haveva ripreso Volterra in quel modo che particolarmente più di sotto, per non confondere l'ordine della storia, si dirà in un libretto appartato».⁴⁶ RC4 comunque alle pp. 978-1016 contiene il resoconto dei fatti di Empoli, che si svolsero contemporaneamente a quelli di Volterra; i contenuti relativi al sacco di Empoli di RC4 si sovrappongono in parte con quelli delle cc. 112r-127r di FN10, in cui gli stessi eventi sono descritti con alcune varianti.

FN10 è un codice solo parzialmente autografo, composito e contenente materiali eterogenei, quali appunti e carte di lavoro.⁴⁷ Nello specifico, tuttavia, il testo alla cc. 112r-127r non è autografo, e probabilmente nemmeno composto sotto la supervisione dell'autore: esso risulta infatti stilato da un anonimo copista, che, per la grafia, è identificabile con il segretario di Baccio Baldini; dato lo stile del brano, del tutto assimilabile al resto dell'opera, è possibile ipotizzare che egli si sia basato su materiali varchiani poi dispersi: si tratterebbe dunque di carte raffazzonate, allestite allo scopo di riempire la lacuna lasciata da Varchi alle pp. 955-957e soprattutto alle pp. 1017-1021 in RC4.⁴⁸

Nelle sedici carte di FN10 prese in esame sono intervenute quattro mani: il copista, segretario di Baldini; Baccio Baldini stesso; un secondo revisore, ovvero il collaboratore di Baldini che tra il 1569 e il 1572 stilò Pr3; infine, Vincenzio Follini, bibliotecario della Magliabechiana nel XIX secolo (i cui interventi non sono rilevanti in questa sede).⁴⁹

Il copista, oltre al testo, ha apposto *inter scribendum* alcune integrazioni o sostituzioni sui margini o in interlinea, con segni di rappicco; esse, tuttavia, non sono significative, trattandosi con ogni evidenza di errori di trascrizione corretti nell'immediato o comunque poco dopo aver compilato il testo. Si riportano qui di seguito alcuni esempi, indicando le aggiunte tra ^: «e visse quietamente sotto ^lo 'mperio de Fiorentini^ insino all'anno 1475» a c. 112r; «non si trovando modo alcuno di ^convenire^» a c. 115r; «erano alla guardia ^de' bastioni^» a c. 117r; «se egli non mandava almeno trecento ^fiorini^ per potere soldare le fanterie che egli chiedeva, non era possibile mandargliele altramente» a c. 119v; «scudi» è cancellato con un tratto di penna e sostituito con «fiorini» in sei occorrenze: due a c. 122r, tre a c. 122v, una a c. 127r; un «percioché» è cancellato con un tratto di penna e sostituito con «conciosiacosaché»

⁴⁵ B. Varchi, *Storia fiorentina*..., cit., X, vol. II, pp. 279-280.

⁴⁶ B. Varchi, *Storia fiorentina*..., cit., XI, vol. II, p. 353.

⁴⁷ «in diversi luoghi l'autore interviene a correggere di proprio pugno» (S. Albonico, *Nota ai testi*, cit., p. 1075).

⁴⁸ Il copista è il segretario di Baccio Baldini che lo coadiuvò anche al momento di tenere i contatti con Vincenzo Borghini per l'edizione espurgata del *Decameron* di Boccaccio voluta da Cosimo I. Vd. D. Brancato, *La «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi*..., cit., p. 115: «Singolare è poi il fatto che le carte di FN10 che ci tramandano la Guerra di Volterra non rechino nessun intervento di pugno dell'autore; anzi, la mano del copista non rientra fra quelli abituali del Varchi, ma è da identificarsi con quella del segretario di Baldini (si veda ad esempio la lettera al Borghini del 2 maggio 1573, oggi conservata presso la Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup., III/1, cc. 187r-188v). Da un punto di vista stemmatico, quindi, tutto l'episodio con i fatti di Volterra andrebbe a collocarsi a un livello inferiore, intermedio fra le carte d'autore e la vulgata, essendo nella migliore delle ipotesi una copia di originali con inevitabili errori di trasmissione, e nella peggiore un testo rimaneggiato (escluderei l'apocrifia del testo, poiché non si rilevano differenze stilistiche con le altre parti della *Storia*)».

⁴⁹ Quest'ultimo, il più recente, è responsabile unicamente dell'indicazione «Libro XI. pag. 379. lin. 15» sul margine sinistro della c. 112r: egli infatti «provvide a collazionare la lezione di FN9 e FN10 con quella della *princeps* del 1721» (D. Brancato, M. Giuffrida, *Nel cantiere*..., cit., p. 40) inserendo libro di pertinenza, numero di pagina e numero di riga.

a c. 119^r; «impedire che quelle campagne che sono disotto a Firenze non si potessero così liberamente scorrere ^da nemici^» a c. 124^r. Tra l'altro, le aggiunte di ^lo 'mperio de Fiorentini^ (primo esempio) e ^fiorini^ (quarto esempio), che sono necessarie per completare il senso delle frasi in cui sono inseriti (altrimenti, nel primo caso rimarrebbe «sotto» in sospeso, così come «trecento» nel secondo), sembrano proprio integrazioni di porzioni di testo dimenticate durante l'atto di copia: ciò avvalorà l'ipotesi che il copista stesse traendo il testo da carte di lavoro varchiane.

A Baccio Baldini sono attribuibili tre interventi: i primi due sono minimi, mentre il terzo è preponderante, e potrebbe trattarsi di un intervento di censura, come vedremo più oltre. Il primo è l'annotazione della parola «Volterrani» sul margine sinistro della c. 115^r; si tratta di un'annotazione tematica con lo scopo di mettere in rilievo il punto in cui sono precisati i contenuti della capitolazione degli ambasciatori di Volterra (filomedicei) con il commissario papale Taddeo Guiducci. Il secondo, alla c. 123^v, è invece una correzione: la dicitura erronea «convento de' frati di san Francesco» è modificata in «convento di sant'Andrea», in quanto, effettivamente, a Volterra non è mai esistito un convento di san Francesco, ma solo una chiesa, mentre dal quattordicesimo secolo è presente il complesso monastico degli Olivetani, intitolato a sant'Andrea Apostolo. Il terzo e maggiore intervento baldiniano in queste carte è un grosso taglio di quasi tre facciate di testo, delimitato da un segno a forma di 'L' alla c. 124^r e da un segno a forma di 'Z' capovolta alla c. 125^r. Si tratta del brano riguardante il sacco di Empoli, in cui sono elogiati gli empolesi valorosi che si opponevano alla cessione della propria città al papa e ai suoi alleati, e si biasimano i traditori. Anche Empoli, infatti, era spaccata in due tra la fazione filomedicea e quella filorepubblicana: nelle città toscane stava avvenendo una sorta di guerra civile.

Infine, il collaboratore di Baldini ha apposto due interventi di tipo meramente editoriale: il primo è l'aggiunta di «Dico adunque che», che serviva a raccordare questa parte con il precedente accenno, in RC4, a «quelle cose, le quali degne di storia avvennero in que' tempi nello dentro, o fuori, della città e territorio di Volterra»;⁵⁰ il secondo è un'aggiunta finale relativa agli ultimi otto priori che fece il popolo di Firenze, nel luglio e agosto 1530:

In Firenze, in questo tempo, entrò col gonfaloniere vecchio la Signoria nuova per luglio e agosto, la quale fu l'ultima che facesse il popolo, e furono questi Tomaso di Lorenzo Bartoli et Andrea di Francesco Petrini per Santo Spirito; Alessandro di Francesco del Caccia e Simon de di⁵¹ Giovambattista Gondi per Santa Croce; messer Niccolò di Giovanni acciaiuoli e Marco di Giovanni Cambi per Santa Maria Novella; Agnolo di Ottaviano della Casa e Manno di Bernardo degli Albizzi per San Giovanni; e il lor notaio fu ser Domenico di Ser Francesco da Catignano.⁵²

Questo brano, a partire da «entrò» fino a «ser Francesco da Catignano», è presente anche alla p. 1022 del Corsiniano, di mano di Varchi: da qui, pertanto, doveva essere stato tratto, in modo da evidenziare il punto di aggancio tra questa carta di FN10 con la prosecuzione del discorso in RC4.

⁵⁰ RC4, p. 1016.

⁵¹ *Sic!*

⁵² FN10, c. 127^r. Su queste aggiunte cfr. D. Brancato, *La «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi...*, cit., p. 109.

Confrontando i contenuti di questi codici con quelli dell'esemplare di dedica Pr3,⁵³ si può notare che quest'ultimo presenta i contenuti di RC4 integrati con quelli *post censuram* delle carte 112r-127r di FN10.

Libro IX in Pr3, pp. 311-404		
RC4, pp. 926-1016	FN10, cc. 112r-127r	RC4, pp. 1022-1093
Scontri intorno a Firenze tra eserciti imperiali e repubblicani; stretta dei nemici e dei traditori su Firenze, a cui rimanevano solo Empoli e Volterra; sacco di Empoli conseguenza del tradimento di Andrea Giugni e Piero Orlandini.	Descrizione di Volterra; sacco di Empoli (cassato da Baldini) ; eserciti di Sarmento e di d'Avalos contro Volterra; resistenza dei repubblicani di Volterra; ferimento di Ferrucci.	Luglio e agosto 1530, Firenze e territori circostanti: morte di Ferrucci; sconfitta dell'esercito repubblicano; rientro dei Medici in città.

Colui che ha apportato le integrazioni in FN10 doveva quindi essere essenzialmente un revisore stilistico, incaricato di riordinare e preparare le carte per l'allestimento di Pr3, la copia in pulito dell'opera; difatti, la sua grafia risulta compatibile proprio con quella di Pr3.⁵⁴

Nei prossimi due paragrafi analizziamo la narrazione delle complesse vicende di Empoli e Volterra nelle carte revisionate da Baldini e dai suoi collaboratori.

2.2. I contenuti storici di FN10: sovrapposizioni e differenze con RC4

La difficoltà nella narrazione degli assedi di Empoli e Volterra risiede nella simultaneità di parte dei fatti. La successione cronologica degli eventi è la seguente: nell'autunno del 1529, Francesco Ferrucci è inviato da Firenze a Empoli con pieni poteri allo scopo di fortificarla e difenderla dai nemici;⁵⁵ nella primavera del 1530, dato il pericoloso avvicinamento dell'esercito del duca di Amalfi Alfonso Piccolomini a Volterra, la Signoria di Firenze vi invia Ferrucci per proteggerla; Empoli, durante l'assenza di Ferrucci, è assediata e poi espugnata dal principe d'Orange, mentre, nel contempo, a Volterra, Ferrucci si impegna a mantenere la città sotto il controllo del governo repubblicano fiorentino, facendo fronte sia all'attacco dell'esercito imperiale, sia alla ribellione dei volterrani antirepubblicani.

A p. 978, RC4 anticipa la ripresa di Volterra da parte di Ferrucci:

L'ultimo giorno d'Aprile vennero le novelle per una sua lettera, che il commissario Ferrucci, con quelle genti che gli si mandarono di Firenze agli ventitré, lasciato Empoli ad Andrea Giugni suo successore, aveva ripreso

⁵³ Pr3 = Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 342. Per la sigla e la descrizione del codice, vd. D. Brancato, S. Lo Re, *Per una nuova edizione della Storia del Varchi...*, cit., pp. 215-218 e D. Brancato, *La «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi...*, cit., pp. 108-109.

⁵⁴ Si può sostenere l'ipotesi dell'identità tra il copista di Pr3 e il secondo revisore di FN10, che appone le suddette frasi di richiamo, per il suo modo particolare di realizzare il 'che', che risulta il medesimo, con l'unica differenza che in Pr3 il *ductus* è posato mentre in FN10 è veloce. Questo personaggio, del quale l'identità precisa resta oscura, doveva in ogni caso far parte dell'apparato statale medico; probabilmente lavorava per l'Auditor delle Riformagioni [Paolo Vinta](#) [pagina del Sias (Sistema informativo degli Archivi di Stato) consultata in data 29 dicembre 2025] o per la Pratica Segreta, consiglio di cui l'Auditor faceva parte. Ringrazio Dario Brancato per lo scambio e le preziose informazioni su questa questione.

⁵⁵ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., X, vol. II, pp. 225-226; RC4, p. 854.

Volterra in quel modo che particolarmente più di sotto, per non confondere l'ordine della storia, si dirà in un libretto appartato.

Di seguito (pp. 978-1001), racconta l'assedio di Empoli da parte dell'esercito ecclesiastico-imperiale e la sua successiva espugnazione, resa possibile dal tradimento di due nobili fiorentini, ovvero Andrea Giugni, commissario della città in qualità di supplente di Ferrucci, e il capitano e sergente maggiore Piero di Giovanni Orlandini.⁵⁶ RC4 ricostruisce poi i fatti di Volterra.

Diversamente, le carte 112r-127r di FN10 non forniscono anticipazioni sui fatti volterrani; propongono in primis il resoconto dell'assedio di Empoli e, dopo di esso, il racconto della resistenza dei repubblicani a Volterra. L'obiettivo pare quello di ripristinare, nel racconto, la successione cronologica lineare degli eventi. Nell'incipit sono ricapitolate in breve tutte le vicende che interessarono Volterra dalle origini fino al 1529, passando poi ai fatti del 1530 fino al momento della ritirata degli spagnoli vinti da Ferrucci: ed è questo il punto in cui il filo del racconto di FN10 si riannoda a quello di RC4. Tuttavia, FN10 contiene – con alcune variazioni – alcune tessere narrative che erano già presenti in RC4, cioè quelle riguardanti il sacco di Empoli: la decisione del principe d'Orange di assaltare Empoli dopo la partenza di Ferrucci per Volterra; la resa di Empoli e il suo saccheggio; il tradimento di Andrea Giugni e Piero Orlandini. FN10, inoltre, omette alcuni contenuti rispetto a RC4, mentre altri suoi contenuti sono ulteriormente rifiutati da Baldini, come tra poco vedremo più nel dettaglio.

In sintesi, FN10 ripete tutta la parte relativa alla presa di Empoli e al suo saccheggio dovuti al tradimento Giugni e Orlandini, aggiungendo però alcuni dettagli particolarmente infamanti sul comportamento fraudolento di quest'ultimo. Visualizziamo le diverse disposizione ed esposizione dei fatti nei due codici con l'aiuto di un prospetto, in cui le medesime tessere narrative sono contrassegnate dallo stesso numero e le parti sottolineate segnalano le tessere o le singole informazioni di RC4 assenti in FN10 e viceversa.

RC4, pp. 997-1001		FN10, cc. 124r-125r (taglio di Baldini)	
1	Decisione di Filiberto di Chalon di prendere Empoli, dopo la partenza di Ferrucci, e di inviare Diego Sarmento, Alfonso d'Avalos, <u>Ferrante Gonzaga con la cavalleria e Sampetro maestro delle artiglierie</u> .	1	Decisione di Filiberto di Chalon di prendere Empoli, dopo la partenza di Ferrucci, <u>corrompendo Giugni e Orlandini</u> e inviando Alfonso d'Avalos e Diego Sarmento con le fanterie spagnole e Alessandro Vitelli con le truppe italiane.
2	Morte in battaglia del capitano Tinto da Battifolle.	4	Il Pollo (<u>di cui è specificata la parentela con Piero Orlandini</u>) si adopera per convincere Giugni a cedere Empoli alla parte papale.
3	<u>Difesa della città da parte di cittadini e cittadini; citazione dell'iperbole di Ferrucci sulla</u>	2	Morte in battaglia del capitano Tinto da Battifolle.

⁵⁶ Il tradimento di Orlandini fu particolarmente sconcertante e inaspettato in quanto, fino ad almeno ottobre 1529, egli fu tenuto in alta considerazione da Ferrucci, che lo considerava «homo assai pratico a la guerra» e lo raccomandava ai Dieci di Firenze: cfr. Comitato per le onoranze a Francesco Ferrucci (a cura di), *Francesco Ferruccio e la guerra di Firenze del 1529-1530*, Firenze, Giuseppe Pellas, 1889, p. 148 e n. 1. D'altro canto, i Medici avevano messo gli occhi su Orlandini fin dal 1519, quando già risulta presente nella lista di «cittadini da provare et guadagnare a Casa Medici» (G. Capponi, *Storia della Repubblica di Firenze*, t. II, Firenze, Barbèra, 1875, p. 451, n. 1).

	fortificazione di Empoli, tanto ben fatta che poteva essere difesa dalle sole donne con <u>fusi</u> e rocche.	
4	Corruzione di Giugni e Orlandini da parte del Pollo e di Giovanni Bandini.	5 Stipula dell'accordo di resa ed entrata dei nemici nella città al grido di «Sacco, sacco!», <u>forse agevolati da un cenno di Orlandini.</u>
5	Stipula dell'accordo di resa ed entrata dei nemici nella città al grido di «Sacco, sacco!», <u>nonostante le proibizioni di Sarmento.</u>	8 <u>Vitelli</u> , Avalos e <u>Sarmento</u> si preoccupano dell'incolumità delle donne di Empoli.
6	<u>Delitti compiuti dai nemici, in particolare Bocanera, poi fermato da Bandini.</u>	7 Finta prigionia di Giugni e Orlandini.
7	Finta prigionia di Giugni e Orlandini.	3 Citazione dell'iperbole di Ferrucci sulla fortificazione di Empoli, tanto ben fatta che poteva essere difesa dalle sole donne con le rocche.
8	Avalos si preoccupa dell'incolumità delle donne di Empoli.	10 Commento sulla famiglia Giugni.
9	<u>Festeggiamenti dei nemici.</u>	
10	Commento sulla famiglia Giugni e <u>disonore di Andrea Giugni, con possibili giustificazioni.</u>	
11	<u>Francesco Valori e Baccio rappresentanti del papa.</u>	
12	<u>Giudizio di Varchi sull'operato di Ferrucci.</u>	

Operiamo un confronto delle versioni del sacco di Empoli riportate dai due codici. In entrambi, il racconto inizia con la decisione di Filiberto di Chalon (principe d'Orange e viceré di Napoli) di prendere Empoli durante l'assenza di Ferrucci (punto 1). La ricostruzione dell'atto di corruzione esercitata nei confronti di Andrea Giugni e Piero Orlandini è presente in entrambi e, purtuttavia, è diversa: RC4 la pospone e attribuisce la responsabilità del misfatto a Niccolò 'il Pollo' Orlandini e a Giovanni Bandini, senza mai menzionare in questa parte Filiberto di Chalon; FN10, invece, ne parla immediatamente, conferendo dunque rilevanza al fatto: «il principe d'Orange, parendogli che gli fusse porta occasione per la partita del Ferruccio da Empoli di pigliarlo, e forse – come si disse allora pubblicamente – avendo corrotto Andrea Giugni che v'era commissario e Piero Orlandini sergente maggiore, deliberò di mandarvi il marchese del Vasto e don Diego Sarmento [...]» (punto 4). FN10, insomma, descrive Niccolò 'il Pollo' Orlandini come mero strumento nelle mani del principe d'Orange per la corruzione di Giugni e Orlandini, facendo emergere il ruolo primario avuto dal principe in qualità di mandante dell'azione fraudolenta.

In FN10 appare poi un ritratto del tutto negativo di Orlandini e Giugni rispetto al capitano della parte repubblicana Tinto da Battifolle (punto 2), descritto come «uomo di grandissimo valore e di non minore fede»; loro approfittarono della sua morte per «mettere ad effetto i loro malvagi pensieri», ovvero simularono di mandare quattro ambasciatori nel campo dei nemici per trattare un accordo favorevole agli empolesi e alle loro proprietà, quando già sapevano che avrebbero consentito agli eserciti papali e imperiali di entrare nella città per saccheggiarla. FN10 introduce dunque un legame di causa-effetto tra la morte di da Battifolle e l'avvio del piano di

Giugni e Orlandini, enfatizzando il contrasto tra l'uno, eroe virtuoso, e gli altri, infami traditori. Al contrario, RC4, pur dando notizia della morte di da Battifolle, non la giustappone al tradimento di Giugni e Orlandini.

Una differenza ancor più significativa tra le due versioni riguarda l'attribuzione della responsabilità della resa di Empoli e del conseguente saccheggio. FN10 attribuisce la maggiore responsabilità a Piero Orlandini (di cui, a differenza di RC4, esplicita la parentela con il filoimperiale Niccolò 'il Pollo' Orlandini: cfr. punto 4 del prospetto), mentre RC4 la attribuisce genericamente agli empolesi, spinti a mandare presso i nemici i loro emissari per paura o per altra ragione non meglio specificata: «la notte medesima i medesimi Empolesi, o per la paura o per altro, mandarono fuori, con infame e infelice consiglio, tre huomini». FN10, inoltre, registra come ambasciatori di Empoli una serie di cinque persone: il cancelliere ser Baccio,⁵⁷ Bartolomeo di Domenico, Francesco Tempi (o di Tempo), Niccolò d'Agostino e Lorenzo Zeffi, mentre RC4 ne riporta solo tre: ser Baccio, Niccolò di Quattrino (un diverso nome che identificava sempre Niccolò d'Agostino)⁵⁸ e Francesco Tempi, ai quali è addossata anche la colpa di non aver pensato a tutelare l'incolumità dei soldati empolesi:

Ma la notte medesima i medesimi Empolesi, o per la paura o per altro, mandarono fuori, con infame e infelice consiglio, tre huomini: ser Baccio loro cancelliere, Niccolò di Quattrino e Francesco di Tempo, i quali accordarono segretamente con Sarmento di dovergli dare la terra e tutta la munizione della farina, la quale era una copia incredibile, ed egli salvasse loro la roba e la vita, senza fare ingrattissimamente menzione alcuna de' soldati, se bene scrivono alcuni, che si patteggiò che si dovesse fare con esso loro a buona guerra.⁵⁹

FN10 enfatizza le responsabilità di Piero Orlandini in tre passi: specifica che fece ritirare in piazza i soldati che erano di guardia sulle mura, giustificando la decisione con l'avvenuta stipula di un accordo col nemico; tuttavia, l'impiego dell'espressione 'fece intendere alle genti che erano di guardia' suggerisce la sua malafede, in quanto, nonostante quanto aveva pubblicamente dichiarato, sapeva benissimo che l'accordo era soltanto fittizio. In un secondo passo, si aggiunge che Orlandini addirittura fece un cenno al nemico per segnalargli il momento opportuno per entrare nella città. Un terzo passo, infine, rende manifesta la volontà fraudolenta di Orlandini: pare che, durante la notte, egli segnalò ai nemici con una candela il punto in cui le mura erano più vulnerabili e dunque più vantaggioso da colpire; tra l'altro, pur non riportando il fatto come certo, si insiste sul suo alto tasso di verosimiglianza. Dunque, per FN10 è Orlandini il vero orchestratore dell'espugnazione della città, mentre gli ambasciatori appaiono piuttosto ignari delle sue segrete macchinazioni:⁶⁰

Nel qual tempo Piero Orlandini come sergente maggiore fece intendere alle genti che erano alla guardia delle mura che si ritraessero in piazza, perciò che l'accordo era fatto. Perché i nemici veggendo le mura restate senza difensori, e forse (secondo si disse all'hora) essendo stato loro fatto un cenno dall'Orlandini, cominciarono a

⁵⁷ Si tratta di Ser Bartolomeo di Lorenzo Nocchini da Cascina, di cui l'Anonimo empolese dà un ritratto fosco e grottesco: «quello tutto tristo, e scellerato, e d'ogni vizio fido ricetta per insino nelle fasce; questo forestiero nimico, maligno quanto si possa un uomo immaginare, piccolo, grasso, e di pelo rosso» (Anonimo empolese, *Storietta...*, cit., p. 48, testo e n. s).

⁵⁸ Cfr. Anonimo empolese, *Storietta...*, cit., p. 48, n. r: «[...] Niccolò di Agostino di Michele, detto Quattrino».

⁵⁹ Sulle identità dei tre ambasciatori, cfr. A. Monti, *L'assedio di Firenze (1529-1530). Politica, diplomazia e conflitto durante le guerre d'Italia*, Pisa, Pisa University Press, 2015, p. 260 e Anonimo empolese, *Storietta...*, cit., p. 48.

⁶⁰ Cfr. A. Monti, *L'assedio...*, cit., pp. 260-261.

poco a poco a entrare per le batterie nel castello, e quando parve loro essergli in tanto numero ch'ei potessero sforzare quei di dentro e correre la terra, cominciarono a gridare: «Sacco, sacco!». E così Empoli, senz'essergli osservato in parte alcuna l'accordo fatto, da quei cinque di sopra detti mandati dall'Orlandino coi nemici fu miserabilmente saccheggiato tutto e i poveri terrazzani crudelmente tormentati, accioché palesassero se eglino avevano nascosto cosa alcuna e si ponessero maggiori taglie che fusse possibile. [...] Dissesi ancora pubblicamente – e questo effetto che ne seguì il fa parere molto verisimile – che il capitano Piero, andando la notte innanzi al giorno che i nemici cominciassero a battere la muraglia, riveggendo le sentinelle, appiccò una candela accesa alle mura da quella banda dove ell'erano più deboli, per mostrare a quei di fuori dove ci dovevano dare la batteria [...].⁶¹

Nel medesimo passo, lo scrivente annota con cordoglio che «fu miserabilmente saccheggiato tutto e i poveri terrazzani crudelmente tormentati», facendo derivare le sofferenze patite dalla popolazione direttamente dalla mala azione di Orlandini, e non alla rapacità dei mercenari nemici come vedremo fare RC4.

Mentre FNIO per Giugni e Orlandini parla espressamente della «grande infamia del traditore che eglino s'erano, e meritamente, acquistata», RC4 dipinge Orlandini non tanto come traditore, quanto piuttosto come un mero sprovveduto, incurante del pericolo che poteva venire dagli eserciti mercenari nemici, tanto da far rimuovere i soldati e le artiglierie dalle mura della città, da credere che l'accordo sarebbe stato ufficialmente e pacificamente annunciato in piazza e da recarsi tranquillamente a pranzo, senza prestare ascolto ai disperati avvertimenti del suo alfiere:

Piero dunque [ha]vendo la domenica mattina invitati alcuni capitani spagnuo[li] venuti da Puntormo, fatto levare le guardie e l'artiglierie dalle mura, se n'andò a desinare, e al suo alfiere, il quale, gridando e correndo di qua e di là, l'avvertiva che i nemici enterrebbero dentro e ammazzati loro saccheggerebbono la terra, rispose che non dubitasse, né si desse tanti affanni, perché l'accordo era fatto e si bandirebbe fra una mezza hora in piazza.

RC4 pertanto lascia sullo sfondo Orlandini ridimensionandone il ruolo, e si concentra piuttosto sui delitti perpetrati contro la popolazione civile dai nemici stranieri, in particolare il capitano spagnolo Bocanera, che diede prova di crudeltà e avidità calandosi nella casa del capitano per fare razzia dei gioielli e oggetti preziosi delle donne che vi si erano rifugiate; solo l'intervento di Giovanni Bandini riuscì a fermare la rapina in corso (punto 6).⁶² Di Sarmento, invece, puntualizza la proibizione di toccare roba e persone che non fu rispettata, presentandolo sotto una luce tutto sommato positiva a differenza dei suoi sottoposti (punto 5): «Haveva Sarmento fatto spressamente comandare a tutti che nessuno ardisse far violenza o danno alcuno a' soldati».

Sia RC4 che FNIO riportano l'iperbole espressa dal desolato Ferrucci a commento della fallimentare e scandalosa gestione della situazione da parte del suo sostituto Giugni, che aveva perso Empoli quando l'aveva lasciata tanto ben fortificata che avrebbe potuto essere difesa persino dalle sole donne con gli strumenti per la filatura a mo' di armi (punto 3). Si sottintende

⁶¹ FNIO, cc. 124v-125r.

⁶² RC4, p. 999: «e calatosi dal tetto, con non minore crudeltà, che avarizia tolse loro infino à paternostri e più oltre proceduto si sarebbe, se non fusse stato Giovanni Bandini, il quale vi s'interpose, e riparò». Cfr. A. Monti, *L'assedio...*, cit., p. 262.

che il sacco doveva derivare dalla precisa intenzione di Giugni di lasciare la città al nemico. Entrambi i codici, inoltre, pongono l'accento sull'infamia derivata alla famiglia Giugni dal tradimento della Repubblica perpetrato da Andrea (punto 10).⁶³ Tuttavia, FN10 pone questa parte in conclusione, conferendole particolare rilievo, mentre RC4 propone una riflessione edulcorata sul tradimento di Giugni: lì, infatti, Varchi, in una parte autografa, adduce delle attenuanti al suo comportamento, ritenendolo incomprensibile e precisando che forse era stato spinto a quella spregevole azione più dalla dappocaggine che dalla slealtà, oppure dalla troppa dimestichezza con il Carnesecchi e il Pollo, uomini goderecci, dissoluti e violenti:

[...] maravigliandosi ognuno d'Andrea, sì perché nella guerra di Pisa s'era tra ' soldati acquistato buon nome, e sì perché s'era dimostrato sempre studiosissimo della libertà, e sì ancora perché si diceva pubblicamente che [...] il peggior della casa de' Giugni era il miglior[e] [di Firenze]. E come vi furono molti i quali s'ingegnarono di scusarlo, dicendo la sua essere stato più tosto dappocaggine o stracuratezza che tradigione [...], quello che si pensò che avesse indotto Andrea, il quale e da natura e per l'educazione de' suoi aveva buona mente verso la Repubblica, a commettere così fatta sceleratezza, fu la pratica che egli teneva col Pollo e col Carne e altri bravi di que' tempi, i quali, postergata ogni civiltà e bel costume, avevano posto il sommo bene nello sguaizzare e darsi piacere e bel tempo.⁶⁴

Il diverso atteggiamento di RC4 rispetto a FN10 è testimoniato anche dal diverso contesto in cui si colloca la citazione – presente in entrambi – del detto popolare 'Il più cattivo uomo de' Giugni è il miglior uomo di Firenze': RC4 lo ricorda per rimarcare l'atipicità del comportamento di Andrea rispetto all'onorabilità della sua famiglia, FN10 invece lo menziona per specificare che, dal momento dell'infame tradimento in poi, si smise di utilizzare tale detto elogiativo per la famiglia Giugni.

RC4 fa esplicita menzione del tradimento di Giugni e Orlandini solo in un luogo, ovvero nel passo in cui si parla della loro cattura e prigionia (punto 7):

Il Giugni e l'Orlandino, pensando di potere a quel modo o ricoprire o scusare così brutto e scelerato tradimento, si fecero pigliare in pruova e, secondo che scrissero alcuni, furono taglieggiati e tormentati; il che, come sarebbe stato degno della loro perfidia, così non fu vero.

In RC4, Varchi ipotizza che la loro scelta di lasciarsi imprigionare dai nemici potesse essere un tentativo per coprire o espiare la frode commessa (tentativo peraltro goffo, in linea con la dabbennaggine che l'autore associa loro), quando probabilmente, essendo complici del nemico, la loro cattura fu inscenata con intenzione (come sostiene esplicitamente FN10: «furono fatti prigionieri, ma fintamente») e fu per loro più sicura rispetto a una permanenza tra gli empolesi, che presto avrebbero scoperto il loro raggirò. È pertanto abbastanza ovvio che non furono torturati e non furono poste taglie su di loro: ad Empoli nessuno avrebbe avuto l'interesse di riscattare due traditori. Varchi, per mantenere una linea accomodante, decide comunque di riferire – per quanto poco verosimile – il rischio che corsero di essere 'taglieggiati e tormentati'. In tal modo, da un lato ipotizza la loro volontà di rimediare al misfatto, dall'altro – constatato che poi non subirono alcuna punizione, nonostante il grave danno provocato – ammette che

⁶³ FN10, c. 125r.

⁶⁴ RC4, p. 1001.

il castigo «sarebbe stato degno della loro perfidia». Tuttavia, abbiamo verificato come, nel complesso, il suo resoconto faccia apparire la loro slealtà più come esito di debolezza e inettitudine politico-militare che non di autentica malizia.

Infine, RC4 aggiunge tre tasselli del tutto assenti in FN10: i festeggiamenti dei nemici dopo il sacco; l'insediamento in città di Francesco Valori come nuovo commissario;⁶⁵ il giudizio di Varchi sull'operato di Ferrucci, in forma di risposta a due accuse che al tempo furono rivolte al capitano fiorentino. La prima è l'accusa di essere partito per Volterra senza approntare una difesa adeguata per Empoli, accusa alla quale l'autore risponde che, in ogni caso, nessuna difesa avrebbe retto, dato che la città fu presa a tradimento. La seconda sua colpa sarebbe stata l'ambizione, che gli ha impedito di rientrare ad Empoli al momento opportuno; in questo caso, l'autore chiosa denunciando l'ipocrisia morale di chi rivolge questo tipo di critiche al capitano, che pure si dimostrò tanto valoroso in una situazione così delicata.

Io non voglio tacere che il Ferrucci fu da molti e ancora è di due cose accusato: l'una, che egli con poco giudizio haveva lasciato Empoli sfornito e con minor guardia, che non bisognava, come se egli fusse stato preso per forza e non per tradimento; l'altra che egli, tirato da troppa ambizione, non s'era partito di Volterra e tornato in Empoli, come gli era stato commesso, nella qual cosa mi sovviene che potrebbe meritamente chi volesse o dolersi o ridersi della natura e condizione delle cose humane, poscia che gli huomini vogliono tutte quelle virtù pienamente in altrui delle quali eglino non hanno bene spesso nessuna in loro; e niuno può fare né tanto bene che non habbia chi lo riprenda, né sì gran male che non truovi chi lo difenda.⁶⁶

2.3. *Le possibili ragioni del taglio apportato da Baldini: mero alleggerimento o vera volontà censoria?*

Sicuramente l'obiettivo principale della lunga espunzione in FN10 era eliminare la sezione sull'assedio di Empoli per evitare ripetizioni, essendo essa già presente – seppure in una versione con alcune varianti – in RC4. Si può comunque rilevare una netta preferenza di Baldini per la versione del sacco di Empoli riportata in RC4: egli, infatti, pur intervenendo anche in questo codice, espunge solo pochissime righe a fronte del grosso taglio apportato in FN10. In RC4 infatti elimina solo una precisazione sulle conseguenze del saccheggio per alcuni privati cittadini, di cui Varchi fa nomi e cognomi (p. 999): «E tra gli Altri Mariano Fenini, e Filippo Pelamatti, l'uno de' quali faceva il coiaio, e l'altro arte di lana, perderono assai, e furono taglieggiati grossamente».

Come notato nel paragrafo precedente, la principale differenza della versione di RC4 risiede nella mitigazione delle responsabilità di Orlandini nel sacco di Empoli, per non far pesare su di lui la frode commessa, che pure fu determinante per consentire il successo della parte filomedicea. Egli infatti, negli anni successivi, doveva aver mantenuto rapporti molto buoni con la famiglia Medici se il figlio Baccio fu senatore e ambasciatore in Spagna per loro conto (incarico ricordato nel suo ritratto ufficiale in fig. 5),⁶⁷ e se il nipote Annibale fu fatto cavaliere e membro

⁶⁵ Francesco Valori era un fiorentino che militava nell'esercito imperiale: vd. A. Monti, *L'assedio...*, cit., p. 172.

⁶⁶ RC4, p. 1001.

⁶⁷ «Baccio (1520-1598) was made senator in 1573 and was ambassador to the court of Philip II of Spain and Portugal from 1575 in addition to serving as commissioner for Cortona, Pistoia and Pisa» (C. Harrison, C. Casley, J. Whiteley (eds.), *The Ashmolean Museum: Complete Illustrated Catalogue of Paintings*, Oxford, Ashmolean Museum, 2004, p. 77; alla medesima pagina è descritto il suo ritratto di scuola fiorentina oggi conservato all'Ashmolean Museum di Oxford. Baccio tiene nella mano destra

dell'Accademia dell'arte del disegno di Firenze durante il granducato di Cosimo II.⁶⁸ Abbiamo visto, infatti, che RC4 lo dipinge come uno sprovvéduto piuttosto che come un abile ingannatore, come invece risulta essere nella versione pre-cassatura di FN10.

A fronte dei casi esaminati, possiamo concludere che Baccio Baldini interveniva con tagli al testo per i seguenti motivi: evitare di gettare infamia su personaggi fiorentini che ebbero un ruolo decisivo per la vittoria della parte medicea (sono stati infatti espunti i passi che insistono sulla collusione col nemico di Piero Orlandini); non ripetere cose già dette, in maniera migliore ed edulcorata, in RC4; evitare digressioni su episodi giudicati marginali e, forse, sconvenienti (in RC4, Baldini cassa un passo riguardante due privati cittadini rapinati dai soldati nemici che nessuno era riuscito a raffrenare: era la denuncia di un'ingiustizia che si preferiva passare sotto silenzio).

La *Storia*, insomma, doveva essere pubblica e solenne, doveva ricomporre le rotture che si erano prodotte internamente a Firenze e a tutte le altre città toscane, a costo di 'dimenticare' qualche dettaglio o smussare le responsabilità dei Medici e dei loro partigiani nelle disgrazie avvenute a danno delle popolazioni toscane (ad esempio, l'assedio di Empoli).⁶⁹ Inoltre, il filo conduttore che nella narrazione di FN10 collegava i fatti di Empoli a quelli di Volterra era l'ardita personalità di Francesco Ferrucci,⁷⁰ ma evidentemente si preferiva evitare di mostrarlo protagonista assoluto, parallelamente conferendo rilevanza e valutazioni positive ad alcuni personaggi della parte imperiale, papale e medicea quali Giovanni Bandini, che si impegnò a placare la furia del capitano spagnolo Bocanera, e il marchese del Vasto, di cui si fa notare la solerzia nel proteggere le donne empolesi dalla razzia.

D'altronde, il tradimento di Giugni e Orlandini doveva essere un accadimento fin troppo conosciuto e forse si preferiva tralasciarlo, auspicandone l'oblio, secondo il *modus operandi* precedentemente illustrato nel par. 1.2. da Ventura, per cui nel corso della rassettatura del testo

una lettera in cui figura come destinatario e che esplicita la sua identità: «A l'illustre signore Baccio Orlandini, 'basciadore di Toscana alla Corte Cattolica e a Re di Portogallo da l'anno 1575 a l'anno 1580»; la trascrizione, condotta ammodernando grafie e punteggiatura e sciogliendo le abbreviazioni, è mia; diverge in alcune parole con quella riportata nel catalogo). Cfr. anche G. Tigri, *Intorno al Palazzo Pretorio o del potestà di Pistoia. Memoria storica*, Pistoia, Atto Bracali, 1848, p. 127 per l'incarico di commissario generale a Pistoia.

⁶⁸ Cavaliere e immatricolato all'Accademia l'11 giugno 1613, come si apprende dai documenti dell'[archivio storico](#) dell'Accademia [pagina consultata il 29 dicembre 2025], oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze (Accademia del Disegno, filza 124 c. 48). Cfr. Accademia delle arti del disegno, L. Zangheri, *Gli accademici del disegno: elenco cronologico*, Firenze, Olschki, 1999, p. 41. Anche Annibale, inoltre, doveva essere senatore: su questo e sulla parentela tra Piero, Baccio ed Annibale, si veda la nota storica n° 4 *Piero di Giovanni Orlandini* in A. Ademollo, *Marietta de' Ricci ovvero Firenze al tempo dell'assedio. Racconto storico*, seconda ed. a cura di L. Passerini, vol. 1, Firenze, Chiari, 1845, pp. 208-210: 209: «Piero lasciato dal Ferruccio alla custodia di Empoli quando marciò contro Volterra nel 1530, sedotto da Niccolò Orlandini detto il Pollo cedé quel castello nelle mani degli Imperiali. Fu premiato da' Medici colla dignità senatoria che fu in seguito conferita a Baccio suo figlio e ad Annibale suo nipote».

⁶⁹ Sulla propaganda medicea tra Quattrocento e Cinquecento attraverso letteratura ed arti vd. il classico H. Baron, *La crisi del primo Rinascimento: umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e tirannide*, Firenze, La Nuova Italia, 1970 e i più recenti E. Valeri, «Scrivere le cose d'Italia». *Storici e storie d'Italia tra umanesimo e controriforma*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020; P. Kragelund, *The Latin Inscriptions of Medici Florence: Piety and Propaganda, Civic Pride and the Classical Past*, Roma, Quasar, 2021; O. Merisalo, *Florentine Epigraphy: Aspects of Propaganda and Patronage under the Medici*, «Nordic Journal of Renaissance Studies», 21, 2023; A. Montevecchi, [Tra profezia e storia: la Firenze della restaurazione medicea](#), «Griseldaonline», 30 settembre 2024 [pagina consultata il 23 dicembre 2025].

⁷⁰ Varchi, oltretutto, contribuì in maniera determinante a fondare la leggenda del prode Ferrucci contro il vile Maramaldo, essendo il primo e l'unico storico coevo ad avergli attribuito la frase, poi entrata nella memoria nazionale, «Tu ammazzi un uomo morto!», scritta di suo pugno in RC4, p. 1058 (cfr. A. Monti, *L'assedio...*, cit., p. 325).

i passi sconvenienti venivano individuati ed eliminati. A conferma della notorietà dell'episodio, l'ignominia è registrata anche nella *Storietta di Empoli*, piccola cronaca ad opera di un anonimo cittadino empolesse, identificato da Mauro Guerrini (seppur dubitativamente) con Jacopo Zeffi, canonico della Collegiata di Empoli tra il 1545 e il 1587.⁷¹ Qui Giugni e Orlandini sono dipinti, senza mezze misure, quali meschini traditori della parte repubblicana e della fiducia dell'eroico Ferrucci:

Dell'Orlandino successe poi, che mai più né dall'una, né dall'altra parte fu visto volentieri; onde visse poi e morì meschinamente, ma non com'era il suo demerito, e da ognuno additato. Il Giugni ancora vergognandosi poi d'una tanta sua poltroneria, e dappocaggine, mai più ebbe fronte di comparire tra gli uomini, ma itosene nelle colline di Pisa a una sua villa, senza mai ardire di tornare alla città, quivi insino alla morte dimorò, in questo degno di compassione, che non fu però tanto sfacciato ch'egli non si vergognasse. Francesco Ferruccio, stando in Volterra da lui recuperata, quando senti la verità del caso da Fabbizio Monterappoli, che al tutto s'era in Empoli ritrovato, pelandosi la barba, e fremendo disse: «S'io sapeva già ch'egli fusse traditore non gli lassavo mai la guardia d'Empoli». Erasi partito pochi mesi innanzi d'Empoli il Ferruccio con tutto il suo sforzo per ricuperar Volterra, com'egli fece, la qual s'era ribellata, lasciando in guardia l'Orlandino d'Empoli.⁷²

Controllando Pr3, si può constatare che esso riporta il testo recependo sistematicamente le indicazioni di Baldini e dei suoi collaboratori: a p. 352 alla sezione ripresa da RC4 che termina con «... o dentro o fuori nella città e territorio di Volterra» segue «Dico addunque che la città di Volterra è posta quasi nel mezzo della Toscana»; a p. 366 «convento di sant'Andrea» sostituisce l'erroneo «san Francesco»; a p. 367 tra «... si morì di quella fedita» a «Il marchese del Guasto adunque...» è omissa il brano che Baldini aveva deciso di espungere; a p. 369 «[...] fece medicare con grandissima diligenza», ovvero la parte finale del frammento sui fatti di Empoli e Volterra redatto dal segretario di Baldini, è seguita da «In Firenze in questo tempo [...]», riprendendo la lettura di RC4 come suggerito alla c. 127r di FN10. L'annotazione «Volterrani» apportata *inter legendum* da Baldini alla c. 115r di FN10 non ha portato effetti sul testo definitivo di Pr3, confermandosi quale semplice segno di lettura.

Poiché i contenuti riveduti e corretti delle carte di FN10 e RC4 prese in esame confluiscono in Pr3, possiamo ipotizzare che testimonino le fasi preparatorie in vista dell'allestimento del libro XI in bella copia: in primis, la compilazione del pezzo su Empoli e Volterra da parte del segretario di Baldini, incaricato di colmare la lacuna lasciata in RC4 da Varchi, a partire da materiali varchiani (le tipologie di correzioni *inter scribendum* sembrano infatti originare dal suo lavoro sugli antigrafì); successivamente, il controllo di Baccio Baldini sul testo prodotto dal segretario, con l'espunzione del brano che abbiamo analizzato, probabilmente a seguito di un confronto diretto con i contenuti di RC4, al fine di eliminare ridondanze e passi ritenuti inutili o sconvenienti; infine, la preparazione, da parte di un suo collaboratore – la stessa mano del manoscritto di Parma, ma con un *ductus* più veloce – del testo per la copia in pulito su Pr3, con l'inserimento delle opportune espressioni di raccordo.

La lacuna lasciata in RC4 da Varchi alle pp. 955-957 risulta non colmata né in Pr3 (p. 324) né nell'*editio princeps* (p. 347): in entrambi si passa direttamente dall'elenco dei nominativi

⁷¹ Vd. la discussione sulle varie ipotesi di identificazione svolta da Anonimo empolesse, *Storietta...*, cit., pp. 18-25 e cfr. A. Monti, *L'assedio*, cit., p. 259.

⁷² Anonimo empolesse, *Storietta...*, cit., p. 50. Resta il dubbio se Varchi abbia conosciuto o meno la *Storietta*: cfr. ivi, p. 17, n. 28.

della Signoria nuova («Intanto prese l'ufizio la Signoria nuova [...] il loro notaio fu ser Andrea di Francesco Caiani») a «Il sospetto preso di Malatesta [...]», ignorando la sezione, ancora in attesa di completamento, che nel progetto di Varchi doveva riferire gli eventi intercorsi tra marzo e giugno del 1530. È verosimile che l'autore non disponesse ancora di notizie sufficienti o non avesse raccolto i materiali necessari, e che pertanto si sia preferito soprassedere.

In conclusione, possiamo immaginare il copista di Pr3 intento a trascrivere nel codice di dedica la sezione della *Storia* dedicata agli anni 1529-1530 tenendo sotto gli occhi sia le corrispondenti carte di RC4, sia le cc. 112r-127r di FN10: carte che – dopo il controllo censorio del suo superiore Baldini – aveva diligentemente preparato come antigrafo per la bella copia.

3. *Censurare, restituire, ancora censurare: il 'caso di Fano'*

La *Storia* – così come la si legge oggi – si conclude con il famigerato 'oltraggio di Fano' del 1537, ossia lo stupro che Pier Luigi Farnese, figlio di papa Paolo III, avrebbe perpetrato il 26 o 27 maggio 1537 ai danni di Cosimo Gheri da Pistoia, vescovo appunto della città marchigiana, il quale sarebbe morto per i postumi della violenza di lì a poco tempo, il 24 settembre dello stesso anno.⁷³ Il parere di molti eruditi e studiosi, fino ai giorni nostri, è che l'abbondare nell'opera di particolari politicamente scomodi, fra cui proprio questo scabroso resoconto, pesasse sulla decisione di non far pubblicare la *Storia* nel Cinquecento.⁷⁴ Inoltre la particolare posizione del brano alla fine del XVI libro, e quindi dell'intera opera, lo caricò di un indebito valore simbolico, quasi fosse un testamento spirituale di Varchi, un appello all'integrità e all'imparzialità del mestiere di storico (e non mancò chi vi scorresse l'ipocrisia dell'autore).⁷⁵ Eppure, gli studi più recenti hanno dimostrato che il testo messo assieme da Baccio Baldini non comprendeva questo episodio, che fu riattaccato alla *Storia* solamente dall'eruzione sei-settecentesca. Tanto più quindi risulta difficile orientarsi nel terreno accidentato di una questione rimasta in sospeso dal Settecento, che ha influito sul giudizio critico nei confronti di Varchi, quanto più converrà procedere con cautela nella disamina delle fonti edite e inedite, specie quelle d'autore, che ci consentiranno di chiarire da un lato la genesi, lo sviluppo e l'utilizzo del 'caso di Fano' nell'economia della *Storia*, e dall'altro di spiegare le difficoltà e le censure (reali e tentate) che afflissero l'*opus* storico di Varchi dopo la pubblicazione. Le due questioni finora rimaste aperte, indissolubilmente legate l'una all'altra, e alle quali si spera di rispondere in queste pagine, sono le seguenti: 1) quale fonte utilizzò Varchi per il suo racconto; e 2) quali dina-

⁷³ Sul Gheri, cfr. A. Giusti, *Gheri, Cosimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 645-649. Su Pier Luigi Farnese (e sullo stupro) si veda, da ultimo, M. Simonetta, *Pier Luigi Farnese. Vita, morte e scandali di un figlio degenerare*, Piacenza, Banca di Piacenza, 2020.

⁷⁴ V. Bramanti, *Viatico per la «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi [2002]*, in *Uomini e libri del Cinquecento fiorentino*, Manziana, Vecchiarelli, 2017, pp. 147-200: 197-198. Sulla mancata pubblicazione per ragioni politiche insistono anche L. Perini, *Benedetto Varchi storico di Firenze*, in B. Varchi, *Storia fiorentina*, con aggiunte e correzioni, a cura di L. Arbib, 3 voll., rist. anast., vol. III, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2003, pp. III-XXVI: XXIV-XXV. Ermete Rossi (*La pubblicazione delle Storie del Varchi e del Segni*, «Giornale storico della letteratura italiana», 117, 1941, pp. 43-54) si trova in disaccordo con gli eruditi settecenteschi: piuttosto che a cause politiche, la mancata pubblicazione della *Storia* va ricondotta a «mero caso» (p. 53).

⁷⁵ Tale giudizio si trova ancora in E. Cutinelli-Rendina, *Pier Luigi Farnese nella storiografia del pieno Cinquecento*, in *La congiura farnesiana dopo 460 anni*. Atti del Convegno internazionale di Piacenza (8-10 novembre 2007), Piacenza, Banca di Piacenza, 2008, pp. 111-123: 111-113.

niche portarono alla reintegrazione del passo nella tradizione a stampa. Converrà tuttavia cominciare *in medias res*, ovvero dalla questione sulla veridicità del delitto di Fano, scaturita dalla pubblicazione delle storie del Varchi nel 1721 e, due anni dopo, di Bernardo Segni.

3.1. *Fortune (e sfortune) editoriali e giudizi critici*

L'uscita della *Storia* nel 1721 riscosse in generale interesse e reazioni positive a Firenze e nel resto d'Europa, ma anche fortissime polemiche proprio per la presenza del brano incriminato.⁷⁶ Da subito si cercò di bloccare la circolazione dell'opera: ci informa lo stesso Settimanni infatti che delle 1250 copie stampate, il duca di Parma Francesco I Farnese ne comprò ben 566 per distruggerle e salvare così l'onore del suo antenato.⁷⁷ Intanto, con decreto del 4 dicembre 1725, la sfortunata edizione fu messa all'Indice *donec expurgatur* e vi sarebbe rimasta fino al 1900.⁷⁸ A ciò si provvide facendo ristampare l'ultimo fascicolo senza il suddetto brano; ma vi si rimediò con una terza ristampa che ripristinava il testo espunto.⁷⁹

Una sorte lievemente migliore toccò all'edizione curata da Lelio Arbib e pubblicata a Firenze, da Luigi Pezzani a spese della Società editrice delle storie del Nardi e del Varchi, in tre tomi fra il 1838 e 1841 e poi, fra il 1843 e 1844, in una seconda edizione rivista, la quale rimane ancora quella maggiormente citata e che, nel 2003, è stata ristampata anastaticamente in occasione del cinquecentenario della nascita dell'autore. In questa edizione il caso di Fano è corredato da una lunga nota esplicativa, su cui si tornerà più avanti, apposta dal curatore su sollecitazione diretta di Neri Corsini, all'epoca direttore della segreteria di Stato e gran ciambellano per il Granducato di Toscana.⁸⁰ Il censore di Firenze, il padre scolopio Mauro Bernardini, lo aveva infatti informato che Arbib non avrebbe accettato di pubblicare la *Storia* del Varchi mutilata dell'episodio di Pier Luigi Farnese, episodio che compariva già nell'edizione uscita a Milano in sette volumi fra il 1803 e il 1804, oltre che nelle copie perfette della *princeps*.⁸¹ Corsini quindi concesse l'autorizzazione alla stampa sulla base dei pregi linguistici e storici dell'opera, esercitando però una forma di censura 'debole', che consisteva nell'aggiunta di elementi paratestuali, come, appunto, l'ampia nota sul caso di Fano, nella quale si esaminavano tutte le fonti a disposizione, per dimostrarne l'inconsistenza.⁸²

Nel frattempo, però, sulla *Storia* si erano levati i severi giudizi degli eruditi del tempo, intenti a screditare il resoconto del Varchi per non offuscare ora la gloria di Pier Luigi Farnese, ora l'illibatezza di Cosimo Gheri, ora la buona fede (per non dire santità) di Paolo III; oppure,

⁷⁶ Rossi, *La pubblicazione*, cit., pp. 43-46.

⁷⁷ Ivi, p. 46; G. Mercati, *Notizie di F. Settimanni sulla edizione principe della «Storia Fiorentina» del Varchi*, «Archivio storico italiano», LXXII, 1914, pp. 351-353.

⁷⁸ J. Martinez De Bujanda, *Index Librorum Prohibitorum 1600-1966*, Montréal-Genève, Centre d'études de la Renaissance – Université de Sherbrooke – Médiapaul – Librairie Droz, 2002, p. 909.

⁷⁹ G. Poggiali, *Serie de' testi di lingua stampati che si citano nel Vocabolario degli Accademici della Crusca*, I, Livorno, Tommaso Masi e Compagni, 1813, p. 395.

⁸⁰ Su di lui, cfr. N. Danelon Vasoli, *Corsini, Neri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 657-661. La nota si trova in B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., vol. III, pp. 342-345. Essa fu riproposta, parola per parola, anche da Gaetano Milanesi nella sua edizione della *Storia fiorentina* del 1857-1858 (3 voll., Firenze, Le Monnier, III, pp. 271-273).

⁸¹ D.M. Bruni, *Con regolata indifferenza, con attenzione costante. Potere politico e parola stampata nel Granducato di Toscana (1814-1847)*, Milano, FrancoAngeli, 2015, p. 144.

⁸² Ivi, p. 156.

al contrario, ad ammetterlo come vero, affinché emergesse in tutta la sua efferatezza il carattere del primo duca di Parma. A costoro, infatti, non era sfuggito che quanto accennato da de Thou nel 1604 era pericolosamente confermato da ben due storici fiorentini: il Varchi e Bernardo Segni (le cui *Storie* furono anch'esse date alla luce dal Settimanni nel 1723), i quali, benché appartenenti a opposte fazioni politiche, concordavano sull'attribuzione del crimine a Pier Luigi Farnese.⁸³ Si gettò dunque discredito sulla narrazione del Varchi, che fra le tre era la più particolareggiata: Pietro Maria Amiani sostenne infatti che messer Benedetto avesse attribuito eccessiva importanza a una diceria fatta circolare da Pier Paolo Vergerio, già vescovo di Capodistria, passato alla Riforma.⁸⁴ Non mancarono le obiezioni: prima quelle, deboli, di Domenico Maria Manni, che pure nel 1742 aveva accolto le critiche dell'Amiani pubblicandone ampi stralci;⁸⁵ e poi quelle più circostanziate di Ireneo Affò, persuaso che «Varchi scrivesse ciò che sapeva di certo» proprio per la ricchezza di dettagli e nomi che si trova nella *Storia*.⁸⁶ Esse furono però rigettate dal canonico bolognese Giambattista Morandi, nell'appendice alla *Vita di Cosimo Gheri* scritta dal suo più stretto amico, l'arcivescovo di Ragusa in Dalmazia Lodovico Beccadelli, e pubblicata nei ponderosi *Monumenti di varia letteratura* nel 1797, nella quale

⁸³ J.A. de Thou, *Historiarum sui temporis libri CXXXVIII*, 7 voll., Londinii, Buckley, 1733, I, pp. 157-158: «His odiorum fomitus ad incendium excitandum facem intulerunt ex nobilitate subdita praecipui, privatis et ipsi iniuriis a novo principe irritati; quem alioqui sua vita summe invisum reddebant recenti adhuc Cosmi Gerii, episcopi Faventini, memoria, quem, primo frustra blanditiis tentatum, ad extremum, specie colloquii in secretius cubiculum sevocatum, ope servorum, quamlibet renitentem, per vim compresserat; unde ille, ex moerore animi, paulo post decessit. Id vero pergrave nobilitati accidit, quod homo contaminatissimus, longe diverso a vicariis sive Mediolanensibus sive pontificiis instituto (qui procerum benevolentiam, ut plebem in officio continerent, humanitate et liberalitate demerebant), contra in eos, specie aequitatis, quo plebis gratiam aucuparetur, vel ex levissima causa severe animadverteret; eo consilio, sicuti apparebat, ut summis capitibus, a quibus sibi metuebat, decussis, in reliquos postea pro arbitrio statueret». B. Segni, *Istorie fiorentine dall'anno 1527 al 1555*, a cura di G. Gargani, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1857, pp. 453-454: «Pierluigi suo figliuolo, ancorché di alcune buone parti d'ingegno fussi dotato, pareva che arrecasse gran vergogna a quel santo padre per la vita disonesta tenuta da lui nella corruzione dei giovanetti, nel qual vizio era tenuto confitto, ché pubblicamente teneva degli uomini salariati per tutte le terre d'Italia acciocché gli procacciassino qualche bel giovane. In Roma gli più nobili gentiluomini che avessino figliuoli avvistati gli cansavano dalla furiosa libidine di quel signore, che sfacciatamente si recava a gloria li vituperii d'altri. In simili piaceri tanto era trascorso costui con l'immodesto appetito, che una volta passando da Fano il vescovo di quella terra di anni ventuno in circa, nipote di quel Goro, che già governò in Firenze per la casa de' Medici, che gli andò incontro per onorarlo, fu da lui ritenuto sotto spezie di onore, e, condotto in camera, poiché non volse accettare il vituperoso invito, fu sforzato di tal maniera, non pur da lui, ma anco da altri suoi familiari scellerati, che in pochi giorni se ne morì, non gli avendo dato occasione di quell'atto sì disonesto per la bellezza, che non era in lui, ma per solo capriccio lussurioso. [...] Nè io questa cosa avverando confermo, se non per una publica fama; e so bene, che le cose vituperose raccontate di Pierluigi imbrattano la storia, ma non ho voluto tacerle a confusione de' grandi, i quali sappiano d'essere sottoposti, se non alle leggi umane, almeno alla fama degli uomini, perché si guardino da' vizi straordinari, e che trapassano il segno».

⁸⁴ D.M. Manni, *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, Firenze, Ristori, 1742, t. VIII, pp. 86-90. Lo stesso Amiani (*Memorie storiche della città di Fano*, 2 voll., vol. II, Fano, stamperia di Giuseppe Leonardi, 1751, pp. 148-150 e 161), avrebbe riproposto più distesamente la polemica. Vd. anche nota successiva. Cfr. anche C. Poggiali, *Memorie storiche della città di Piacenza*, vol. IX, Piacenza, F.G. Giacomazzi, 1757-1766, pp. 228-229; A.M. Querini, *Diatriba* § I, in *Epistolarum Reginaldi Poli S.R.E. cardinalis et aliorum ad ipsum*, Pars II, Brixiae, excudebat Joannes Maria Rizzardi, 1745, pp. XXVII-LVI: XXXVII-XXXVIII; e lettera di Apostolo Zeno allo stesso Querini del 13 gennaio 1744, *more veneto* (*Lettere di Apostolo Zeno*, III, Venezia, Pietro Valvasense, 1752, pp. 395-397).

⁸⁵ D.M. Manni, *Metodo per istudiare con brevità e profittevolmente le storie di Firenze*, in Firenze, appresso il Moëcke, 1755, pp. 66-67.

⁸⁶ I. Affò, *Vita di Pierluigi Farnese, primo duca di Parma, Piacenza e Guastalla, marchese di Novara, ecc.*, Milano, presso Paolo Emilio Giusti, 1821, p. 24. La *Vita* dell'Affò uscì postuma, ma circolò in forma manoscritta; tanto questa quanto una notizia pubblicata nelle *Novelle letterarie* del 1778 riuscirono a far cambiare idea a Girolamo Tiraboschi, che nella seconda edizione della *Storia della letteratura italiana* (Roma, per Luigi Perego Salvioni, 1784, pp. 285-286 nota) inserì una nota in cui ammetteva di essere stato convinto dall'evidenza dei fatti.

effettivamente non si fa menzione del delitto. Il Morandi, oltre ad addurre come autorità una lettera dello stesso Affò indirizzatagli in privato (che tuttavia non cita integralmente), si chiedeva infine: «A tutti fu noto questo atroce delitto, e solo Beccadelli l'ignorò?». ⁸⁷

Persino Lelio Arbib, nella nota in calce al caso di Fano sopra ricordata, avverte che, sebbene lo storico si fosse fidato di «un'impostura inventata e divulgata da Pier Paolo Vergerio», concede che, «se il Varchi non mentì, cioè non finse egli queste cose in odio a' Farnesi, si ebbe buon fondamento a crederle nella fama che se n'era propagata per tutto». ⁸⁸ In buona sostanza, chiosava Arbib,

Il Varchi ci narrò questo caso perché lo credette; lo credette perché farsi Storico non vuol dire sciogliersi da tutte qualità umane. Se la ragione, per credere, attinge i motivi nelle qualità delle cose e delle testimonianze, il sentimento, per credere, trova i motivi in se stesso; e finché il sentimento e l'intelligenza agiranno insieme nell'uomo, non sarà chiusa la sorgente degli errori. ⁸⁹

Questa interpretazione continuò (e continua) a essere accettata da una parte degli studiosi fino ai giorni nostri. ⁹⁰ Una parte degli storici, invece, preferisce dar credito alle motivazioni di Luigi Alberto Ferrai, il quale, mezzo secolo dopo Arbib, scagionava Vergerio dall'accusa di aver messo in giro la nefanda diceria su Pier Luigi Farnese. Se dunque Varchi non dovette apprendere la notizia dal vescovo di Capodistria, Ferrai deduceva che egli l'avesse sentita dai segretari del duca Cosimo, Francesco Campana e in particolare Ugolino Grifoni. ⁹¹ Nel 1972, però, Gigliola Fragnito pubblicò lo stralcio di una lettera di Pietro Bembo a Beccadelli (del 5 gennaio 1538) nella quale l'umanista veneziano sembra confermare l'attendibilità del racconto di Varchi: «Delle cose seguite avanti la morte [del Gheri] le quali erano sparse qui per bocca di molti et io non le credea et faceamene beffe grandi; intesi poscia da messer Flaminio [Tomarozzo], che da voi le havea havute: non voglio dir parola. Dij, si qua est coelo pietas, quae talia curet; praemia digna ferant». ⁹² Si fece dunque timidamente avanti l'ipotesi che la fonte di Varchi potesse essere proprio Beccadelli. ⁹³ Oggi, grazie alla scoperta di un importantissimo documento fra le carte di lavoro varchiane, questa ipotesi può essere confermata.

⁸⁷ *Monumenti di varia letteratura tratti dai manoscritti di monsignor Lodovico Beccadelli arcivescovo di Ragusa*, vol. I, Bologna, Istituto delle Scienze, 1797, pp. 190-195: 192.

⁸⁸ B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., vol. III, p. 378.

⁸⁹ Ivi, p. 379.

⁹⁰ Così per esempio P. Paschini, *Un amico del card. Polo: Alvise Priuli*, Roma, Pontificio Seminario romano maggiore, 1921, pp. 61-62n; V. Bartocetti, *Cosimo Gheri vescovo di Fano (con nuovi documenti) 1528-1537*, «Studia Picena», II, 1926, pp. 153-208: 186 e persino studiosi contemporanei, come C. Scarpati, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, p. 55n.

⁹¹ L.A. Ferrai, *Pier Paolo Vergerio e Pier Luigi Farnese*, in *Studii storici*, Padova-Verona, Fratelli Drucker, 1892, pp. 69-87, a p. 84. Con lui sembra concordare Raffaello Massignan, *Pier Luigi Farnese e il vescovo di Fano*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie delle Marche», n.s., II, 1905, pp. 249-304.

⁹² G. Fragnito, *Gli 'spirituali' e la fuga di Bernardino Ochino*, «Rivista storica italiana», LXXXIV, 1972, pp. 777-813: 788. Tuttavia, Anne Jacobson Schutte trova questa ipotesi «inconclusiva» nel suo *Pier Paolo Vergerio: The Making of an Italian Reformer*, Ginevra, Librairie Droz, 1977 (tr. it., *Pier Paolo Vergerio e la riforma a Venezia 1498-1549*, Roma, il Veltro, 1988) p. 190 n.

⁹³ Così, per es., M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997, p. 248n e A. Giusti, *Gheri...*, cit.

3.2. *Il caso di Fano dalle fonti di Varchi alla princeps della «Storia»*

3.2.1. *Da Lodovico Beccadelli all'ultima redazione d'autore*

Il documento, pubblicato qui in appendice, si trova nell'ultima carta (474) del codice II.II.138 (= FN9) del Fondo Nazionale della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, contenente alcuni dei cosiddetti 'Sbozzi autografi' della *Storia*. Come è noto, Varchi era sempre solito indicare la provenienza delle sue informazioni, segnalandola nelle prime carte dei fascicoli con una sigla posta in alto a sinistra; nel nostro documento, tale dicitura recita: «Da Mon(signor) Arci(vescov)o di Raugia» [vd., in calce, figg. 6 e 7].⁹⁴ La natura disorganica del testo suggerisce inoltre che esso fu raccolto in seguito a una conversazione con il prelado bolognese: le frasi sono spesso solo accennate; la scrittura è rapida e di difficilissima interpretazione. I rapporti fra Varchi e Beccadelli si intensificarono certamente con il soggiorno di quest'ultimo a Firenze (1563-1565), durante il quale egli fu ammesso all'Accademia Fiorentina in qualità di «padre» (26 settembre 1565), assieme a una cordata di amici intimi di messer Benedetto, che quell'anno ricopriva, assieme a Lionardo Salviati, la carica di «consigliere» del console Bastiano Antinori.⁹⁵ Per tali motivi, dunque, il documento dovrà datarsi al 1563-1565, ovvero agli ultimissimi anni di vita del Varchi.⁹⁶ A questa testimonianza se ne accompagna un'altra, molto più scarna e sintetica (il testo che interessa occupa solamente cinque righe a c. 319r del cod. II.II.137 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), nella quale non è indicata la fonte, ma che reca alcune informazioni presenti anche nel testo trascritto dalla conversazione con Beccadelli.

La stesura dell'episodio fu alquanto travagliata. Sopravvivono tre redazioni autografe con numerose correzioni: A (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.II.138, cc. 470r-471r), B (ivi, cc. 468r-469r), C (ivi, cc. 472r-473v), più una quarta, D (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.II.139, cc. 198r-200v), in pulito, realizzata da Alessandro del Serra, copista dell'ultimo periodo di vita del Varchi. Le prime due redazioni sono molto simili fra di loro e si distanziano dalla terza, nella quale l'assetto del testo è ormai vicino a quello poi tramandatosi nella tradizione a stampa e vi compare la famosa 'profezia' sul rischio che avrebbe corso lo storico scrivendo tali fatti e sulle «gravissime censure» in cui sarebbe incorsa la *Storia*.⁹⁷ In generale,

⁹⁴ Cfr. M. Lupo Gentile, *Sulle fonti della «Storia fiorentina» di Benedetto Varchi*, Sarzana, Enrico Costa, 1906; V. Bramanti, *Viatico*, cit. Si può anche aggiungere che le fonti scritte erano contrassegnate con *Ex* (*Ex F.N.* = *Ex Filippo Nerli*, FN8, c. 14r), mentre quelle orali con *Da* (per es. *Dal cap. Bambaglino*, FN8, c. 241r).

⁹⁵ S. Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, Tartini e Franchi, 1717, p. 181. Beccadelli fu ammesso all'Accademia Fiorentina il 26 settembre 1565 (Biblioteca Marucelliana di Firenze, B.III.54, c. 15r), assieme a ben 17 nuovi accademici la maggior parte dei quali erano amici intimi del Varchi, come – per citarne solo alcuni – Piero della Stufa, Alessandro del Serra, Vincenzio Danti, Bronzino, e Silvano Razzi. L'arcivescovo era arrivato a Firenze il 17 luglio 1653, con l'incarico di precettore del giovane cardinale Ferdinando de' Medici, e vi rimase fino al 1565, quando ricevette la nomina di preposto di Prato. Al Beccadelli Varchi dedica le due lezioni su *Purgatorio* XVII, recitate nel 1564 (B. Varchi, *Lezioni*, Firenze, Filippo Giusti, 1590, pp. 419-457; A. Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, Ets, 2012, pp. 318-319). Su Beccadelli, cfr. G. Alberigo, *Beccadelli, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 407-413.

⁹⁶ Nel documento compaiono anche altri dettagli poi utilizzati da Varchi nell'episodio sulla lite in merito all'eredità di Alessandro de' Medici, per cui cfr. *infra*.

⁹⁷ «E sebbene io so che queste, ed altre cose somiglianti dette da me liberamente, potrebbero un dì esser cagione, per la grandezza di coloro a cui toccano, che il leggere queste Storie fosse sotto gravissime censure proibito; io so anche, oltre a quello che scrive in due luoghi Cornelio Tacito, che l'ufizio d'uno storico è, senza rispetto alcuno di persona veruna, preporre la verità a tutte le cose, eziandio che seguire ne li dovesse o danno o vergogna» (B. Varchi, *Storia Fiorentina...*, cit., vol. III, p. 376).

nelle redazioni successive alla prima vengono amplificati l'empietà del duca,⁹⁸ la santità ed erudizione del vescovo, e lo sdegno dell'autore: all'indignazione cede il raccapriccio, alla vergogna la nausea; il «fatto» (A) diventa «stupro» (B e C) e poi «stupro e sacrilegio» (D). In dettaglio, il disagio dell'autore nel trattare un tema così scabroso traspare proprio nella parte centrale della narrazione, quella cioè del delitto, nel quale le redazioni A, B e C differiscono maggiormente l'una dall'altra.

A	B	C
Il governatore, tosto che fu arrivato il vescovo, s'uscì di camera, e Pier Luigi, messe le mani addosso al vescovo, cominciò palmandolo a stazzonarlo e dirgli che stesse fermo.	Il governatore, tosto che fu arrivato il vescovo, s'uscì di camera, e Pierluigi, messagli subito le mani sotto, cominciò dionestamente, quasi fusse una femmina, a stazzonarlo e dirgli, palmandolo tutta via, che stesse fermo.	Il governatore, tosto che fu arrivato il vescovo, s'uscì di camera, e Pier Luigi cominciò a voler fare i più disonesti atti che con femmina fare si possano;
Il vescovo, il quale da prima si credette che ciò si facesse per burla, rispose modestamente e prudentemente, ma quando vide che egli mettendogli le mani sotto brigava di dilacciarlo, cominciò, tutto che fusse di poca e debole complessione, a difendersi, non solo colle parole, ma ancora colla forza gagliardissimamente. Allora il duca di Castro da alcuni suoi soldati lo fece, così in roccetto come era, legare per le braccia e per gli piedi e nel mezzo come un gatto mammona;	Il vescovo, credendo da prima che egli burlasse, s'ingegnava d'uscirgli delle mani il meglio che poteva, ma quando vide che si faceva da doverlo, non si potrebbe dire con quanta forza (tutto che fusse di poca e debile complessione) cercasse di difendersi per tutti i versi. Allora il duca di Castro lo fece, così in roccetto come egli era, legare da alcuni suoi satelliti per le braccia, per gli piedi e nel mezzo, come si fanno i gatti mammoni;	e perché il vescovo, tutto che fusse di poca e gentilissima complessione, si difendeva gagliardissimamente non pure da lui, il quale, essendo pieno di mal francioso, non si reggeva a pena in piè, ma da altri suoi satelliti, i quali brigavano di tenerlo fermo, lo fece legare, così in roccetto come egli era, per gli piedi, per le braccia 473r e nel mezzo;
e il signor Giulio da Piè di Luco e il Signor Niccola conte di Pitigliano, i quali erano ascosti dietro ad alcuni panni d'Arazzo, uscirono fuori,	e il signor Giulio da Piè di Luco e il signore Niccola conte di Pitigliano, i quali ancora vivono, usciti fuori d'alcuni panni d'Arazzo dietro a' quali s'erano nascosti,	e il signor Giulio da Piè di Luco, e il signor Niccola conte di Pitigliano, i quali ancora vivono, forse perché "Domenedio (come dice il proverbio) non paga il sabato",
e quanto il duca penò a sforzarlo e trarsi la sua immodica libidine,	quanto il duca penò a sforzarlo e trarsi la sua furiosa rabbia,	quanto penò Pier Luigi, sostenuto da' due di qua e di là, a sforzarlo, stracciatoli tutti i panni, e trarsi la sua non meno furiosa rabbia, che rabbiosa libidine,

⁹⁸ Si veda, a titolo di esempio, l'*amplificatio* di una semplice frase dalla prima all'ultima redazione: «Al signor Pier Luigi Farnese accadde andare a Fano (A) → Al signor Pier Luigi Farnese venne voglia d'andare a Fano (B) → Pier Luigi Farnese, il quale, ebbro della fortuna sua, andava per le terre della Chiesa stuprando, o per amore o per forza, quanti giovani gli venivano veduti, si partì da Ancona per andare a Fano (C) → Il signor Pier Luigi Farnese, il quale, ebbro della fortuna sua e sicuro per l'indulgenza del padre di non dovere essere, non che gastigato, ripreso, andava per le terre della Chiesa stuprando, o per amore o per forza, quanti giovani gli venivano veduti che gli piacessero, si partì da Ancona per andare a Fano».

|471r| e alcune volte quando si dimenava lo percoteva hor colle punte de' pugnali hor col pomo, gli tennero sempre i pugnali alla gola.

tanto |469r| gli tennero sempre i pugnali alla gola minacciandolo continuamente.

tanto non solamente gli tennero i pugnali alla gola, minacciandolo continovamente se si movea, ma ancora gli diedero hora colle punte e hora co' pomi, di maniera che vi rimasero i segni.

Tutte le versioni, però, si appoggiano sui particolari e sui nomi desunti dall'«intervista» a Beccadelli, del quale anzi vengono talvolta smorzati i toni troppo crudi: per esempio, «come chiavare» diventa «come egli si sollazzasse e desse buon tempo con quelle belle donne di Fano» (la lezione rimane identica in tutte e quattro le redazioni).

3.2.2. *Vicende dell'episodio fino alla princeps*

Esaminate quindi la fonte e la genesi dell'episodio, rimane adesso da comprendere il motivo per cui lo si legga alla fine della *Storia*. Dall'analisi delle carte d'autore, però, emerge un altro dettaglio particolarmente utile a correggere la chiave di lettura di chi (ad esempio Arbib o altri studiosi contemporanei) attribuiva al caso di Fano un simbolismo particolare, perché appunto situato alla fine dell'opera, come si è detto in avvio di questa sezione. Tuttavia, in quest'ultima parte si vedrà che la particolare posizione di questo episodio nella topografia della *Storia* non è il frutto della scelta dell'autore o dell'editor cinquecentesco, bensì, forse, di quella degli eruditi del Seicento e dell'inizio del Settecento, in particolare Settimanni.

La redazione in pulito dell'oltraggio di Fano sopra citata (D) si trova in un quinterno assieme ad altri tre nuclei narrativi particolarmente coesi fra loro. Essi raccontano altrettante liti giudiziarie tra Cosimo e Paolo III, dal luglio 1537 al marzo 1538, relative rispettivamente all'eredità del duca Alessandro (cc. 200v-203r),⁹⁹ al dominio di Altopascio (203r-204v) e all'imposizione da parte del pontefice di ingiuste decime allo Stato di Firenze (204v-206v). Con questi scritti Varchi si sforzava di mettere in luce l'avidità di papa Farnese, il cui scopo era «il far ricca e grande la casa sua, e non gli bastando le grandezze e dignità concesse al figliuolo ed a' nipoti, volse l'animo ad accumular danari». Che questi tre nuclei fossero destinati a seguire i fatti di Fano ci è confermato anche dal fatto che la causa dell'eredità di Alessandro comincia nella stessa carta (200v) in cui termina il racconto dell'oltraggio di Pier Luigi Farnese, quindi non c'erano dubbi, almeno nella mente dell'autore e del copista, sul fatto che la sequenza narrativa voluta doveva essere quella riportata sulla carta. Ciò che semmai crea perplessità è lo spazio bianco di cinque righe posto fra il caso di Fano e la causa dell'eredità, sul quale si può avanzare un'ipotesi. Lo spazio bianco era probabilmente destinato a essere riempito da una frase di raccordo che avrebbe dovuto legare due tronconi cronologicamente e tematicamente difficili da raccordare. La questione seguita alla morte di Cosimo Gheri (24 settembre 1537), ovvero l'ondata di sdegno fra i Luterani e l'assoluzione di Pier Luigi Farnese, affonda le sue radici nella

⁹⁹ Anche parte di questo episodio, come accennato sopra, dipende da Beccadelli, in particolare questo passo: «Messer Ambrogio dopo alcun tempo, perduto giustamente quanto aveva ingiustamente usurpato, ed essendo divenuto quasi mentecatto, fu liberato di prigione, e se n'andò, chi dice a casa sua a viversi quietamente, e chi a farsi romito per disperazione. Fra le molte cose che tutto il giorno gli eran donate, si trovarono sessanta bacini d'ariento colle loro mescirobe; onde nacque quel motto assai leggiadro e non inarguto: *Come ciò fosse, che messer Ambrogio avendo tanti bacini da lavarsi, non avesse le mani nette?*» (B. Varchi, *Storia fiorentina...*, cit., vol. III, p. 365).

visita di Pier Luigi Farnese il 25-27 maggio dello stesso anno: in sostanza, quindi, l'intero episodio si colloca cronologicamente a cavallo della causa sull'eredità del duca Alessandro (luglio 1537) e, di conseguenza, risulta difficile connetterlo agli altri nuclei narrativi, che, come accennato, sono strettamente legati fra loro. A ciò si aggiunga che nella redazione D dell'episodio è cassato il riferimento cronologico che si trova nell'incipit dell'episodio («In questo anno presente del mese di settembre» → «In questo anno presente»), il che, assieme allo spazio bianco, poteva effettivamente trarre in inganno il lettore, giacché si tornava indietro nel tempo dal settembre al luglio 1537. Questi due fattori contribuirono a dissolvere i già tenui legami narrativi tra l'episodio di Fano e gli altri tre nuclei, che quindi ebbero ciascuno una circolazione indipendente dagli altri.

In ogni caso, quest'ultimo fascicolo non presenta i segni della 'rassetatura' di Baldini: se ne deduce quindi che il testo di questo '*pamphlet* antifarnesiano' non fu neppure preso in considerazione ma dovette essere scartato in toto per il tono eccessivamente critico verso Paolo III e la sua famiglia, tanto è vero che esso non compare in Pr3, o meglio, vi fu aggiunto (pp. 589-595) da una mano secentesca, nell'ordine in cui lo si legge nelle edizioni a stampa (quindi prima le liti giudiziarie e poi il caso di Fano). Tale ordine può spiegarsi solo se si seguono le vicende della *Storia* nel XVII secolo e la caccia ai suoi «mancamenti» avviata fra il 1624 e il 1625 da Michelangelo Buonarroti il Giovane, Carlo di Tommaso Strozzi e Orazio Tempi a Firenze e Carlo Barberini (e il fratello Maffeo, papa Urbano VIII) a Roma: dagli scambi epistolari di questi eruditi si apprende che il Caso di Fano si trova già «dopo certo intervallo morto nel fine dell'opera».¹⁰⁰ E sempre alla fine dell'opera lo troviamo – per motivi ancora da chiarire – nella copia di FN10 fatta realizzare dal Tempi e oggi conservata presso la Biblioteca Medicea Laurenziana.¹⁰¹ Francesco Settimanni, che ebbe fra le mani questo autorevole testimone, non dovette dunque avere dubbi circa la posizione dell'episodio nell'assetto topografico della *Storia*: se esso seguiva cronologicamente le liti giudiziarie, che terminarono nel 1538, doveva collocarsi nel settembre del 1538.¹⁰² E sotto questo anno, infatti, l'episodio è registrato alle pp. 639-640 della *princeps*.

3.3. Conclusioni

Nel 1758, a pochi anni dalla morte di Gian Gastone, ultimo granduca mediceo, Anton Filippo Adami pubblicò un *Prospetto di una nuova compilazione della storia fiorentina, da' suoi principj fino all'estinzione della reale casa de' Medici*.¹⁰³ Nella seconda dissertazione (*Sulle*

¹⁰⁰ D. Brancato, S. Lo Re, *Per una nuova edizione...*, cit., pp. 221-223.

¹⁰¹ Si tratta del cod. Tempi 4. Il caso di Fano si trova alle cc. 290r-291v.

¹⁰² Si veda la lettera del Settimanni a Pier Caterino Zeno del 31 maggio 1720: «I signori [Tempi] suddetti, fatti richiedere da me di detta Storia, mi mandarono alcuni frammenti della medesima mescolati con altri fogli d'altre storie, soggiungendo prescrittivamente non aver altro». Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. Ital. Cl. X. 62, *Lettere scritte al P.D. Piercaterino Zeno (E.R.) da diversi uomini illustri. Lettere familiari d'uomini illustri de' nostri tempi*, cc. 43v-44r. Cfr. D. Brancato, S. Lo Re, *Per una nuova edizione...*, cit., pp. 224-225. La descrizione di Settimanni corrisponde col codice Tempi 4, nel quale si trovano anche diversi frammenti della *Storia generale* di Gian Girolamo de' Rossi (G. Montani, *Lettera prima intorno ad alcuni codici della libreria del marchese Luigi Tempi*, «Antologia», XXXIII, 1829, pp. 158-165).

¹⁰³ A.F. Adami, *Prospetto di una nuova compilazione della storia fiorentina, da' suoi principj fino all'estinzione della reale casa de' Medici*, Pisa, Giovanni Paolo Giovannelli e Compagni, 1758, pp. 46-51 (per la «giusta censura», vd. p. 51). Su Adami, cfr. N. Carranza, *Adami, Anton Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 232-233.

regole da osservarsi dallo scrittore d'una nuova istoria fiorentina) si possono già ritrovare in nuce due interessanti considerazioni, che in un certo senso influenzarono le interpretazioni sul destino della *Storia* varchiana: Adami, che certo non aveva a disposizione gli strumenti dell'odierna filologia d'autore, imputava la mancata pubblicazione dell'opera nel Cinquecento da un lato al controllo da parte dell'apparato statale di Cosimo, dall'altro all'assenza di una «giusta censura» – come per esempio quella applicata alla *Storia d'Italia* del Guicciardini – verso «lo scandaloso racconto dell'infame attentato di Pier Luigi Farnese contro la persona del savio e virtuoso vescovo di Fano Cosimo Gheri». ¹⁰⁴ Quest'ultima ipotesi in particolare, come si è potuto apprezzare dalla discussione qui sopra illustrata, viene a cadere, giacché la 'rassetatura' di Baldini aveva già cassato tutto ciò che poteva generare imbarazzo politico o religioso. L'identificazione certa di Lodovico Beccadelli ci permette oggi di confermare ciò che fu scritto oltre un secolo fa da Michele Lupo Gentile: Varchi vagliava con cura le sue fonti orali, e Beccadelli, amico intimo del Gheri, non era certo il «primo venuto», anzi era l'unico informatore che Varchi potesse ritenere attendibile per quanto concerne lo stupro. ¹⁰⁵ Sarà semmai da rivedere un'altra formula di Lupo Gentile, quella secondo cui Varchi crede alle dicerie «scolpite nella mente di molti popolani»: ¹⁰⁶ si dirà invece che, proprio perché potente, l'eco storica di questi fatti rimase impressa nell'immaginario del popolo.

L'indagine condotta sulle carte autografe di Benedetto Varchi consente di rispondere con un grado ragionevole di certezza alle due questioni da cui siamo partiti. La prima – relativa alla fonte del racconto dell'oltraggio di Fano – trova una soluzione chiara nell'identificazione di Lodovico Beccadelli come informatore diretto dello storico. L'indicazione marginale che permette di identificare la fonte della notizia e la natura di appunto personale dello scritto concorrono a dimostrare che il resoconto di Varchi trae origine da una testimonianza orale e di prima mano, raccolta negli ultimi anni di vita dell'autore e rielaborata con crescente *pathos* morale nelle successive redazioni dell'episodio.

La seconda questione – le modalità con cui l'episodio rientrò nella tradizione a stampa – si chiarisce alla luce delle vicende editoriali seicentesche. L'analisi dei testimoni autografi e idio-grafi mostra che il Caso di Fano non chiudeva originariamente la *Storia*, ma fu collocato in tale posizione soltanto in epoca successiva, per intervento degli eruditi attivi tra Firenze e Roma nella prima metà del Seicento e fissato da Settimanni nella tradizione a stampa. La sua reintegrazione postuma, e soprattutto la sua posizione finale, trasformarono un episodio – certamente importante, ma topograficamente marginale e cronologicamente disallineato – in un emblema morale della verità e dell'imparzialità dello storico, falsando per oltre due secoli la ricezione critica dell'opera.

Riconsiderato alla luce di questi dati, il Varchi che emerge dalle sue carte non è il moralista indignato tramandato dall'Ottocento, né il cronista credulone, pedante e pettegolo di Croce,

¹⁰⁴ Come è noto, la *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini fu profondamente rivista nella forma e nel contenuto nel passaggio dal manoscritto alla *princeps* (1561). Esecutori materiali dell'operazione furono il segretario ducale Bartolomeo Concini e Vincenzo Borghini. Cfr. D. Brancato, *La «Storia fiorentina»...*, cit., pp. 102-103 e bibliografia connessa.

¹⁰⁵ M. Lupo Gentile, *Sulle fonti...*, cit., p. 120.

¹⁰⁶ Ivi.

Ridolfi e Dionisotti,¹⁰⁷ ma uno storico che esercita consapevolmente quella tensione fra verifica documentaria e responsabilità narrativa che, per dirla con Paul Ricœur, costituisce il cuore stesso del mestiere dello storico: un'oggettività costruita criticamente sulle tracce del passato – sulle testimonianze e sui segni che il tempo ha lasciato – e che proprio per questo implica una soggettività vigilata, capace di riconoscere le proprie emozioni come parte integrante dell'atto conoscitivo. L'identificazione di Beccadelli come fonte, unita alla ricostruzione della tradizione testuale del caso di Fano, mostra infatti che Varchi non si abbandona a 'voci popolari', ma interroga una testimonianza diretta, la sottopone a verifica (nella misura in cui Beccadelli è fonte autorevole) e la trasforma in racconto, vale a dire in un sapere che si vuole comunicabile.

In questo senso l'oltraggio di Fano' non è il testamento morale dell'autore, ma il luogo in cui più chiaramente si vede come Varchi traduca nella pratica quella dialettica tra oggettività e soggettività che Ricœur definisce costitutiva della conoscenza storica: la consapevolezza che «l'*objet* de l'*histoire* est le *sujet* humain lui-même».¹⁰⁸ Ne scaturisce un'idea di verità storica fragile e riflessiva, composta di testimonianze e riscritture, ma sostenuta da una tensione etica che fa della *Storia fiorentina* una delle esperienze storiografiche più moderne del Cinquecento.

¹⁰⁷ B. Croce, *Benedetto Varchi*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1958-19702, vol. III, pp. 156-159; 158; R. Ridolfi, *L'edizione principe delle «Istorie» del Segni e una sua famigerata lacuna*, «La Bibliofilia», LXV, 1963, 1, pp. 5-15; C. Dionisotti, *Machiavelli e il Giovio*, in *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino, Einaudi, pp. 411-444: 427.

¹⁰⁸ P. Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1964, p. 44.

Appendice 1. *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.II.138, c. 474r.*

Nel trascrivere i documenti abbiamo adattato punteggiatura, accenti e uso di maiuscole e minuscole all'uso moderno; abbiamo sciolto le abbreviazioni; in questo tipo di documenti, il simbolo & ha il valore particolare di etc., e così è stato sciolto. Criteri conservativi sono stati invece adoperati nella scrittura unverbata o meno delle parole, nella conservazione dell'*h* etimologica, e nella grafia dei numerali in cifra araba. Abbiamo infine distinto la *u* dalla *v* e reso la serie *-ij* in *-ii*. Una lezione illeggibile è indicata con il simbolo <...>.

Da Monsignor Arcivescovo di Raugia

Messer Cosimo Gheri nipote di messer Goro vescovo di Fano d'anni 24 dottissimo, santissimo.

Andò a incontrare col governatore di Fano, ch'era un frate chiamato per la sua miseria il Vescovo della fame. Il signor Pier Luigi da Farnese il quale cominciò a ragionare seco come chiavare quelle donne etc. Rispose non era quivi per quelle etc. Confortollo a far fare pace tra le parti etc. Il dì di poi mandò sotto quella spezie pel governatore a lui; partito il governatore offeselo etc. Eravi dietro i tappeti il signor Giulio da Piè di Lugo e il signor Niccolò conte di Pitigliano etc. Quello che disse il vescovo etc. Lo legarono e lo pugnalò alla gola e con ogni violenza difendendosi benché di poca complessione etc. Poi se ne vantava etc. Papa Pagolo lo seppe e se ne beffò; fecelo assolvere per una bolla; i Luterani fecero in Germania grande scalpore etc. Si maravigliava non rovinasse il mondo non che il palazzo o la casa, disse il vescovo, il quale più di dispiacere etc. Si morì fra 40 dì etc.

Ambrosio era stato racchiuso etc. era in castello ammatitto e se n'andò a casa. Dicono fu la signora Gostanza trovasse 60 bacini d'argento di Valenza onde il <...> haver sessanta bacini e non haver le mani nette, etc.

[474v] Ad Ancona havea forzato un giovinetto

Gli diede le pugnalate nella gola poi nel collo col pomo

Carpi disse non sapea che pena horrenda etc.

<...>

Era infermo e bisognava reggerlo da' pedicaboli etc.

Dove arriva, fuggivano e si levano i giovani

Il vescovo disse che ne sarebbe vendetta.

Appendice 2. *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.II.137, c. 319r.*

[...]

Signor Pier Luigi ad Ancona havea sforzato un giovanetto etc.

<...>

Vescovo di Fano gli dice del popolo di <...>

Era del mal franzese guasto, bisognava lo reggessero mentre pedicava etc.

Vescovo disse che ne vedrebbero vendetta etc.

Appendice iconografica

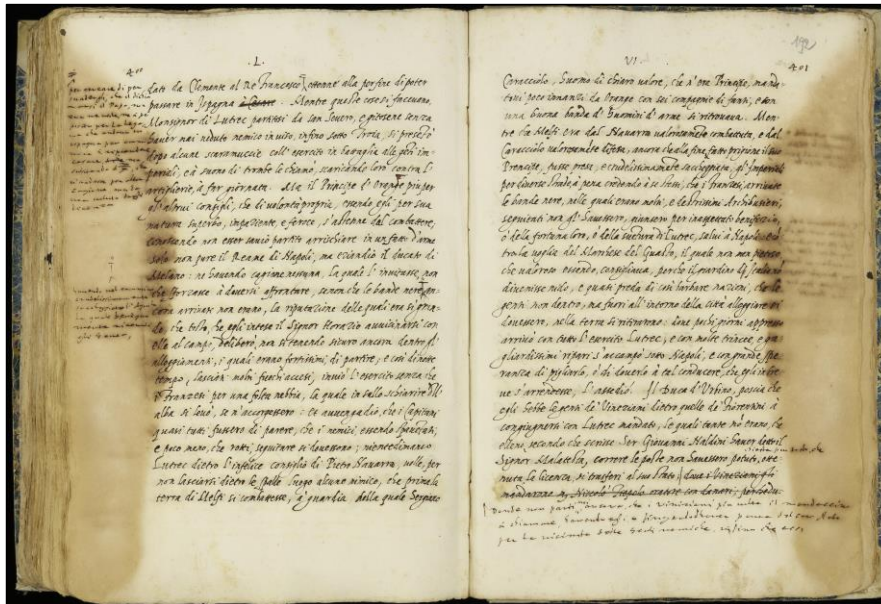


FIGURA 1 – Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Cors. 1352 (44.G.8-9), pp. 400-401
Per concessione della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana

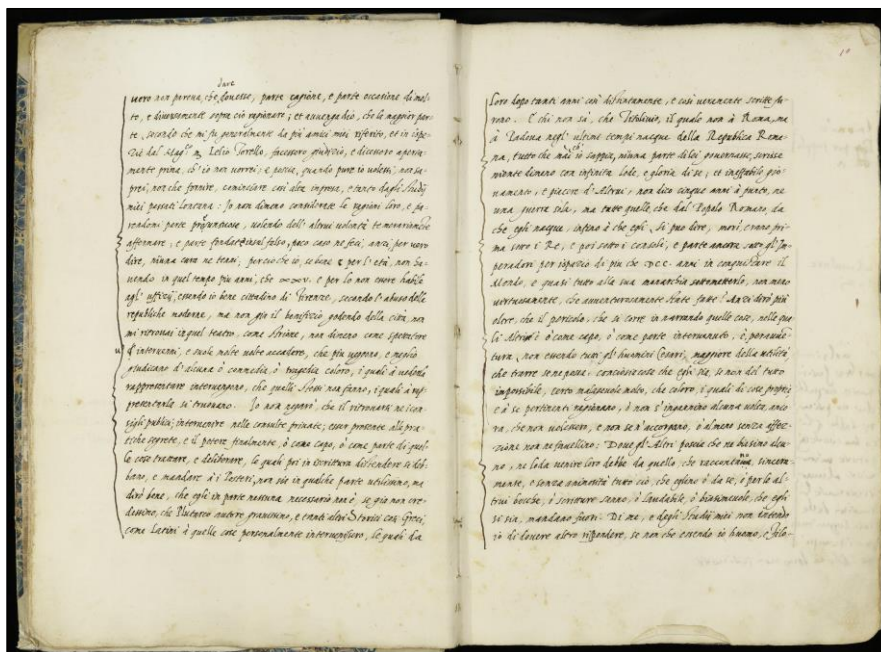


FIGURA 2 – Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Cors. 1352 (44.G.8-9), cc. 90v-107r
Per concessione della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana

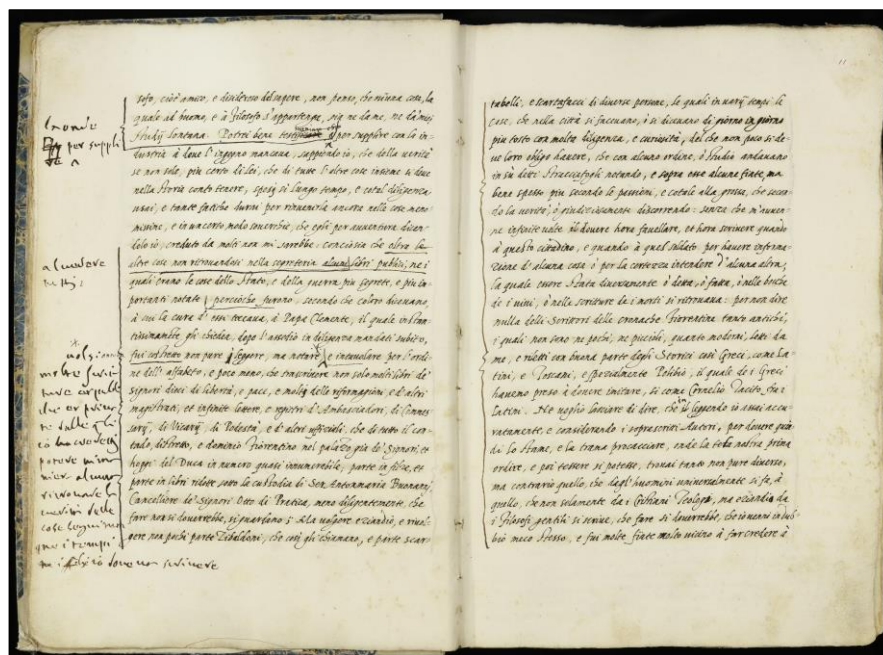


FIGURA 3 – Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Cors. 1352 (44.G.8-9), cc. 10v-11r
Per concessione della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana

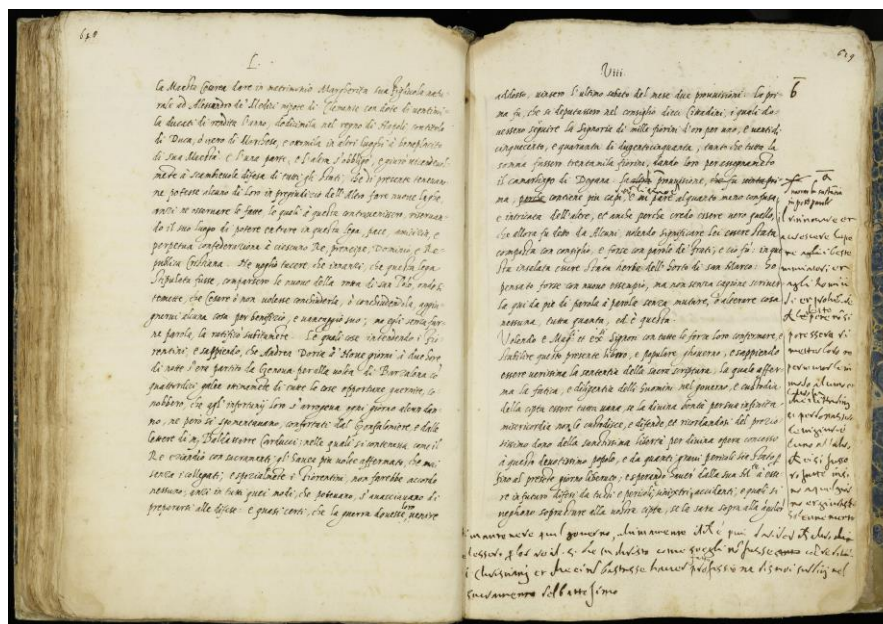


FIGURA 4 – Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Cors. 1352 (44.G.8-9), pp. 61r-61v
Per concessione della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana



FIGURA 5 – Anonimo italiano (fiorentino), Ritratto di Baccio Orlandini, olio su tavola, 115 x 87.6 cm, 1580-1590 ca. Oxford, Ashmolean Museum, Accession no. WA1849.2. © Ashmolean Museum, University of Oxford

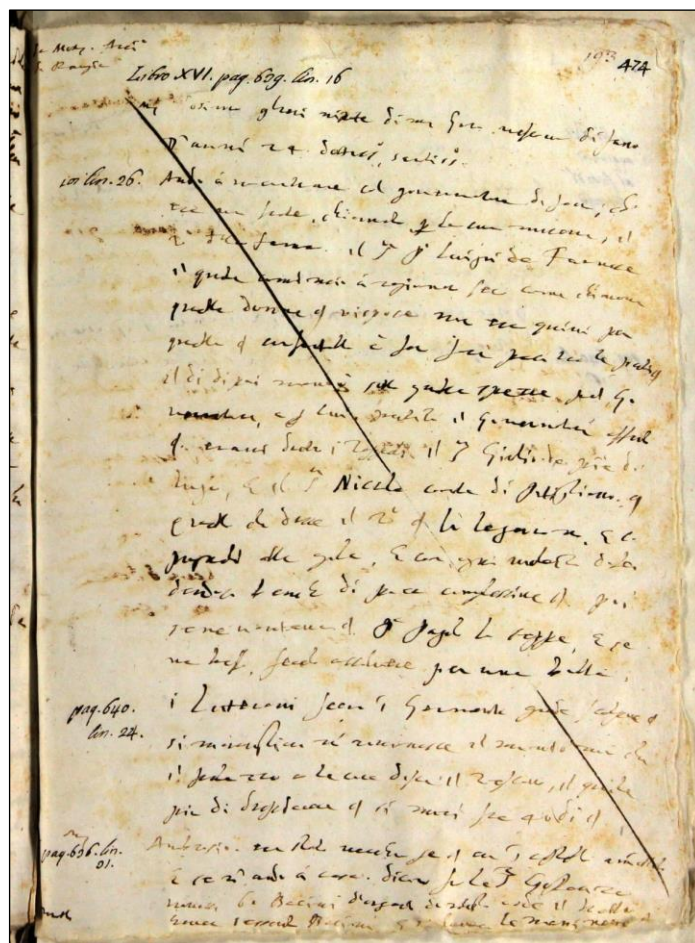


FIGURA 6 – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.II.138, c. 474r
Su concessione del Ministero della Cultura/Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze
Con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo

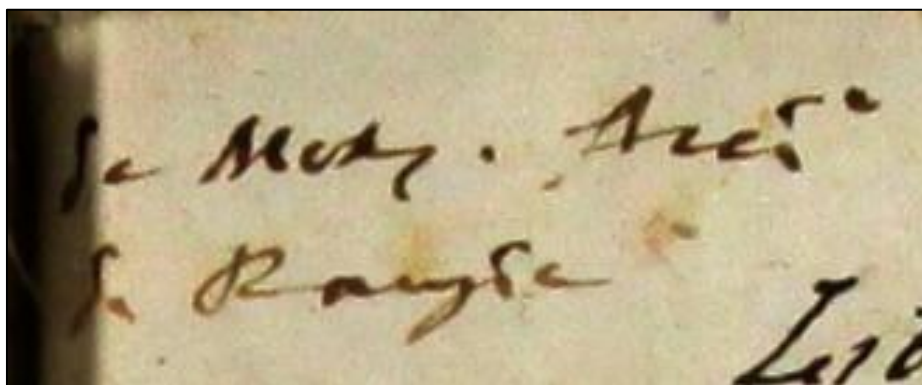


FIGURA 7 – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.II.138, c. 474r, dettaglio
Su concessione del Ministero della Cultura/Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze
Con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo

METHODOLOGICA

FUORI DALLA «CLAUSURA FILOLOGICA»:
ALFONSO TRAINA E LA TRADUZIONE
COME ESEGESI DIVULGATA

Bruna Pieri

Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

This contribution examines A. Traina's translations of Seneca's tragedies (*Medea* and *Phaedra* in particular) from a perspective that differs from the usual contrastive analysis, which compares different translators of the same text. In fact, the aim of this study is to establish a comparison between Traina the translator and Traina the scholar. Drawing upon specific features that emerge from Traina's studies on Seneca and on Latin language and literature, the analysis demonstrates how the scholar employed translation as a means of disseminating the findings of his research to a broader audience (both of spectators and readers).

Il contributo prende in esame le traduzioni da Seneca tragico (*Medea* e *Fedra* in particolare) di A. Traina, secondo una prospettiva diversa dalla consueta analisi contrastiva, che mette a confronto tra loro più traduttori. L'intento è quello di confrontare il Traina traduttore col Traina filologo: basandosi su alcuni aspetti che emergono dai suoi studi su Seneca o più in generale sulla letteratura latina, l'analisi evidenzia come lo studioso abbia saputo fare della traduzione uno strumento di divulgazione dei risultati della ricerca a un pubblico più ampio (di spettatori o di lettori).

Parole chiave: Alfonso Traina; Seneca tragico; traduzione filologica; traduzione per la scena; 'Translation Studies'.

Bruna Pieri: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ bruna.pieri@unibo.it

Copyright © 2025 Bruna Pieri

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

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

1. Tradurre in traduzione l'esegesi: Alfonso Traina e la traduzione filologica

Il 24 giugno di quest'anno è occorso il centenario della nascita di Alfonso Traina, Professore Emerito di Lingua e Letteratura Latina (dopo un cinquantennio di insegnamento equamente ripartito tra le Università di Padova, prima, e Bologna, poi), ricercatore che ha lasciato un segno importante nella storia degli studi. La bibliografia pubblicata in calce ai suoi 'scritti minori'¹ contava, al 2022, 922 titoli; ma, dato ancora più indicativo dell'impatto dello studioso, quella relativa ai contributi su A. Traina arriva a 438.² Una bibliografia irrobustitasi, come è normale, all'indomani della scomparsa, avvenuta nel settembre del 2019, grazie a una serie di contributi che hanno fatto il punto sul suo profilo di studioso e docente.³ Ma, nel complesso, se molto si è scritto sul Traina ricercatore, sul Traina docente e persino sul Traina poeta in proprio,⁴ c'è un aspetto che è stato lasciato più in ombra, ovvero la sua attività di traduttore di testi latini.⁵ Non certo per ragioni, diciamo così, quantitative, visto che Traina ha tradotto (spesso integralmente) opere non solo di tutti gli autori da lui più studiati (Plauto, Catullo, Virgilio, Orazio, Seneca e Pascoli) ma anche di altri (per citare due esempi da testi decisamente più periferici, i frammenti di Turpilio e lo scambio Simmaco-Ambrogio in merito all'Altare della Vittoria). Piuttosto, questo andrà attribuito alla dimensione secondaria cui la pratica del tradurre tende ad essere relegata negli studi di filologia classica: con una certa dose di approssimazione, si può dire che la traduzione filologica attesa è quella di 'servizio', come si ama dire con termine 'ombrello' che, giusta la sua ambiguità (servizio a chi? A chi legge la traduzione? Al testo di partenza?), finisce inevitabilmente per rappresentare la sola interpretazione, che ovviamente è condizione necessaria, ma non sufficiente a realizzare la traduzione vera e propria.⁶

¹ A. Traina, *Parva philologa*, a cura di F. Citti, L. Pasetti, B. Pieri, con la collaborazione di V.R. Danovi, L. Galli, Bologna, Pàtron, 2022, pp. XIII-LI.

² A. Traina, *Parva philologa*, cit., pp. LIII-LXVIII.

³ Ne cito solo alcuni: A. Barchiesi, *Un ricordo di Alfonso Traina*, «Lexis», XXXVII, 2019, pp. 1-8; P. Paradisi, *Ricordo di Alfonso Traina (Palermo 1925 – Bologna 2019)*, «Studi e problemi di critica testuale», IC, 2019, pp. 9-21; L. Nosarti, *In ricordo del maestro, Alfonso Traina*, «Sileno», XLVIII, 2022, pp. 235-249; B. Pieri, *Da Plauto a Pascoli: Alfonso Traina tra filologia e linguistica*, «Eikasmos», XXXIV, 2023, pp. 355-374.

⁴ Su questo aspetto meno noto dello studioso (e che certo ha una relazione anche sulla sua attività di traduttore di testi poetici) mi limito a citare due titoli: A. La Penna, *Il nichilismo relativo di Alfonso Traina*, in A. Traina, *Versi del mattino e della sera*, Mantova, Tre Lune, 2008, pp. XV-XXI; G.G. Biondi, *Due (o tre) cose su Alfonso Traina*, in A. Traina, *Chiaroscuro. Versi e versioni*, Parma, Monte Università Parma, 2010, pp. 109-125, rist. in «Paideia», LXXIV, 2019, pp. 747-759.

⁵ Con due luminose eccezioni: da un lato, l'amico Scevola Mariotti, che proprio sulla traduzione concentrò il suo contributo in occasione della presentazione dell'edizione Bur del *De breuitate uitae* (Traina traduttore del «*De breuitate uitae*», in I. Dionigi (a cura di), *Protinus vive, Colloquio sul «De breuitate uitae» di Seneca*, Bologna, Pàtron, 1995, pp. 9-13, rist. in Id., *Scritti di filologia classica*, Roma, Salerno, 2000, pp. 731-734); dall'altro, le dense pagine di P. Paradisi (*'Habent sua fata libelli'. Motivi di una raccolta*, in A. Traina, *Il latino. Identikit di una cultura*, a cura di P. Paradisi, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 11-71: 49-68), che fanno il punto sulla produzione del Traina traduttore, spigolando meticolosamente, tra le recensioni ai suoi lavori, le osservazioni sulle traduzioni.

⁶ Sul rapporto tra interpretazione e traduzione (e sulla progressiva separazione tra *Translation Studies* e filologia) rimando a F. Condello, B. Pieri, *'Adnumerare et adpendere'. Traduttori filologi, traditori fedeli?*, in F. Condello, B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Pàtron, 2011, pp. 7-28: 9-11.

Cominciamo, dunque, col dire che, proprio al contrario, per Traina, la traduzione dal latino in italiano non ha mai svolto un simile ruolo ‘ancillare’ o di contorno. Anzitutto a lezione, quando il commento al testo oggetto del corso era sempre preceduto da una sua traduzione, che, si badi, non era estemporanea e coincidente con l’interpretazione ‘del senso’, ma meditata, messa per iscritto (nei foglietti che lo accompagnavano ad ogni lezione) e dettata all’uditorio quale esito definitivo del lavoro di scavo su contenuti e forme del testo; un lavoro che, fissato nella scrittura e ‘consegnato’ al suo destinatario, trasformava l’esegesi, appunto, in traduzione.⁷

In verità, come di consueto, Traina non faceva che trasportare nella didattica universitaria il metodo del ricercatore, quale lo si evince dalle numerosissime edizioni integrali, in cui traduzione e note di commento ‘dialogano’ tra loro, o da contributi più puntuali, dove l’analisi prende le mosse dalla traduzione della pericope in esame.⁸ Similmente, nella discussione di *loci uexati*, Traina invitava a fornire una traduzione – e non una semplice interpretazione parafrastica – delle proposte di congettura o emendazione, sostenendo che solo in questo modo sarebbero emerse eventuali criticità nella soluzione trovata. È quella funzione ‘euristica’ del tradurre che era presente già a L. Castiglioni, quando scriveva: «parecchi editori di testi antichi, se si adattassero all’umile fatica di tradurre, disimpegnerebbero con più felice risultato la loro opera di critici, poiché talune difficoltà e discordanze di parole soltanto in questo modo diventano realmente sensibili».⁹

Forse non poteva essere altrimenti, se consideriamo che Traina aveva scritto fondamentali pagine sulla traduzione, sia sul *uertere* dal greco negli autori latini (da Andronico, Nevio, Ennio a Cicerone e fino ad autori tardi),¹⁰ sia sulla traduzione dei testi latini in italiano.¹¹ Proprio dagli autori latini, che si possono a buon diritto considerare gli inventori per l’Occidente della traduzione artistica (ma anche di quella letteraria),¹² Traina derivava la consapevolezza che la resa di un testo letterario non potesse guardare unicamente al senso, sia nel caso della poesia,¹³ che in quello della prosa, come risulta evidente anche nella nota di traduttore che precede la sua versione delle *Consolationes* senecane: «Tradurre Seneca significa far capire il suo pensiero senza sacrificare il suo stile».¹⁴ Questa apoftegmatica affermazione – che offre in sé una perfetta

⁷ Sul concetto di «tradurre in traduzione l’esegesi», vd. ancora F. Condello, B. Pieri, ‘Adnumerare’..., cit., pp. 18-24.

⁸ Esemplari lavori come *Per l’esegesi di una lirica boeziana (cons. 1, m. 5)*, rist. in A. Traina *Poeti latini (e neolatini)*, vol. II, Bologna, Pàtron, 1991², pp. 133-160, o *L’ultimo amore. Lettura dell’Ode 4,11 di Orazio*, rist. in Id., *La ‘lyra’ e la ‘libra’. Tra poeti e filologi*, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 103-115. Vd. anche P. Paradisi, ‘Habent sua fata libelli’..., cit., pp. 49s.

⁹ Lucio Anneo Seneca, *Della tranquillità dell’anima. Della brevità della vita*, testo e versione di L. Castiglioni, Brescia, Paideia, 1984 (= Torino 1930), p. 9.

¹⁰ A. Traina, ‘Vortit barbare’. *Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1974² (1970¹); Id., *Le traduzioni*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II, *La circolazione del testo*, Roma, Salerno, 1989, pp. 93-123 (rist. in A. Traina, *Il latino...*, cit., pp. 129-155).

¹¹ Sono lavori in cui versioni antiche (dal greco al latino) e moderne (dal latino all’italiano) conoscono un rapporto, per così dire, osmotico. Esemplare il saggio *La traduzione e il tempo. Tre versioni del proemio dell’«Eneide» (1-7)*, rist. in A. Traina, *Poeti latini (e neolatini)*, vol. III, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 115-131, dedicato all’analisi contrastiva di tre traduzioni italiane del proemio dell’*Eneide*, che contiene, nella sua prima parte, una illuminante prospettiva sul Virgilio ‘traduttore’ dell’Omero dei due proemi di *Iliade* e *Odissea*.

¹² Non sempre dovutamente distinte; mi rifaccio alle conclusioni di S. Mariotti, *Livio Andronico e la traduzione artistica: saggio critico ed edizione dei frammenti dell’«Odyssea»*, Urbino, Università degli Studi, 1986², pp. 51s., che a ragione considera ‘traduzione letteraria’ quella dell’*Odusia* di Livio Andronico e ‘artistica’, e.g., quella da Saffo nel c. 51 di Catullo.

¹³ Si vedano le riflessioni in A. Traina, *Chiaroscuro...*, cit., pp. 61s.

¹⁴ Seneca, *Le consolazioni (A Marcia, Alla madre Elvia, A Polibio)*, intr., trad. it. e note di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1987, p. 39.

dimostrazione dello stile senecano – ci dice come lo studioso non dimenticasse che la traduzione è in primo luogo un atto comunicativo, in cui la dovuta attenzione al testo *source* («senza sacrificare il suo stile») non può fare velo al target della traduzione stessa («far capire»); in questo assegnarle una funzione ‘didascalica’, avendo sempre ben chiara la presenza di chi leggerà il testo d’arrivo, riemerge, accanto a quello del ricercatore, il profilo del professore. Che era poi quello che osservava lo stesso Traina a proposito delle traduzioni di G. Albin da lui definite «non solo il più autorevole testimonio di una fase della traduzione virgiliana, ma anche una continua, implicita, preziosa esegesi del testo».¹⁵

Può essere dunque di qualche interesse studiare da questa angolazione l’attività traduttiva di Traina: non cioè secondo il classico metodo dell’analisi ‘contrastiva’, che paragona tra loro più traduttori dello stesso testo (anche se lo faremo occasionalmente, per rendere più evidenti alcuni aspetti), ma mettendo il Traina traduttore a confronto con il Traina filologo, verificando se e come la sua ricerca abbia trovato espressione nelle traduzioni, rendendole uno strumento di divulgazione scientifica. E infatti, chiudendo la nota di traduttore all’edizione Bur della *Medea* e della *Fedra* senecane, lo studioso richiamava le parole di un suo grande predecessore nella cattedra patavina, Concetto Marchesi:

«La fatica [del tradurre] oggi s’impone non tanto al vantaggio degli’interpreti quanto ai bisogni della cultura classica, che vuol essere sottratta alla sterilità della sua clausura filologica». Parole ancora attuali, e forse più di allora.¹⁶

Useremo come campione della nostra analisi proprio le traduzioni da Seneca tragico, e da *Medea* e *Fedra* in particolare, che ci consentiranno di confrontare su più piani produzione scientifica e attività di traduzione.¹⁷

2. Traina studioso di Seneca

Precisiamo anzitutto che di Seneca Traina è studioso riconosciuto tra i più eminenti. In misura prioritaria del Seneca prosatore: il titolo del suo saggio più celebre¹⁸ sembra invertire la direzione con cui molti filologi cercano le tracce del filosofo nel Seneca tragico,¹⁹ partendo ancora da

¹⁵ A. Traina, *G. Albin latinista*, in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. IV, Bologna, Patron, 1994, pp. 281-288: 287.

¹⁶ Seneca, *Medea. Fedra*, intr. e note di G.G. Biondi, trad. it. di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1989, p. 85.

¹⁷ L’edizione da cui trarrò, quando non diversamente indicato, le traduzioni di *Medea* e di *Fedra* è quella citata nella nota sopra. Come occasionali termini di confronto utilizzerò, per *Fedra*, due traduzioni con target opposti, quella, senza testo a fronte e pensata per la scena, di V. Faggi (che traggo da Seneca, *Medea, Fedra, Tieste*, intr. e note di C. Barone, trad. it. di V. Faggi, Milano, Garzanti, 2017¹⁶ (1979¹)); le traduzioni di *Medea* e *Fedra*, insieme ad altre, sono state riprese in L. A. Seneca, *Le tragedie*, a cura di V. Faggi, nota di C. Segal, Torino, Einaudi, 1991) e quella filologica di A. Casamento (Seneca, *Fedra*, intr., trad. it. e commento di A. Casamento, Roma, Carocci, 2011), pensata per la lettura, con testo a fronte e un ricco commento; per *Medea* farò riferimento ancora alla citata edizione di V. Faggi per il ‘target’ teatrale e occasionalmente alla traduzione di A. Némethi (L. Anneo Seneca, *Medea*, intr., trad. it. e commento di A. Némethi, con un saggio di G. Paduano, Pisa, Ets, 2003), per quello dell’edizione con note di commento. Sul piano cronologico, si noti che le traduzioni teatrali di Faggi precedono quelle di Traina (che di tanto in tanto vi si ispira), mentre quelle filologiche di Casamento e Némethi le seguono.

¹⁸ A. Traina, *Lo stile ‘drammatico’ del filosofo Seneca*, Bologna, Patron, 1987⁴ (1974¹).

¹⁹ Una questione tra le più dibattute negli studi su Seneca tragico: fra i tanti lavori segnalerei G.G. Biondi, *Il filosofo e il poeta: Seneca contro Seneca?*, in P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del Convegno di Monte Sant’Angelo (27-30

un'affermazione di C. Marchesi, secondo cui lo stile senecano «è lo stile drammatico dell'anima umana che è in guerra con se stessa».²⁰ Il saggio di Traina ha ispirato generazioni di studiosi senecani; alcune definizioni sono entrate, per così dire, nello standard scientifico, come quella di «linguaggio dell'interiorità» su cui torneremo presto. Al Seneca prosatore Traina dedicò anche tre volumetti della collana Bur, traducendo 5 dei 10 titoli di cui si compongono i *Dialogi* senecani, vale a dire le tre *Consolationes*, il *De breuitate uitae* e il *De prouidentia*.²¹ Il *De breuitate* è, tra quelle senecane, forse l'opera su cui Traina è tornato più volte, anche nella forma di un commento pensato per scuola e università.²²

E le tragedie? Anche di queste Traina è stato studioso, prima ancora che traduttore: a note esegetiche e di carattere puntuale,²³ si affiancano lavori che applicano alle tragedie il metodo affinato ne *Lo stile 'drammatico'*: è il caso di un contributo dedicato a una marca tipica del linguaggio dell'interiorità, l'uso dei pronomi riflessivi;²⁴ ancora, la sua sensibilità per dirla coi termini jakobsoniani a lui cari, per la funzione poetica del linguaggio²⁵ che indirizzò il suo interesse prioritario verso poeti come Catullo, Virgilio e Orazio, trova riscontro nel saggio su quello che Traina stesso definisce il «Seneca lirico», ovvero l'autore di cori e monodie delle tragedie che da soli costituiscono un *corpus* lirico di eccezionale rilevanza per la poesia latina.²⁶ In particolare nelle monodie emerge, secondo Traina, «una psicologia patologica, che sonda le contraddizioni e i conflitti della psiche a una profondità che sfiora la soglia dell'inconscio».²⁷ Lo studioso pensava certamente al celebre *canticum* di Tieste, nell'omonima tragedia senecana, cui dedicò particolare attenzione in un contributo del 2000.²⁸ La versione di questa, come di altre sezioni liriche delle

settembre 1999), Bari, Edipuglia, 2001, pp. 17-34; l'ormai classico A. Schiesaro, *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; H.M. Hine, 'Interpretatio stoica' of Senecan Tragedy, in M. Billerbeck, E.A. Schmidt (eds.), *Senèque le tragique: Entretiens Fondation Hardt*, Genève, Fondation Hardt, 2004, pp. 173-222; G.A. Staley, *Seneca and the Idea of Tragic*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 24-41; F.-R. Chaumartin, *Philosophical Tragedy*, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston, Brill, 2014, pp. 653-669; C. Star, *Roman Tragedy and Philosophy*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 238-259: 24-41.

²⁰ C. Marchesi, *Seneca*, Milano-Messina, Principato, 1944³ (1920¹), p. 218.

²¹ In ordine cronologico di pubblicazione: Seneca, *Le consolazioni...*, cit.; Seneca, *La breuità della vita*, intr., trad. it. e note di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1993; L. Anneo Seneca, *La prouidenza*, a cura di A. Traina, con un saggio di I. Dionigi, Milano, Rizzoli, 1997.

²² Seneca, *La breuità della vita*, a cura di A. Traina, nuova ed. aggiornata da D. Pellacani, Bologna, Bononia University Press, 2017 (il commento fu pubblicato per la prima volta nel 1970, per una collana della Loescher («Testi e cretomazie») diretta da S. Mariotti).

²³ A. Traina, *Le 'litanie del sonno' nello «Hercules Furens» di Seneca*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», XCV, 1967, pp. 169-179 (rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. I, Bologna, Pàtron, 1986³, pp. 285-300); *Due note a Seneca tragico*, «Maia», XXXI, 1979, pp. 273-276 (rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. II, cit., pp. 123-132); *Seneca, Thyest. 713 s.: 'mactet sibi' o 'sibi dubitat'? Un recupero esegetico*, «Maia», XXIII, 1981, pp. 151-153 (rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. III, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 167-170).

²⁴ A. Traina, *Forme riflessive nelle tragedie di Seneca*, «Eikasmos», XI, 2000, pp. 277-295 (rist. in *La 'lyra'...*, cit., pp. 163-186).

²⁵ E ancora alla «funzione poetica (fondata sul principio della ripetizione)», ancorché «subordinata alla funzione conativa» (A. Traina, *Lo stile 'drammatico'...*, cit., p.7) Traina si dedica anche nel suo lavoro sul Seneca filosofo.

²⁶ Un «complesso notevole, di più di duemila versi, circa un quarto dell'intero *corpus* drammatico» (A. Traina, *Seneca lirico*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena», 8^a s., V, 2002, pp. 5-24 (rist. in *La 'lyra'...*, cit., pp. 137-158 [da cui si cita: 137]; dal computo Traina sottrae, dati i dubbi sull'autenticità, l'*Hercules Oetaeus*).

²⁷ A. Traina, *Seneca lirico*, cit., p. 139.

²⁸ A. Traina, *La voce dell'inconscio (Sen. Thy. 920-969)*, «Aufidus», XI, 2000, pp. 59-76, rist. in *La 'lyra'...*, cit., pp. 191-206 (da cui si cita).

tragedie, stampata in una *plaque* del 2011,²⁹ è però solo l'ultima del computo del Traina traduttore di Seneca tragico, che vede, negli anni '80, le versioni integrali di *Fedra* e *Medea*: la prima ebbe come destinazione la rappresentazione a Segesta della tragedia, a cura dell'Inda, nel 1983,³⁰ e fu ripresa e affiancata a quella di *Medea*, in un fortunato volume (giunto nel 2024 alla ventisettesima ristampa) che aprì la serie Bur delle tragedie senecane.³¹

Per completare il contesto della nostra analisi, ricordiamo infine che, oltre che studioso della traduzione, studioso e traduttore di Seneca prosatore, studioso e traduttore delle tragedie, Traina è stato studioso delle traduzioni delle tragedie: dapprima in una breve recensione, scritta a ridosso dei lavori per il volumetto Bur, alla versione einaudiana di V. Faggi,³² ma, soprattutto, in un corposo studio sulle traduzioni giovanili di Vittorio Alfieri, in cui l'analisi del *uertere* alfieriano diventa un modo per guardare anche alla successiva produzione tragica del poeta.³³

3. L'antroponimo 'Medea'

Cominciamo *in medias res*, con un esempio puntuale del rapporto tra ricerca e traduzione. Tra le tragedie senecane sulle quali il giovane Alfieri esercitò la sua abilità di traduttore, figura la *Medea*.³⁴ Nella sua analisi, Traina verificava la resa di un aspetto di cui si era occupato in uno dei primi lavori su Seneca tragico, vale a dire l'antroponimo *Medea*,³⁵ che nella tragedia senecana ha un'incidenza del tutto eccezionale, anche rispetto al modello euripideo, sia in termini quantitativi, di frequenza, sia qualitativi, di attenzione formale a come viene inserito nel testo. Un aspetto, poi, è particolarmente evidente (ed è un dato comune alle altre tragedie senecane): il nome della maga compare spesso non, come si potrebbe pensare, al vocativo, pronunciato da un altro personaggio, ma al nominativo e sulle labbra della protagonista, che parla di sé in terza persona. L'idionimo *Medea*, scrive Traina, diventa «il sostituto patetico o, se si vuole, retorico, di 'io'; appunto tale insistente identificazione della donna col suo nome [...] conferma il passaggio che Seneca fa subire all'antroponimo dal tipo denotativo a quello connotativo. *Medea* è 'Medea'». ³⁶

Dunque lo studioso osserva come Alfieri finisca per superare Seneca, aggiungendo in oltre una ventina di passi nella sola *Medea* idionimi anche dove non ci sono, e facendo così presentire

²⁹ A. Traina, *Seneca lirico*, intr. e trad. it. di A.T., Chianciano Terme (SI), Le Onde, 2011 (per disambiguare il riferimento bibliografico rispetto all'articolo che porta lo stesso titolo, citeremo la *plaque* come A. Traina, *Seneca lirico*, Traduzioni). Del *canticum* di Tieste Traina aveva prodotta una versione, sempre in metri liberi, ma che si distanzia in diverse decine di casi, nel saggio *La voce dell'inconscio...*, cit., pp. 193s.

³⁰ Seneca, *Fedra*, traduzione di A. Traina, Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 1983.

³¹ Seneca, *Medea*, *Fedra*, cit. Le due traduzioni saranno poi ristampate nei volumi della serie Marsilio dedicati alle variazioni letterarie sulle due eroine (Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro, *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003; Euripide, Seneca, Racine, D'Annunzio, *Fedra. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Venezia, Marsilio, 2003). Alcune sezioni liriche di *Medea* e *Fedra* si trovano ritradotte in A. Traina, *Seneca lirico*, Traduzioni, cit., pp. 13-21, con numerose varianti (dettate anche dall'adozione dei versi liberi) rispetto al volume Bur.

³² A. Traina, *Recensione a L. Anneo Seneca, «Le tragedie»*, a cura di V. Faggi [Torino, Einaudi, 1991], «Paideia», XLVII, 1992, pp. 212-214.

³³ A. Traina, *Alfieri traduttore di Seneca*, in I. Dionigi (a cura di), *Seneca nella coscienza dell'Europa*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 235-261 (rist. in A. Traina, *La 'lyra'...*, cit., pp. 207-225, da cui si cita).

³⁴ Il futuro tragediografo ne tradusse alcune parti per 313 versi complessivi (e procedette per estratti anche sul *Thyestes* e le *Phoenissae*): cfr. A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., p. 208.

³⁵ A. Traina, *Due note a Seneca...*, cit., pp. 123-129.

³⁶ *Ibid.*, p. 127; «uno come me, con le mie qualità e le mie vicende», ribadisce in A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., p. 215.

lo stile del futuro poeta tragico; per Traina l'antroponimo è «una spia linguistica del titanismo alfieriano»;³⁷ in Seneca potremmo definirla spia dell'umanismo senecano,³⁸ nel cui teatro i protagonisti sono impegnati in un 'corpo a corpo' col proprio personaggio, sia che cerchino di affrancarsene (è il caso, piuttosto raro, di Fedra), sia che – come accade più spesso – si impegnino con determinazione a incarnarlo. E in effetti il percorso della Medea senecana consiste esattamente nella realizzazione del suo personaggio,³⁹ dal primo scambio con la nutrice al v. 171 (*NV: Medea! ME: Fiam*), al *Medea nunc sum* del v. 910 che accompagna l'uccisione dei figli.

Muovendo, come sempre, dall'analisi formale, Traina sottolineava come in Seneca a mettere in evidenza l'antroponimo di Medea cooperino la collocazione nel verso e l'allitterazione.⁴⁰ Così il filologo; ma come si comporta il traduttore? Tra i passi da lui segnalati, con l'eccezione dei vv. 516s. *est et his maior metus* | *Medea* («c'è un pericolo più grande, Medea»), dove l'allitterazione della /m/ non è ripresa,⁴¹ direi che è più che evidente l'impegno nel rendere quella che secondo lui è caratteristica precipua dell'uso dell'idionimo. È così ad es. ai vv. 933s. *et maius scelus* | *Medea mater* («e delitto anche maggiore Medea per madre») o ai vv. 362s. *maiusque mari Medea malum*, | *merces prima digna carina*, a proposito dei quali Traina scriveva⁴² che, per la loro natura artificiosa, costringono a fermarsi anche i più frettolosi commentatori: non meno artificiosa la sua traduzione («e Medea, male maggiore del mare, guadagno degno della prima prora»), che ovvia alla mancanza di allitterazione nella resa di *merces*⁴³ con un ancor più sonoro nesso paronomastico («guadagno degno») e l'aggiunta di una ulteriore e 'corposa' allitterazione nell'espressione «prima prora». Anche ai vv. 674s. *...maius his, maius parat* | *Medea monstrum*, tradotti con «ma quel che medita Medea è ancora più mostruoso», Traina lavora per addizione al testo latino, rendendo *parat* con «medita», che restituisce nella paronomasia italiana il rapporto etimologico del nome dell'eroina col greco μέδομαι.⁴⁴ A proposito del v. 910, *Medea nunc sum: crevit ingenium malis*, Traina parlava di funzione identificatrice dell'allitterazione a cornice *Medea... malis*.⁴⁵ Il traduttore rende con «ora sono Medea, il mio io è maturato nel male» e dunque, se pure non può replicare l'*ordo uerborum* del modello, compensa raddoppiando le allitterazioni, attraverso l'aggiunta del possessivo e la traduzione del verbo *cresco* con 'maturare'.⁴⁶

³⁷ A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., p. 215.

³⁸ Di «teatro umanistico», che fa dell'essere umano il solo responsabile della vicenda tragica, parla G.G. Biondi nella densa introduzione al volume Bur curato insieme allo stesso Traina (*Seneca, Medea, Fedra...*, cit., pp. 46s.).

³⁹ Cfr. G.G. Biondi, *Il 'nefas' argonautico. Mythos e logos nella «Medea» di Seneca*, Bologna, Patron, 1984, p. 24; G. Petrone, *Medea, le Medee*, in P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del Convegno di Monte S. Angelo (27-30 settembre 1999), Bari, Edipuglia, 2001, pp. 115-129: 123; Seneca, *Medea*, ed. with introduction, translation and commentary by A.J. Boyle, Oxford, Oxford University Press, pp. 170s., ad 167; W.-L. Liebermann, *Medea*, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca...*, cit., pp. 459-474: 460.

⁴⁰ A. Traina, *Due note a Seneca...*, cit., p. 123.

⁴¹ L'allitterazione è mantenuta da Némethi: «v'è anche una minaccia più grande, Medea».

⁴² A. Traina, *Due note a Seneca...*, cit., p. 126.

⁴³ Mantenuta da Némethi («male maggiore del male, Medea, mercede degna della prima nave»).

⁴⁴ Cfr. anche P. De Bonis, *I tre volti della Medea di Seneca: 'mater', 'monstrum', 'maga', «Paideia»*, LXII, 2007, pp. 271-285: 273.

⁴⁵ A. Traina, *Due note a Seneca...*, cit., p. 125.

⁴⁶ Dell'efficacia di questa soluzione è testimone la ripresa di Némethi: «Nel male è maturato il mio io».

4. Target scenico e target divulgativo

Lo abbiamo detto: le traduzioni della *Medea* e della *Fedra* conobbero un identico approdo, nel volume Bur, pur nascendo con due target profondamente diversi, il palcoscenico nel caso della *Fedra*, il libro nel caso della *Medea*.⁴⁷ Diciamo subito che questo non influisce sulla scelta (comune a entrambe le tragedie) della forma prosastica, a fronte dei versi del teatro senecano, in luogo del metro, che Traina riserverà solo alle versioni inserite in *Seneca lirico*. La riduzione della poesia a prosa è, d'altra parte, il più evidente elemento di semplificazione formale nelle traduzioni dei testi teatrali antichi, ma anche l'aspetto che più diamo per scontato, e che non è ritenuto un vero tradimento, se consideriamo la funzione che la traduzione ha di inserirsi anche nel sistema culturale della lingua d'arrivo. Ora, la scelta della prosa per la traduzione di Seneca tragico (scelta che Traina non sente il bisogno di giustificare)⁴⁸ corrisponde a quanto lo studioso aveva detto a proposito del *uertere* latino dal greco (ma anche delle sue traduzioni dal latino in italiano):⁴⁹ «non c'è solo una retorica della *parole*, c'è anche una retorica della *langue*». ⁵⁰ L'esempio era quello, celeberrimo, del primo verso dell'*Odusia*, dove Livio Andronico sostituisce il composto omerico *πολύτροπος* con l'allitterazione a cornice *uirum ... uorsutum*, compensando dunque uno stilema proprio della *lexis* epica greca (ma decisamente poco familiare al latino) con uno proprio della *lexis* poetica latina. La prosa era dunque scelta imposta dalla *langue* del teatro italiano contemporaneo.

Fatta eccezione per questo aspetto, le implicazioni della diversa destinazione delle due traduzioni erano ben presenti a Traina, che nella sua 'Nota del traduttore' (pp. 85s.) scriveva:

Raramente un traduttore ha la coscienza tranquilla; ancor più raramente se è un filologo che sa di dover rendere conto della sua traduzione. Ma sa anche che, nella varia gamma delle traduzioni, quella filologica e quella teatrale stanno al polo opposto. L'una è, per così dire, spaziale, si affianca al testo e aiuta a interpretarlo, magari con l'aggiunta di note. L'altra, invece, affidata all'irripetibile temporalità della dizione, "deve" sostituirsi al testo, e può quindi contare solo su se stessa, sulla forza espressiva e comunicativa della propria organizzazione linguistica.

L'autosufficienza obbligata è certamente tra i problemi⁵¹ che caratterizzano in maniera più significativa la traduzione teatrale (definizione che Traina usava a proposito delle versioni dalle

⁴⁷ D'altra parte, resta vero quello che osservava M.P. Funaioli a proposito di una sua versione da Aristofane per un'edizione divulgativa: «tradurre l'opera di un drammaturgo comporta poi una pluralità di destinatari, che impedisce l'individuazione di un codice comunicativo univoco, se si persegue il disegno di produrre un testo che possa risuonare in un teatro e anche appagare il lettore, che certo dovrà avere l'ausilio di indicazioni sceniche, oltre che l'eventuale supporto di note esegetiche» (M.P. Funaioli, *Tradurre «Lisistrata»*, in F. Condello, B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore...*, cit., pp. 49-62: 49).

⁴⁸ Si veda invece quanto osservato a proposito della sua traduzione delle *Bucoliche*: «la mia vuole essere una traduzione 'poetica', non nel senso di un'autoreferenziale 'bella infedele' [...], ma di una traduzione che tenga presente lo statuto poetico dell'originale. E l'elemento per me essenziale di tale statuto è il ritmo» (A. Traina, *Un esperimento di traduzione: i vv. 1-18 della prima egloga virgiliana*, in F. Condello, B. Pieri [a cura di], *Note di traduttore...*, cit., pp. 171-178, rist. in A. Traina, *Parva philologa*, cit., pp. 471-477: 471).

⁴⁹ Cfr. A. Traina, *Chiaroscuro...*, cit., p. 62 («la traduzione [...] è un confronto [...] tra due diverse strutture retoriche»).

⁵⁰ A. Traina, *Il latino...*, cit., p. 138.

⁵¹ Un elenco in F. Condello, B. Pieri, *'Note a piede di anfiteatro': la traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio*, «Dionysus ex machina», IV, 2013, pp. 553-603: 560-561; il titolo del contributo riprende un motto di E. Sanguineti relativo proprio alla autosufficienza della traduzione di un testo per la messinscena teatrale (*Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 114).

tragedie di V. Faggi),⁵² in opposizione a quella che si giova di un testo a fronte e/o di un apparato di note. Vediamo allora se e quanto il diverso target abbia influenzato la traduzione di Traina. Prenderemo in considerazione i cosiddetti *realia*, gli aspetti materiali o immateriali che sono tipicamente condivisi dal fruitore del testo di partenza, ma non necessariamente appartengono anche alla cultura del testo di arrivo. La traduzione della *Fedra* ci offre due esempi interessanti. Il primo viene dal prologo, una monodia in dimetri anapestici pronunciata da un Ippolito che è già in preda al *furor* che lo anima, rendendolo non troppo diverso dalla sua antagonista.⁵³ Ora, ai vv. 43-47 troviamo una serie di riferimenti alle antiche tecniche della caccia; a interessarci sono i vv. 46s. *picta rubenti linea pinna | uano cludat terrore feras*: la resa esegetica di Traina («...lo spauracchio, agitando le sue penne rosse intrappoli le bestie atterrite») non solo chiarisce che il riferimento è alla *formido*, lo spauracchio usato per spaventare le bestie selvatiche e farle correre verso le trappole, ma ne descrive anche il funzionamento («agitando»)⁵⁴.

Al capo opposto della tragedia (siamo alle ultime battute, che precedono il suicidio di Fedra), troviamo un'altra resa esegetica: al v. 1198 *cruorque sancto soluit inferias uiro* («il mio sangue è il sacrificio dovuto all'ombra di un innocente»), il tecnico *inferias* è tradotto con «sacrificio dovuto all'ombra»: rispetto alle versioni, in questo caso prossime tra loro e certamente più 'fluide', di Faggi e Casamento (rispettivamente «il mio sangue si versa in sacrificio» e «il mio sangue è versato in tributo»), quella di Traina ha ancora una volta la *facies* della glossa, di chi aveva bene in mente le *miserae inferias* di Catull. 101,2.

Un caso particolarmente impegnativo, ai fini della traduzione scenica, è rappresentato da quegli idionimi o toponimi il cui potere evocativo era affidato alla competenza letteraria del destinatario (in larga parte colto) e che più che mai oggi avrebbero bisogno di note, specialmente quando costituiscono variazioni o raffinate perifrasi che vanno a sostituire gli appellativi più comuni.⁵⁵ Indubbiamente, la via seguita da Traina varia a seconda della destinazione di arrivo: l'esegesi e la semplificazione tendono infatti a prevalere nella traduzione della *Fedra*. Particolarmente indicativo è ancora il prologo della tragedia, dove Ippolito dà frenetiche istruzioni ai compagni, perché organizzino battute di caccia per tutto il circondario di Atene; il passo è dunque costellato da toponimi elencati con perifrasi dotte, come al v. 2 *summaque montis iuga Cecropii*, dove l'aggettivo ('cecropio/di Cecrope') fa riferimento al mitico primo re di Atene; collocato a inizio tragedia, il nesso *mons Cecropius* serve anche a esplicitare agli spettatori il luogo in cui si svolge l'azione. Per questo la traduzione di Traina («e alle vette del monte di Atene») deve cancellare il dotto *Cecropius* a favore dell'esegesi.⁵⁶ Significativo il confronto con la traduzione di *Med.* 76 *Cecropias nurus*, «le ragazze di Cecrope», dove la resa a calco è agevolata dalla presenza della nota a piè di pagina.⁵⁷

In una direzione simile si muove la traduzione di due passi della *Fedra* che possiamo considerare insieme (12 *Zephyrus uernas euocat herbas* e 20-22 *...vos qua tepidis | subditus Austris frigora*

⁵² «Il suo banco di prova dev'essere, ed è stata, la scena»: A. Traina, *Recensione a L. Anneo Seneca...*, cit., pp. 213s.

⁵³ Cfr. B. Pieri, 'Nimio Veneris odio'. *Catullo 'tragico' in Seneca 'lirico'*, «Paideia», LXXIII, 2018, pp. 967-987.

⁵⁴ Più denso Faggi («spauracchio di penne rosse»); anche Casamento non esplicita l'azione di agitare le penne («una fune con penne dipinte di rosso»).

⁵⁵ Il caso è studiato in F. Condello, B. Pieri, 'Note a piede di anfiteatro'..., cit., p. 560.

⁵⁶ Si veda per contrasto la resa filologica di Casamento, «monte Cecropio». Faggi interpreta *Cecropii* come vocativo plurale e traduce esegeticamente «Atenesi».

⁵⁷ «Atenesi: da Cécrope, il primo re di Atene» (le note sono di G.G. Biondi). Anche in questo caso Faggi ha «di Atene».

mollit durus Acharneus): il nome dei due venti (*Zephyrus* e *Auster*) è reso con l'iperonimo, seguito da un complemento di specificazione che ne fornisce l'interpretazione, rispettivamente «vento di primavera» e «vento del sud». ⁵⁸ Resta intatto il nome degli Acarnesi, pur nell'esegesi del poetico singolare collettivo (v. 22 *Acharneus*). Ai vv. 7s. i *colles semper canos* | *niue Rhiphaea* diventano «alture sempre bianche di neve come quelle della Scizia»: la semplificazione è duplice: dai mitici monti Rifei, la cui collocazione era per gli antichi incerta e addirittura associata agli Iperborei ⁵⁹ si passa a una forse più evocativa «Scizia»; ⁶⁰ soprattutto si spiega («come quelle della») l'uso 'esornativo' dell'epiteto riferito a *nix*, che è tratto tipico del latino poetico, ma difficilmente trasferibile in italiano. ⁶¹

Ancora un paio di esempi dalla *Fedra*: al v. 22 l'espressione *rupem dulcis Hymetti* è resa con «il monte del miele, l'Imetto»: la soluzione, in questo caso, è ibrida, ovvero non cancella l'iponimo, ma lo associa, con un costrutto appositivo, alla sua esegesi; dalle alture dell'Imetto proveniva infatti un miele considerato tra i migliori dell'antichità. Va detto che tale soluzione, benché adempia al compito di divulgare un aspetto della cultura materiale, risulta problematica dal punto di vista della 'dicibilità' a teatro: ai due poli opposti, possiamo citare la resa filologica di Casamento («il dolce Imetto») e quella 'teatrale' di Faggi («l'Imetto ricco di miele») che non rinuncia alla spiegazione, ma evita, appunto, il costrutto appositivo.

All'apposizione Traina ricorre anche nella resa del difficile aggettivo *Colchis*: al v. 697, Ippolito definisce Fedra 'male peggiore della matrigna colchide' (*Colchide nouerca maius haec, maius malum est*); il riferimento, trasparente a un pubblico antico, assai meno a uno moderno, è a Medea, matrigna di Teseo, al quale Ippolito sta rivolgendo una allocuzione *in absentia*. Traina si muove nel solco di una doppia esegesi: «questa donna è un male maggiore della tua barbara matrigna, Medea». Da un lato, l'aggettivo *Colchis* è tradotto con 'barbaro', a esplicitarne il potere evocativo (derivante appunto dal fatto che la Colchide è la terra di Medea); dall'altro, la perifrasi è anche in questo caso illustrata tramite l'apposizione che esplicita il nome della maga. ⁶²

L'esempio di *Colchis* ci offre l'occasione per un confronto con la traduzione filologica di *Medea*, dove per ovvie ragioni il toponimo (e gli aggettivi da esso derivati) occorre 9 volte; sin dalla sua prima apparizione, Traina non esita a mantenerlo sistematicamente nell'italiano: 164 *abiere Colchi* («la Colchide è lontana»); 179 *Medea Colchi noxium Aeetae genus* («Medea, la criminale figlia del colco Eeta»); 197 *I, querere Colchis* («va' a protestare dai Colchi»); 225 *Colchico regno* («la Colchide») etc. ⁶³ Semmai si noti, per il v. 164, la resa del perfetto *abiere* col suo valore risultativo («è lontana») dietro la quale scorgiamo l'autore della *Sintassi normativa della lingua*

⁵⁸ Anche in questo caso la resa della traduzione filologica di Casamento mantiene i nomi propri dei due venti, mentre Faggi nel primo caso lascia l'iponimo «Zefiro», nel secondo l'iperonimo «venti».

⁵⁹ Come spiegato nella nota *ad loc.* dell'edizione Bur.

⁶⁰ Si potrebbe dire che Traina espliciti una memoria virgiliana in Seneca: cfr. Verg. *georg.* I 240 *mundus ut ad Scythiam Rhiphaeasque arduus arces*; e soprattutto III 381 s. *talīs Hyperboreo Septem subiecta trioni | gens effrena uirum Rhiphaeo tunditur Euro* riferita alle popolazioni di una Scizia rappresentata come perennemente coperta dalla neve.

⁶¹ La soluzione è sottoscritta anche da Faggi («come le vette della Scizia»), mentre Casamento opta per il calco «neve rifea».

⁶² Anche Faggi («della tua matrigna, Medea») in questo caso non vi rinuncia, mentre in Casamento troviamo l'atteso (visto il target traduttivo) «matrigna della Colchide».

⁶³ Nella stessa direzione Némethi che mantiene l'etnico; si vd. al contrario Faggi, che al v. 164 rende *Colchi* con un esegetico «la tua gente» (in altri casi, dove il toponimo risulta meno enigmatico, lo lascia, come al v. 179 «Medea, la malefica figlia di Eeta della Colchide»). Pur traducendo per la messa in scena (sempre a cura dell'Inda, a Siracusa, nel 2015), G. Picone (Lucio Anneo Seneca, *Medea*, premessa e traduzione di G. Picone, Palermo, Palumbo, 2016) lascia quasi sempre 'Colco' e derivati.

latina.⁶⁴ D'altra parte, presentando la traduzione di *Medea*, Traina lo aveva detto: «si concede meno libertà ma non dimentica che la sua finalità è divulgativa prima che esegetica»;⁶⁵ in verità, l'impressione, che accomuna entrambe le traduzioni, anche a prescindere dal diverso target, è che il fine sia comunque quello di divulgare l'esegesi, di portare i frutti della ricerca a un pubblico più ampio. Procediamo dunque con la nostra verifica.

5. Esplicitazione della metafora

Spesso, infatti la traduzione, semplicemente, soccorre tanto il lettore quanto lo spettatore, prescindendo dalla destinazione, ad esempio in quei casi in cui la metafora difficilmente potrebbe essere trasferita in italiano. Si tratta di un aspetto che Traina aveva studiato per l'*Odusia* di Livio Andronico, vagliando anche le possibili soluzioni (dalla sostituzione alla cancellazione).⁶⁶ Prendiamo un paio di esempi da *Medea*.

Al v. 43 *et inhospitalem Caucasum mente indue* troviamo un interessante uso del verbo *induo* (che significa 'indossare'; letteralmente 'indossa il duro Caucaso')⁶⁷ con il valore 'metamorfico' di 'diventare come'/'assumere le caratteristiche di';⁶⁸ lo stesso Traina sottolineava, per l'antonimo *exuo*, come Seneca fosse il primo a interiorizzare la metafora.⁶⁹ Il costrutto è reso ancora più difficile dal complemento (*Caucasum*), con un oronimo a sostituire termini attesi come 'veste', o, nel caso dell'uso metaforico, come 'volto', 'aspetto'; la traduzione di Traina («fatti dentro selvaggio come il Caucaso») cancella la metafora del verbo e spiega la natura proverbialmente aspra del Caucaso (il nesso *inhospitalem Caucasum* è da Hor. *epod.* 1,12, ma il collegamento tra la regione e la crudeltà di chi vi nasce era nelle parole di Didone a Enea in Verg. *Aen.* IV 366s. *perfide, sed duris genuit te cautibus horrens | Caucasus*).

Veniamo adesso a una metafora che tutto sommato ha mantenuto una continuità con l'italiano, il 'fuoco d'amore', e che occorre (come c'è da aspettarsi) più volte nelle *Fedra*. Ai vv. 119s. il nesso *meas miserae flammis* è reso da Traina con «il mio rovente dolore»; si tratta di una soluzione certamente efficace, perché mantiene la metafora e, insieme, la rende più chiara: «dolore» traduce di fatto il *miserae* che si aggiunge al possessivo (lett. 'mie, di me infelice').⁷⁰ Il v. 173, invece, *nefandis uerte naturam ignibus* diventa «soverti la natura con la tua nefasta passione», con una resa decisamente esegetica, che cancella la metafora degli *ignes*.⁷¹

⁶⁴ Si vedano le considerazioni sul perfetto logico («è più esatto chiamarlo "perfetto presente" poiché indica le conseguenze attuali di un'azione compiuta» in A. Traina, T. Bertotti, *Sintassi normativa della lingua latina*, Bologna, Pàtron, 1985, p. 224).

⁶⁵ Seneca, *Medea, Fedra...*, cit., p. 85.

⁶⁶ A. Traina, *Vortit barbare...*, cit., pp. 18-21.

⁶⁷ Prova a mantenere la metafora Némets con «rivesti, nella tua mente, il Caucaso inospitale».

⁶⁸ Sull'uso di *induo* in contesti metamorfici, vd. L. Pasetti, *Immagini e lessico della metamorfosi in Apuleio*, in F. Citti, L. Pasetti, D. Pellacani (a cura di), *Metamorfosi tra scienza e letteratura*, Firenze, Olschki, 2014, pp. 137-173: 143-147.

⁶⁹ Cfr. A. Traina, *'Hominem exuere'* (*Postilla a Rosvita, Pafn.* 12,5), rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. IV, Bologna, Pàtron, 1994, pp. 219-223: 220; sull'uso di *induo* e *exuo* nel contesto interiore della conversione (anche in riferimento a Seneca), vd. B. Pieri, *'Narrare memoriter, temporaliter dicere'. Racconto e metanarrazione nelle «Confessioni» di Agostino*, Bologna, Pàtron, 2018, pp. 279-282.

⁷⁰ A titolo di esempio, V. Faggi cancella l'immagine del fuoco e si concentra sul personaggio: «nel suo delirio, la sventurata che sono»; A. Casamento mantiene «le mie fiamme».

⁷¹ Al contrario, Casamento la mantiene («con fuochi abominevoli»).

Ma qui bisogna fare una precisazione: il termine ‘passione’, agli occhi del Traina studioso di Seneca, ha un sapore tecnico (con ‘passioni’ sono soliti essere tradotti i *πάθη* greci e i latini *adfectus*, *perturbationes* e, più tardi, *passiones*), in riferimento a quel pensiero stoico che può essere assunto (ancorché problematicamente)⁷² come chiave di lettura delle tragedie senecane. Così, Traina usa ‘passione’ anche per meglio determinare un termine generico, come ad esempio *malum* in *Phaedr.* 113 *fatale miserae matris agnosco malum* («la riconosco, la fatale passione di mia madre infelice») e 115 *infando malo* («mostruosa passione»), dove Fedra parla dell’amore malato della madre Pasifae per il torello.⁷³ Nel complesso, direi che agli occhi del filologo, ‘passione’ aveva un duplice vantaggio: da un lato, rendere la tecnicità del testo; dall’altro, indirizzare l’interpretazione di quello che Fedra diagnostica genericamente come ‘male, sofferenza’ verso l’ambito amoroso, perché l’italiano ‘passione’ ha questo, come significato prevalente. Non a caso, nella traduzione della *Fedra*, ‘passione’ (e, in un paio di casi, ‘amore’ o ‘ardore’) è la scelta più frequente anche per la resa di *furor*, specialmente se riferito all’eroina,⁷⁴ mentre nella *Medea*, dove il termine compare assai meno spesso, la traduzione converge sul lessico del furore o dell’ira, ovvero della passione che è al centro di questa tragedia.⁷⁵

Tornando a *malum* di *Phaedr.* 113 e 115, possiamo insomma dire che ‘male’ sarebbe stato più evocativo, e calco preciso del *malum* senecano, col quale il filosofo indica tutti gli *adfectus* (non solo l’amore), che affliggono colui che non è incamminato verso la *sapientia*. Ma questa è una ‘nota a piede di anfitatro’ che il filologo decide di trasformare in traduzione.

6. Traduzione esegetica

In altre occasioni, la tendenza all’esegesi non nasce dalla costrizione del testo, ma si direbbe, fa parte dell’istinto del professore che influenza anche il traduttore. Prendiamo ad esempio la resa di *Med.* 25 s. *parta iam, parta ultio est: | peperi*: «Pronta, già pronta è la vendetta: ha figli». Siamo nel prologo, e Medea sta meditando la vendetta contro Giasone. Come si vede, Traina in un certo senso ‘spiega la battuta’ (il letterale ‘ho partorito’ diventa «ha figli»), spostando in questo modo subito la minaccia su Giasone; è un peccato, in questo caso, perché le sinistre parole di Medea perdono quell’elemento autolesionistico che fa da sfondo alla tragedia del suo personaggio.⁷⁶ Ma forse Traina sceglieva di essere, per così dire, ‘ultra-senecano’: le tragedie del filosofo stoico si aprono, infatti, con prologhi che spesso non sono veri prologhi, e quando la tensione è già al massimo, ‘comprimendo’ l’azione sino a renderla statica, sicché già nelle prime parole intravediamo il finale: è l’idea di «tragedia congestionata» di cui parlava, nell’introduzione del

⁷² Vd. *supra* n. 19.

⁷³ Rispettivamente «male fatale» e «passione abietta» sono le scelte di Faggi; anche Casamento opta per «male esiziale» e «orribile passione».

⁷⁴ Se non ho contato male, delle 17 occorrenze di *furor* nella *Fedra*, 9 sono riferite direttamente o indirettamente all’amore della protagonista per Ippolito; per queste, ‘passione’ è resa preferita, con 4 occorrenze (per tradurre i vv. 184, 197, 268, 824), seguita dalle 3 di ‘folia’ (ai vv. 248, 584, 1156) e da quelle singole di ‘amore smanioso’ (al v. 178) e ‘ardore’ al v. 363; l’unica altra occorrenza di ‘passione’ per *furor* è nella resa del v. 96, dove «folle passione» è riferito a Piritoo e al disegno di rapire Proserpina.

⁷⁵ ‘Furore’ è usato per rendere *furor* ai vv. 53, 406, 909, 930; seguono le singole occorrenze di ‘delirio’ (v. 386), ‘furia’ (v. 392), ‘Furia’ (v. 396), ‘ira’ (v. 852).

⁷⁶ Faggi rende in effetti con «Ecco, la vendetta è fatta: ho partorito».

volumetto Bur, il co-curatore G.G. Biondi.⁷⁷ In questo caso, dunque, la traduzione è funzionale all'esegesi non solo micro- ma anche macro-contestuale.

Una decisa attenzione alla destinazione della traduzione troviamo nella resa di *Med.* 166s. *Medea superest: hic mare et terras uides | ferrumque et ignes et deos et fulmina*. Nel dialogo con la nutrice, che teme per la sorte di Medea qualora si ribellasse alle decisioni di Creonte e Giasone, la maga indica una serie di elementi che ha già avuto occasione di utilizzare per sinistri scopi. È uno di quei richiami al proprio personaggio tramite l'idionimo, di cui dicevamo. Il punto è delicato anche per la presenza di espressioni deittiche (*hic ... uides*) che determinano oggetti chiaramente non presenti sulla scena, ma che non per questo andranno obliterate (Faggi accentua: «guardami, qui c'è il mare e la terra, il ferro e il fuoco, gli dèi e i fulmini»). La scelta di Traina («Resta Medea: in lei c'è mare e cielo e ferro e fuoco, i fulmini e gli dei»), da un lato, elimina la deissi, andando incontro al target della traduzione, destinata alla lettura; tuttavia non rinuncia a spiegare, in assenza di una nota dedicata, il riferimento al 'curriculum' di Medea («in lei c'è»).

Di particolare efficacia la resa, pure esegetica, di *Phaedr.* 518s. *sollicito bibunt | auro superbi* con «c'è l'ansia in fondo alle coppe d'oro che bevono i grandi». In questo caso, Traina rinuncia alla *brevitas* che, come vedremo, lo contraddistingue, per spiegare la locuzione *auro bibere* (che risente di un celebre passo georgico virgiliano),⁷⁸ sicché *aurum* diventa «le coppe d'oro».⁷⁹ Da rilevare però la particolare finezza con cui il traduttore esplicita la *iunctura* un po' dura *sollicitum aurum* facendo depositare, per così dire, «l'ansia» in fondo alla coppa, come un'emozione che coglie a tradimento i potenti.⁸⁰

Talvolta a spingere all'esegesi è (come avveniva del resto per la metafora) la necessità di adeguarsi alla lingua di arrivo. Prendiamo ancora dalla *Fedra* un esempio, che proviene dal II coro (vv. 773s.):

Res est forma fugax: quis sapiens bono
confidat fragilis? dum licet, utere.

Cosa effimera è la bellezza: non è saggio fidarsi di un
bene così fragile. Finché puoi, approfittane.

A interessarci è in particolare la resa della domanda retorica (*quis... confidat?*), che la traduzione pensata per la scena trasforma in una affermazione («non è saggio fidarsi»). È indubbio che l'italiano sia molto più restio alla domanda retorica rispetto al latino; forse la destinazione scenica avrà ulteriormente contribuito a scegliere di rinunciare a questo sintagma:⁸¹ è quell'attenzione alla «retorica della *langue*» di cui dicevamo sopra.

⁷⁷ G.G. Biondi in Seneca, *Medea, Fedra*, cit., pp. 41-45; il concetto era sviluppato, a proposito della *Medea* in G.G. Biondi, *Il 'nefas' argonautico. 'Mythos' e 'logos' nella «Medea» di Seneca*, Bologna, Pàtron, 1984, pp. 16-25.

⁷⁸ Verg. *georg.* II 506s. *Vt gemma bibat et Sarrano dormiat ostro; | condit opes alius defossoque incubat auro*: su questa ripresa cfr. B. Pieri, 'Optimi vitae dies': il 'salutare carmen' di Virgilio e un caso di 'ironia intertestuale' nella «*Phaedra*» senecana, in M.M. Bianco, A. Casamento (a cura di), *Nouum aliquid inuentum? Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone*, Palermo, Palermo University Press, 2018, pp. 255-277: 260.

⁷⁹ Scelta condivisa da Faggi e Casamento.

⁸⁰ Faggi traduce «che cosa bevono i potenti in quelle coppe d'oro?»; Casamento «piene d'inquietudine le coppe d'oro».

⁸¹ Ma cfr. Faggi: «si fiderà un saggio di un bene così fragile?»; anche Casamento mantiene l'interrogativa retorica.

7. 'Breuitas'

Veniamo adesso a un altro aspetto che appartiene non solo alle traduzioni dalle tragedie, né solo a quelle da Seneca, ma, verrebbe da dire, alla fisionomia esistenziale di Traina: la *breuitas*. Lo aveva ben capito S. Mariotti che, nel commentare la traduzione del *De breuitate*, sottolineava l'affinità elettiva di Traina con Seneca nella scrittura e nello «specifico problema dell'impiego del tempo». ⁸² Riprendiamo la nota di traduttore alle *Consolationes*:

tradurre Seneca significa far capire il suo pensiero senza sacrificare il suo stile, ossia conciliare il massimo di chiarezza col massimo di concisione e di energia. ⁸³

Di alcune strategie della *breuitas* senecana Traina parla nel suo *Stile 'drammatico'*: ⁸⁴ vediamo allora come si comporta il traduttore; gli esempi naturalmente non mancano. Ai vv. 123s. della *Medea*, l'eroina è in preda al desiderio di vendetta:

Incerta uecors mente non sana feror partes in omnes; unde me ulcisci queam?	Dubbio e follia travolge la mia mente. Come vendi- carmi?
--	--

Qui Traina condensa in un solo lessema ('follia') le due espressioni aggettivali (*uecors*, *non sana*) riferite da Medea rispettivamente a se stessa e alla propria mente, eliminando anche la litote dell'originale; sceglie di trasformare la costruzione da passiva ad attiva, esplicitando con 'travolge' il valore psichico di *feror*, con cui il latino esprime il vagare 'in balia' di un sentimento, appunto, travolgente: non è un caso che uno dei due frammenti a noi rimasti della *Medea* di Ovidio reciti appunto *feror huc, illuc, ut plena deo*. ⁸⁵ Accentuando l'accezione psichica, Traina cancella tuttavia dalla traduzione l'elemento della direzione del movimento (*in partes omnes*); ad essere eliminato è infine anche il *queam* nell'interrogativa, che così diventa di due parole («come vendi-carmi?»), contro le quattro di Seneca. Un'ultima nota: il traduttore sceglie di convertire gli aggettivi (*incerta*, da un lato, *uecors* e *non sana*, dall'altro) in sostantivi astratti (*incerta*: 'dubbio'; *uecors* e *non sana*: 'follia'). E qui torna in scena lo studioso, che, discutendo dell'astrazione nel teatro latino arcaico, aveva scritto: «di tutte le componenti del lessico, gli astratti sono quelli che meglio si prestano a caratterizzare il mondo affettivo e ideologico di un'opera». ⁸⁶ Il discorso vale a maggior ragione per il teatro 'sentimentale' di Seneca tragico. E a proposito di sentimenti, interessante l'esempio seguente, dove l'estrema concisione si sposa alla patetizzazione (*Med.* 150s.):

Sile, obsecro, questusque secreto abditos manda dolori.	Taci, ti prego, soffri nel tuo cuore.
--	---------------------------------------

⁸² S. Mariotti, *Traina traduttore...*, cit., p. 10.

⁸³ Seneca, *Le consolazioni...*, cit., p. 39.

⁸⁴ A. Traina, *Lo stile 'drammatico'...*, cit., pp. 25-30; 78-82.

⁸⁵ Un passo probabilmente ben noto a Seneca, visto che ne è testimone il padre, che lo citava, a proposito dell'espressione *plena deo* in *Suas.* 3,7.

⁸⁶ A. Traina, *Sul problema dell'astratto nel teatro latino arcaico*, rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. IV, Bologna, Pàtron, 1994, pp. 21-30; 27.

La resa stringata del consiglio della Nutrice a Medea (*questusque... dolori*) frutta al traduttore anche un bell'endecasillabo; soprattutto, il 'rimpasto' fa emergere uno psiconimo ('cuore') di cui non c'è traccia nel testo originale, contribuendo però a mettere in evidenza quello che è il vero motore dell'azione senecana e insieme il luogo in cui essa si svolge: la psiche. L'esempio seguente, tratto ancora da *Medea* (945-947), solleva qualche dubbio:

huc, cara proles, unicum afflictæ domus solamen, huc uos ferte et infusos mihi coniungite artus.	Venite, figli cari, stringetevi al mio petto.
--	---

Viene da chiedersi in effetti se l'omissione completa dell'inciso (*unicum afflictæ domus solamen*: lett. «unico conforto della casa in rovina») sia voluta o non piuttosto frutto di un lapsus; certamente la sintesi riguarda anche il resto, vale a dire l'eliminazione dell'anafora (*huc ... huc*) e l'efficace concentrazione di «stringetevi al mio petto» rispetto alla perifrasi, ancora una volta un po' contorta, di Seneca. Anche in questo caso, dunque, la *breuitas* pare funzionale alla divulgazione dei contenuti. Citiamo un altro paio di casi dalla *Fedra*. Il primo è tratto dal dialogo della Nutrice con l'eroina (vv. 271-273):

Temptemus animum tristem et intractabilem. meus iste labor est aggredi iuuenem ferum mentemque saeuam flectere immitis uiri.	Sonderò di mia iniziativa quell'anima scontrosa, tenterò di ammansire quel suo cuore di pietra.
--	--

Qui l'operazione di sintesi si fa particolarmente evidente e raffinata: «scontrosa» rende i due aggettivi *tristis* e *intractabilis*; «ammansire» recupera con un solo termine l'immagine della belva che sta dietro la doppia definizione di Ippolito come *iuuenis ferus* e *inmitis uir*; ancora, *iuuenis* e *uir* sono tradotti un'unica volta, con il possessivo «suo», che determina l'efficace «cuore di pietra» con cui Traina introduce una metafora assente nell'originale, che ha *mens saeva*.

Con analogo procedimento, il traduttore si muove ai vv. 640s. *pectus insanum uapor | amorque torret*, resi con «Il mio cuore avvampa sino a impazzire»: qui non solo «avvampa» condensa in un solo lessema *uapor* (la 'vampa') e *torret* ('brucia'), ma rende pure inutile esplicitare *amor*; da rilevare anche come il passaggio dello psiconimo (*pectus*, «cuore») da oggetto a soggetto,⁸⁷ metta di nuovo in primo piano il ruolo della psiche nello svolgimento dell'azione.

L'ultimo esempio di *breuitas* della versione italiana lo prendiamo dal *Tieste*, di cui Traina tradusse solo alcuni versi dalle parti liriche; la celeberrima monodia del protagonista conobbe due versioni, la prima inclusa nel saggio *La voce dell'inconscio*, che si giova di un commento lemmatico del *canticum*, l'altra per la più volte citata plaquette dedicata al *Seneca lirico*,⁸⁸ in entrambe, per il v. 944 *nulla surgens dolor a causa* troviamo la resa «insensato dolore», che condensa in due parole le 5 (contando la preposizione) di Seneca. Non si tratta semplicemente di una soluzione comoda per il settenario della resa lirica di Traina,⁸⁹ ma è efficacissimo nesso che contiene il senso

⁸⁷ Mantengono la costruzione latina tanto Faggi («Un fuoco, un delirio brucia questo folle cuore»), quanto Casamento («calore d'amore brucia l'animo in delirio»).

⁸⁸ Cfr. rispettivamente A. Traina, *La voce...*, cit., pp. 193s. e Id., *Seneca lirico*, Traduzioni, cit., pp. 41-44.

⁸⁹ Cfr. ad esempio Faggi: «se non c'è motivo di dolore».

di tutto il *canticum* di Tieste: quella «conflittualità psichica, che [...] si configura come contrasto fra l'io conscio e l'io inconscio del protagonista».⁹⁰

Tutto sommato, ci potremmo attendere una messe più cospicua di esempi; ma non dimentichiamo che l'autore del testo di partenza è lo stesso che in *epist.* 59,5 ammira la retorica di Lucilio con l'espressione *plus significas quam loqueris*;⁹¹ a questi casi occorrerebbe dunque aggiungere tutti quelli, e sono innumerevoli, in cui il traduttore riesce a non crescere rispetto all'originale,⁹² obiettivo sempre ambizioso nella traduzione in generale e, in particolare, in quella da una lingua, come il latino, in sé più sintetica rispetto all'italiano,⁹³ in quanto priva di articoli e meno ricca di forme perifrastiche.⁹⁴

Da questo punto di vista, un banco di prova significativo è senz'altro la resa della sticomitia (che nel confine invalicabile del verso segna, secondo Littlewood, l'isolamento del protagonista dal mondo)⁹⁵ e ancora più delle *antilabai* che, nel caso di Seneca, arrivano a chiudere quattro battute entro un solo trimetro, come in *Med.* 170s.,⁹⁶ dove la protagonista, parlando con la Nutrice, dà inizio a quella realizzazione del proprio personaggio di cui abbiamo detto. Qui troviamo infatti il celebre scambio – NV: *Medea!* ME: *Fiam* – che anticipa il *Medea nunc sum* del v. 910, condensando in un emistichio il significato della tragedia. Ecco la soluzione di Traina:

NV: Moriere.	NU: Morirai.
ME: Cupio.	ME: Me lo auguro.
NV: Profuge.	NU: Fuggi.
ME: Paenituit fugae.	ME: Non l'avessi fatto.
NV: Medea	NU: Medea...
ME: Fiam.	ME: Lo sarò.
NV: Mater es.	NU: Sei madre.
ME: Cui sim uide.	ME: Vedi per chi.

Lo scambio faceva parte dei versi presi in esame da Traina stesso nel suo lavoro sulle traduzioni del giovane Alfieri: lo studioso osserva che nella versione alfieriana le battute «non perdono nulla della loro energia»⁹⁷ e fa presente che il futuro autore delle tragedie supererà il modello senecano spezzando il suo endecasillabo addirittura in 5 battute.

⁹⁰ A. Traina, *La voce dell'inconscio...*, cit., p. 192.

⁹¹ Cfr. A. Traina, *Lo stile 'drammatico'...*, cit., p. 27.

⁹² La tendenza all'amplificazione era invece sottolineata (ma si veda l'eccezione segnalata più avanti) da Traina per le traduzioni di Alfieri (*Alfieri traduttore...*, cit., pp. 213-219).

⁹³ Di questa concisione della lingua latina (che «si accordava con la mia tendenza alla concettosità e alla sintesi (non per nulla il mio prosatore preferito è Seneca)» Traina stesso parla in *Io e il latino*, in I. Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici: a colloquio con i greci e i latini*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 259-263 (rist. in A. Traina, *La 'Ira'...*, cit., pp. 339-341): 262.

⁹⁴ Sull'amplificazione come caratteristica della traduzione (frutto di due altre tendenze, cioè la «razionalizzazione» e la «chiarificazione»), vd. A. Berman, *La traduzione e la lettera, o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, trad. it., Macerata, Quodlibet, 2003 (ed. or. 1999³), pp. 44s.

⁹⁵ C.A.J. Littlewood, *Self-representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 48: «Stichomythia [...] accommodates the isolation of a Stoic or a tyrant, the disengagement of a frivolous disputant or of a passionate suicide. In each case the brittleness of the speech is a mark of the speaker's alienation from the world».

⁹⁶ Un caso che si ripete solo in *Thy.* 257; sulla *antilabé* in Seneca, vd. B. Seidensticker, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg, Winter, 1969, pp. 92-98.

⁹⁷ A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., pp. 211s. Questa la resa di Alfieri: «Morrai :: Morrò :: Fuggi :: Il fuggir mi dolse».

In verità, nell'ottica di una moderna messa in scena, occorrerebbe conciliare l'istanza della concisione con la necessità di stabilire per gli attori una corretta ed efficace distribuzione delle battute,⁹⁸ che potrebbe non essere aiutata da un martellare di singoli lessemi:⁹⁹ «la battuta ha (deve avere) il suo respiro», scrive Faggi nella nota di presentazione delle *Tragedie* einaudiane;¹⁰⁰ e infatti la sua traduzione amplia a dismisura il *paenituit fugae* in «sono fuggita una volta e me ne sono pentita». Così pure Rosso nella sua elaborazione drammaturgica per l'Inda («Ti uccideranno :: è quello che voglio :: Va [sic] via figlia mia, tu devi fuggire :: L'ho fatto una volta e mi sono già pentita»).¹⁰¹ Ancora più problematico in ottica di messa in scena il v. 171, dove il cruciale *fiam* spezza la frase della nutrice, *Medea, materes*, a dissociare 'plasticamente' il personaggio dal poco credibile ruolo di madre. Drastica la scelta drammaturgica di Rosso, che conserva, ampliandolo, solo lo scambio di battute della prima metà del v. 171 («NU: Medea... ME: Tornerò a essere Medea») per poi far riprendere la parola alla Nutrice direttamente dal v. 174. Faggi conserva il testo per intero, dilatando il *cui sim uide* in «per l'uomo che sai tu». Traina si muove in direzione opposta, cercando il mimetismo più accurato possibile della *breuitas* senecana, anche a costo di fornire rese non 'letterali' e di fatto esegetiche («non l'avessi fatto» per *paenituit fugae*): ancora una volta, dietro il traduttore, vediamo il profilo dello studioso dello 'stile drammatico' del filosofo Seneca.

8. Patetizzazione

Nelle traduzioni del giovane Alfieri, Traina sottolineava come molte espansioni andassero «nel senso di una visualizzazione e patetizzazione dell'originale. È un tratto comune a tutti i traduttori».¹⁰² Vediamo dunque se dietro questa affermazione c'è anche l'esperienza personale dello studioso. In effetti, a un testo di partenza che già si caratterizza per essere sintonizzato sul massimo livello del *pathos* (la tragedia congestionata di cui sopra), Traina non rinuncia ad aggiungere elementi che vanno in direzione del patetismo. Farò pochi esempi; i primi due sono accomunati da una 'dislocazione' della persona del verbo.

Nel primo caso (*Med.* 136 *saeuit infelix amor*, reso con «ora sento la furia di un amore infelice»), la diagnosi, tutto sommato distaccata, compiuta da Medea – con un verbo alla terza persona (*saeuit*) il cui soggetto è l'*amor* – è resa da Traina col passaggio alla prima persona,

⁹⁸ Sulla convenzionalità del *floor apportionment* teatrale, vd. K. Elam, *The Semiotic of Theatre and Drama*, Oxford, Taylor & Francis, 2002³, pp. 159-162; B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttologia», n.s., I, 2006, 2, pp. 55-70.

⁹⁹ Osservando che anche la *durata* di un discorso è parte del suo significato, R.W. Corrigan, *Translating for Actors*, in W. Arrowsmith, R. Sattuck (eds.), *The Craft and the Context of Translation*, New York, Anchor, 1961, pp. 95-106, raccomandava al traduttore teatrale di mantenere «the same number of words in each sentence»; dal canto suo, P. Zatlin, *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*, Clevedon, Multilingual Matters, 2005, p. 75, a ragione osserva, a proposito della traduzione dallo spagnolo all'inglese, come questa istanza non tenga conto di due specificità linguistiche essenziali per il ritmo del dialogo teatrale: la diversa velocità di esposizione degli attori nelle culture di partenza e di arrivo e la maggiore o minore sinteticità delle lingue.

¹⁰⁰ L.A. Seneca, *Le tragedie*, cit., p. XXI.

¹⁰¹ Seneca, *Medea*, tradotta dalla Scuola di Teatro Antico dell'Inda sotto la direzione di I. Lana; elaborazione drammaturgica di R. Rosso, Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 1989. Torna a una media brevità Picone: «Morrai! :: è quel che voglio :: Fuggi! :: Mi pento d'averlo fatto! | Medea... :: Lo diventerò. :: Sei madre. :: E tu ben vedi per chi».

¹⁰² A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., p. 217.

che evidenzia la sofferenza della protagonista, con quel che ne consegue per il successivo sviluppo della tragedia.

In *Med.* 289 *dum extrema natis mater infigo oscula* (reso con «Per dare ai figli miei gli ultimi baci della loro madre»), è al contrario il passaggio dalla prima persona (*mater infigo*) alla terza («della loro madre»), passaggio che Traina ottiene con l'aggiunta del possessivo 'miei', ad avere l'efficacissima funzione di esprimere il patetico tentativo di Medea di distanziarsi dai figli, in vista dell'azione che ha deciso di compiere, dopo avere immaginato di poterli baciare.

In diversi altri casi, il segnale del pathos è dato dall'anafora o dalla *geminatio*. Prendiamo un esempio dal prologo di *Medea* (vv. 1-9):

Di coniugales tuque genialis tori,
Lucina, custos quaeque domituram freta
Tiphyn nouam frenare docuisti ratem,
et tu, profundi saeue dominator maris,
clarumque Titan diuidens orbi diem,
tacitisque praebens conscium sacris iubar
Hecate triformis, quosque iurauit mihi
deos Iason, quosque Medae magis
fas est precari.

Dei delle nozze e tu, Lucina, custode del
talamo, e tu che insegnasti a Tifi il governo della
nuova nave, futura domatrice dei flutti, e tu,
tremendo signore dell'abisso marino, e tu, Ti-
tano che impartisci al mondo la luce del giorno,
e tu che offri il complice tuo raggio ai riti se-
greti, Ecate triforme, e voi numi sui quali mi
giurò fede Giasone e che è più giusto sia Medea a
invocare.

L'eroina è già al massimo del furore; la sua preghiera è connotata da termini negativi o violenti (*domituram, nouus, saeuus, profundus*). Traina sceglie di strutturare l'incipit eucologico sull'anafora «e tu» che va ben oltre il testo latino, che invece varia, perché il *tu* ora è sostituito da un pronome relativo, ora dalla semplice enclitica *-que*. L'effetto è quello di trasformare una preghiera condotta secondo il modulo innologico del *Du-Stil* in una sorta di chiamata a correo di tutti quegli dei che, come dirà Giasone nell'ultimo verso della tragedia (1027 *testare nullos esse, quae ueberis, deos*), scompaiono al suo passaggio.¹⁰³

Analoga la soluzione adottata nella traduzione del delirio di Fedra, nell'omonima tragedia (vv. 387s.; 391-393):

Remouete, famulae, purpura atque auro inlitas
uestes, procul sit muricis Tyrii rubor,
[...]
ceruix monili uacua, nec niueus lapis
deducat auris, Indici donum maris;
odore crinis persus Assyrio uacet.

Via da me, ancelle, le vesti di porpora e d'oro,
via la rossa conchiglia di Tiro
[...]
non collane intorno al collo, non pesanti perle
di neve alle orecchie, dono dell'Oceano Indiano,
non profumi orientali sui capelli.

Anche in questo caso, le anafore («via... via... non... non... non»), assenti nell'originale, sono funzionali a esprimere il pathos dell'eroina in preda alla sua smania amorosa.

Ancora più evidente l'effetto patetizzante di un'altra figura di ripetizione, la *geminatio*, nella traduzione della drammatica rivelazione di Fedra, che prega Ippolito prima, al v. 623 *miserere*

¹⁰³ Secondo quella che mi pare interpretazione preferibile del passo (su cui vd. da ultimo A.J. Boyle, Seneca, *Medea*, cit., p. 388, *ad loc.*), sostenuta anche dalla traduzione di Traina («ad attestare che non ci sono dei lassù dove tu passi»), e da lui ribadita nella recensione alle traduzioni di Faggi (cit., p. 213), che invece rende con «sarai la prova vivente, dovunque arriverai, che gli dei non esistono».

uiduae (reso da Traina con «Pietà, pietà di una vedova») per poi correggere il tiro, nelle ultime parole della dichiarazione, al v. 671 *miserere amantis* («Pietà, pietà di una donna innamorata»). La soluzione di Traina ha il vantaggio di rendere ancora più appariscente, oltre che patetica, la ripresa di *miserere* (funzionale a descrivere il progressivo aprirsi di Fedra al figliastro) rispetto ad altre, pur pienamente legittime, soluzioni traduttive.¹⁰⁴

9. 'Pietas', 'dirus'

A proposito di 'pietà', lessema che nell'esempio appena citato traduce il *misereri* senecano, continuiamo a verificare come il lavoro del filologo possa distillarsi nella traduzione, attraverso un paio di casi che non sono collegati agli studi senecani di Traina. Partiamo da un lavoro che resta il contributo forse più significativo sulla semantica di *pietas*, un tema affrontato a proposito di Virgilio, già in sede di tesi di laurea, e poi confluito nella voce omonima dell'*Enciclopedia Virgiliana*.¹⁰⁵ È qui che apprendiamo, attraverso una documentazione fittissima, che va ben oltre i confini del testo virgiliano cui è riferita, che la *pietas* romana deve essere intesa come un sentimento dovuto, esercitato in regime di reciprocità, diretto tanto agli dei quanto agli uomini, tanto alla famiglia quanto alla patria e ai suoi alleati. È quindi evidente come il termine, vero *Wertbegriff* e dunque uno dei più famosi intraducibili del latino, sia passibile di rese diversificate a seconda del contesto. Elenchiamo, dunque, di seguito le traduzioni di *pietas* in *Medea* e *Fedra*:

Medea

non timor uicit fidem, Sed trepida pietas:	437	non fu il timore a vincere la fedeltà, ma l'a m o r p a t e r n o.
pietas uetat	545	me lo proibisce l'a m o r p a t e r n o.
quidquid admissum est adhuc, pietas uocetur	905	tutto quello che hai fatto sinora vada sotto il nome di b o n t à.
ira pietatem fugat iramque pietas – cede pietati, dolor.	943	L'ira mette in fuga l'a f f e t t o e l'a f f e t t o l'ira. Cedi all'a f f e t t o, odio.

Phaedra

Pietate caros debita fratres colam	631	Non mancherò ai miei d o v e r i d i f r a - t e l l o.
Pro sancta pietas	904	O santi a f f e t t i f a m i l i a r i.
Pietas nefandum [<i>scil. celat</i>]	921	Dietro la d e v o z i o n e il sacrilego.

Pietas conta tre occorrenze in *Fedra* e il doppio in *Medea*, tre delle quali nel monologo dell'eroina al culmine dell'azione omicida; se ne capisce il motivo, visto che l'uccisione dei figli rappresenta la più clamorosa violazione della *pietas* familiare. Veniamo alla traduzione: per

¹⁰⁴ Faggi ha «Abbi pietà di una vedova» e «Abbi pietà di una donna che ama»; Casamento: «Abbi pietà di me: sono vedova» e «Abbi pietà di una donna innamorata».

¹⁰⁵ La si può leggere aggiornata in A. Traina, *Parva philologa*, cit., pp. 373-390.

quanto riguarda *Medea*, in due casi su quattro *pietas* è reso con «amor paterno»,¹⁰⁶ quello di Giasone, vale a dire l'obiettivo della vendetta di Medea; nella traduzione del v. 905 *pietas* è semplicemente 'bontà' (ma va detto che forse si perde l'amara ironia di Medea, che ha al suo attivo altri delitti che rappresentano violazioni della *pietas* familiare, come l'uccisione del fratellino).

Nell'ultimo, drammatico conflitto interiore di Medea, ai vv. 943s., il termine, che torna tre volte in poliptoto, è reso con «affetto»: ci si può chiedere perché la scelta non sia caduta, analogamente a quanto fatto per Giasone, su 'amore materno'; credo che le ragioni siano sostanzialmente due: da un lato, la volontà di accentuare il *pathos* come si conviene a quello che è il momento apicale della tragedia ('amore materno' è frase fatta, che finisce per introdurre una componente più razionale); dall'altro, l'attenzione a mantenere la *brevitas* del testo originale rendeva necessario usare un solo lessema da contrapporre a *ira* e *dolor*, qui resi con «ira» e «odio». Del resto l'«affettività» è il secondo dei quattro tratti caratterizzanti della *pietas* elencati da Traina nella citata voce dell'*Enciclopedia Virgiliana*.¹⁰⁷ Similmente, per quanto riguarda le tre occorrenze nella *Fedra*, le rese di Traina propongono altrettanti valori ivi proposti per il concetto di *pietas*: il v. 631 è riformulato così da proporre l'esegetico «doveri di fratello», al v. 904 troviamo «affetti familiari» e al v. 921 «devozione» (il 'traduttismo' forse più frequentemente proposto per la resa di *pietas*), attivato probabilmente dal *nefandum* successivo.

Altro termine cui Traina dedicò uno scavo accuratissimo in quello che è forse il suo più famoso saggio lucreziano è l'aggettivo *dirus*, di cui il filologo sottolineava le sfumature di ominosità, orrore e innaturalità.¹⁰⁸ *Dirus* conta 14 attestazioni tra *Medea* (6) e *Fedra* (8), per le quali Traina propone 11 diversi traduttori: una simile varietà mi pare confermare una caratteristica che non appartiene solo al Traina traduttore (che evita qualunque *pret à porter* traduttivo),¹⁰⁹ ma anche e soprattutto allo studioso: mi riferisco a quella capacità di non perdere mai di vista il rapporto tra l'asse paradigmatico e quello sintagmatico che emerge da tanti suoi studi linguistici e non solo.¹¹⁰ Dunque, ad eccezione di 't r e m e n d o' che è usato 4 volte (*Med.* 614 *exitu diro*: «una fine tremenda»; *Phaedr.* 223 *diras... fores*: «la soglia tremenda», 1238 *dirum Chaos*: «tremendo Chaos», 1271 *o dira fata*: «o destino tremendo»), gli altri traduttori variano: 'f a t a l e' (*Med.* 355 *dirae pestes*: «fatali maliarde»), 't e r r i b i l e' (*Med.* 461 *dira supplicia*: «terribili torture»), 'm o r t a l e' (*Med.* 576 *diris artibus*: «un veleno mortale»), 'n o c i v o' (*Med.* 718s. *dirusque tortis sucus in radicibus | causas nocendi gignit*: «cela nell'intrico delle radici un succo nocivo»¹¹¹), 'c o n t r o n a t u r a' (*Med.* 931 *dirum nefas*: «infamia contro natura»), 's i n i s t r o' (*Phaedr.* 131 *dirae spei*: «una sinistra speranza»), 'm a l e d e t t o' (*Phaedr.* 564 *dirum genus*: «una razza maledetta»), 'i r r a z i o n a l e' (*Phaedr.* 567 *dirus furor*: «impulso irrazionale»).

Alle due restanti occorrenze di *dirus* nella *Fedra* dobbiamo dedicare un po' più di spazio:

¹⁰⁶ Una resa che trova conferma anche in A. Traina, *Alfieri traduttore...*, cit., p. 223: «la *pietas* latina, l'amor paterno».

¹⁰⁷ Gli altri sono rispettivamente, il senso del dovere, la bipolarità, la reciprocità: cfr. A. Traina, *Parva philologa*, cit., p. 373.

¹⁰⁸ A. Traina, *Dira libido. Sul linguaggio lucreziano dell'eros*, rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. II, Bologna, Pàtron, 1991, pp. 11-34: 13-15.

¹⁰⁹ Traggo questa definizione da S. Basso, *Sul tradurre*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 6: «un *pret à porter* della lingua non necessariamente sbagliato, ma costituzionalmente inadeguato a tradurre letteratura».

¹¹⁰ Su questo aspetto del Traina studioso, cfr. B. Pieri, *Da Plauto a Pascoli...*, cit., p. 365.

¹¹¹ Un altro esempio di *brevitas* traduttiva.

Tunc illa magnae dira fortunae comes	206	allora subentra il compagno rovinoso di ogni
subit libido:		grande fortuna, il desiderio insaziabile.
uincit sanctos dira libido	981	l'innocenza è vinta dall'arbitrio.

Come si vede, in entrambi i passi entra in gioco il nesso *dira libido*, che Seneca riprendeva evidentemente dalla digressione lucreziana sull'amore, come del resto già osservato da Traina stesso.¹¹² Naturalmente, in una tragedia che tratta dell'amore 'contro natura' della matrigna per il figliastro, potrebbe non stupire la doppia occorrenza del nesso lucreziano. Ma anche in questo caso a contare è l'asse sintagmatico. Così, ai vv. 206s., l'aggettivo, che determina *comes*, insieme a *illa* (ma direi, con un *apo koinou* anche il successivo *libido*), è di fatto tradotto due volte da Traina, prima con «rovinoso» e poi con «insaziabile»; a parlare, in una requisitoria lucreziana contro la divinizzazione dell'amore, è la nutrice che, in questo caso, fa riferimento non all'amore in particolare ma alla generica, perpetua insoddisfazione dei potenti, sempre in cerca di nuove esperienze: di qui la scelta del generico 'desiderio' a rendere *libido*.

Più significativo il trattamento di *dirus* al v. 981, secondo lo studioso «variamente e spesso elusivamente tradotto».¹¹³ Siamo nel III coro, che, dopo la maledizione gettata da Teseo sull'innocente Ippolito, lamenta il caos che regna sulle vicende umane a fronte dell'ordine che regola il cosmo. A mio parere, *dira libido* non può non richiamare lo spunto del coro stesso, cioè la falsa accusa di Fedra e quel movente amoroso che è alla base di tutta la tragedia: il Coro sa la verità e vede che la *dira libido* dell'eroina riesce ad avere la meglio (*uincit*) anche sul puro (*sanctos*) Ippolito.¹¹⁴ La scelta di Traina sembra tuttavia muoversi in un'altra direzione; in questo caso abbiamo a disposizione una doppia traduzione: quella sopra riportata deriva dal volume Bur e condensa *dira libido* nel semplice «arbitrio» (da notare anche la trasformazione dell'aggettivo sostantivato *sanctos* in astratto); nella versione destinata alla *plaquette Seneca lirico* («sopraffà gli innocenti un perverso potere»), troviamo invece «perverso potere». In entrambi i casi, come si vede, siamo di fronte a una interpretazione che lascia in ombra il *côté* amoroso¹¹⁵ e vira verso quello 'etico-politico'.¹¹⁶ Ciò potrebbe facilmente spiegarsi col fatto che i vv. successivi si concentrano proprio sulle conseguenze del disordine umano nella gestione dei rapporti di potere. Credo però che nella scelta di Traina abbia giocato un ruolo, più che la memoria di Lucrezio,¹¹⁷ la fortuna del testo di Seneca e particolarmente quella lirica boeziana cui lo studioso dedicò un contributo¹¹⁸ e che riprende il coro della *Fedra*, volgendolo interamente in senso, appunto, politico.

¹¹² A. Traina, *'Dira libido'...*, cit., pp. 17s.

¹¹³ Id., *Seneca lirico*, cit., p. 160.

¹¹⁴ Meno probabile (visti i continui riferimenti alla *fraus* che colpisce gli innocenti) che il Coro si metta nella posizione di Teseo, dando credito alle parole di Fedra, e dunque rammaricandosi che anche le persone più pure siano vinte da una passione distorta, dunque con un richiamo all'*omnia uincit amor* virgiliano (*ecl.* 10,69) che è sotteso, insieme alla memoria di Verg. *georg.* III 209-283, piuttosto al I Coro della *Fedra*, dedicato alla potenza universale dell'eros.

¹¹⁵ Che mi pare presente, più che in Faggi («vizio crudele trionfa sulla virtù»), in Casamento («funesta passione ha la meglio sui puri»).

¹¹⁶ Di «severo giudizio etico» per l'uso di *dirus* in queste riprese senecane da Lucrezio, Traina parlava del resto in *'Dira libido'...*, cit., p. 18.

¹¹⁷ Che semmai riaffiora nella traduzione di *furor* al v. 279 con «piaga», che rimanda senz'altro all'*ulcus* di Lucr. IV 1068 su cui si era soffermato in A. Traina, *'Dira libido'...*, cit., pp. 24s.

¹¹⁸ Id., *Per l'esegesi di una lirica boeziana (cons. 1, m. 5)*, rist. in *Poeti latini (e neolatini)*, vol. II, cit., pp. 133-160.

L'idea della 'perversione' dell'ordine naturale, su cui Traina insiste nel suo lavoro su *dirus* (e nella sua interpretazione del III coro della *Fedra*),¹¹⁹ torna anche nelle traduzioni dal *Tieste*: al v. 349 l'espressione *et diri mala pectoris* è condensata in «perversioni» (un termine contro 3 di Seneca: altro esempio di *brevitas*); al v. 953 *flendi miseris dira cupido est* è reso con «sentono gli infelici | una perversa voluttà di pianto».¹²⁰

10. La traduzione della tradizione

Approfittiamo dell'ultimo esempio, che esprime la 'voce dell'inconscio' di Tieste nel *canticum* da lui pronunciato, per affrontare rapidamente un procedimento traduttivo di cui ho contato un altro paio di attestazioni nelle versioni di Traina da *Medea* e *Fedra*: l'inserimento di citazioni letterarie. Nel passo del *Tieste* «perversa voluttà di pianto» è in effetti allusione cercata al carducciano (*La chiesa di Polenta* 123s.) «una soave volontà di pianto | l'anime invade». A svelarcelo è Traina stesso, in una nota di commento al *canticum* di Tieste, in cui osserva che Carducci si sarebbe ispirato a Seneca tragico: «imitazione contrastiva la "soave voluttà di pianto carducciana"».¹²¹ Dunque Traina si fa carico di trasmettere al suo destinatario non solo il senso, non solo lo stile, ma anche la fortuna del testo senecano:¹²² la sua è una nota esegetica 'tradotta in traduzione'. Da rilevare un dato: nel citare, evidentemente a memoria, il testo di Carducci, Traina lo 'piega', per così dire, in direzione di quella che sarà la sua resa di Seneca, trasformando la carducciana «volontà» (effettiva memoria di *cupido* nel passo del *Tieste*) in «voluttà», che sarebbe stata resa adatta piuttosto a *libido*:¹²³ tra Seneca e Carducci, nella memoria del filologo traduttore si annida ancora il saggio lucreziano sul IV libro, che metteva in relazione la *iunctura* del v. 1046 (*quo se contendit dira libido*), con quella del v. 1090 (*tam magis ardescit dira cuppedine pectus*).

Leggermente diversi sono altri due esempi di traduzione 'allusiva', che si giovano di altrettanti celeberrimi passi danteschi. In *Phaedr.* 845 *me quoque supernas pariter ad sedes tulit*, Teseo, che appare sulla scena, sta raccontando di come Eracle lo abbia tratto in salvo, permettendogli di tornare dagli Inferi: Traina rende con un «Portò anche me a rivedere le stelle» che, evocando l'ultimo verso dell'*Inferno* (XXXIV 139), da un lato, potrebbe sottintendere anche il riferimento a Teseo (come esempio di vivo che riesce a tornare dagli Inferi) di *If.* IX 54 «mal non vengiammo in Tesèo l'assalto»; dall'altro, mi chiedo se con questa allusione dantesca Traina non abbia voluto rendere l'effetto della memoria virgiliana che sembra allignare dietro il racconto di Teseo, laddove l'eroe rievoca il *labor* del tornare sulla terra (847s. *heu labor quantus fuit, | Phlegetonte ab imo petere longinquum aethera*), quella «fatica» di cui la Sibilla avvertiva Enea in Verg. *Aen.* VI 128s. *sed reuocare gradum superasque euadere ad auras, | hoc opus, hic labor est*.

¹¹⁹ Commentando, ancora a confronto con Boezio, i vv. 985s. della *Fedra* (*tristis uirtus peruersa tulit | praemia recti*), considera *peruorsa* «la parola chiave del contesto senecano» (A. Traina, *Per l'esegesi di una lirica...*, cit., p. 147).

¹²⁰ Traduzione identica sia nel saggio *La voce dell'inconscio* (p. 94), sia nella *plaquette* (*Seneca lirico*, Traduzioni, cit., p. 43).

¹²¹ A. Traina, *La voce dell'inconscio...*, cit., p. 201.

¹²² Sul fatto che la traduzione dai testi antichi si misuri anche con lo 'spessore' della tradizione che li accompagna, cfr. B. Pieri, *La traduzione dalle lingue antiche fra prassi e riflessione: appunti da un esperimento didattico*, in C. Neri, R. Tosi (a cura di), *'Hermeneuein'. Tradurre il greco*, con la collaborazione di V. Garulli, Bologna, Patron, 2009, pp. 211-241: 226s.

¹²³ O, al limite, a *uoluptas* nei vv. finali della monodia (969s. *an habet lacrimas | magna uoluptas?*, dove però Traina ha «gioia» in entrambe le versioni da lui prodotte.

Il procedimento mi pare certo nella resa di *Med.* 394 *irae nouimus ueteris notas*: a parlare è la nutrice, che percepisce la gravità della situazione e il montare dell'ira di Medea; Traina traduce con «conosco i segni dell'antica rabbia». Per farci percepire non solo la presenza, ma anche la funzione connotativa, della probabile allusione di Seneca alla Didone del IV libro (v. 23 *agnosco ueteris uestigia flammae*), il traduttore ricorre alla più celebre ripresa del medesimo passo virgiliano, ovvero il dantesco «conosco i segni dell'antica fiamma» (*Pg.* XXX 48); e per meglio riecheggiare (anche da un punto di vista fonico) l'ipotesto alluso, sceglie 'rabbia', in luogo di 'ira',¹²⁴ che nella *Medea* di Traina è traduce sostanzialmente esclusivo per *ira* e derivati.¹²⁵ La traduzione diventa dunque come una glossa esegetica del filologo, anzi in questo caso vi si accompagna: nell'edizione Bur, la nota al v. 394 (del co-curatore, G.G. Biondi) fa appunto riferimento alla possibile presenza della memoria virgiliana e all'importanza che la figura di Didone ha per la *Medea* di Seneca (come la *Medea euripidea* e di Apollonio l'aveva avuta per la Didone virgiliana, naturalmente).

La presenza di questi piccoli tasselli, cui, ne sono sicura, lettori più occhiuti potranno aggiungere altri, ci dice anche di un aspetto proprio del Traina filologo, sottolineato dal collega nell'ateneo bolognese e amico Ezio Raimondi, in una toccante lettera privata: «pochi come Te hanno conservato l'entusiasmo puro della giovinezza per la letteratura e per i classici».¹²⁶

11. *Il linguaggio dell'interiorità*

Tra i lasciti più significativi degli studi di Traina c'è sicuramente lo scavo su Seneca come 'creatore' di quel linguaggio dell'interiorità «che è forse il maggior contributo [...] alla terminologia filosofica dell'occidente».¹²⁷ Ora, è indubbio che questo aspetto divenga fondamentale in quella tragedia senecana di cui è stato detto che è «scontro di passioni, g e n e r a t e non dai fatti e dall'azione ma al contrario g e n e r a n t i fatti e azione»¹²⁸ e che sostituisce con la *psyche* il ruolo che nei suoi grandi modelli greci era ricoperto dalla *dike* o dalla *tyche*.¹²⁹ Il materiale dunque non mancava, come dimostra, per altro, il succitato studio dello stesso Traina sui riflessi in Seneca tragico.¹³⁰ Ci limiteremo qui ad alcune osservazioni, concentrandoci su un aspetto particolare, ovvero la difficoltà di fare percepire nell'italiano moderno, aduso a parlare della psiche (e

¹²⁴ Preferito qui ad esempio da Némethi («Conosco i segni dell'ira antica»); diversamente Faggi («Li conosco io i segni del suo antico furore»).

¹²⁵ Se non ho contato male, su 25 attestazioni in tutta la tragedia (di cui *ira* è parola tematica) Traina sceglie 1 volta 'furia' e 1 volta 'collera' (rispettivamente ai vv. 414 *irasque nostras* e 916 *ira*); un derivato di 'rabbia' è usato per tradurre il v. 853 *citatus ira* («maschera rabbiosa»); ma subito prima c'è «cieca d'ira», dunque la scelta è motivata da esigenze di *variatio*. Le restanti 21 attestazioni hanno 'ira' come traduce: v. 51 *accingere ira*: «armati d'ira»; 136 *irata*: «in preda all'ira»; 153 *ira quae tegitur*: «l'ira che si cela»; 203 *animum ab ira flectere*: «piegare l'animo già in preda all'ira»; 381 *iras comprime*: «domina l'ira»; 444 *iratum*: «la sua ira»; 463 *regalis ira*: «l'ira del re»; 494 *ira regum*: «l'ira di un sovrano»; 506 *ira concitum pectus*: «l'ira del tuo cuore»; 556 *irae data*: «sfoghi dell'ira»; 591 *ignis stimulatus ira*: «accende l'ira»; 646 *matris iratae*: «madre irata»; 866 *frenare ... iras*: «dominare [...] l'ira»; 868 *ira*: «ira»; 902 *incumbe in iras*: «abbandonati all'ira»; 927 *ira discessit*: «l'ira è delegata»; 938 *ira*: «ira»; 943s. *ira*: «ira» (2x); 953 *ira*: «ira»; 989 *ira*: «ira».

¹²⁶ La lettera, datata 7.8.1995, si legge in A. Traina, *In memoriam. Ricordi e lettere*, Bologna, Pàtron, 2015, pp. 29-30.

¹²⁷ Id., *Lo stile 'drammatico'...*, cit., p. 22.

¹²⁸ G.G. Biondi, in Seneca, *Medea, Fedra...*, cit., p. 24 (spaziato dell'Autore); cfr. anche p. 67, dove si dice che Seneca sintetizza «nella psicologia e nella coscienza il conflitto fra le componenti dell'ordine e del disordine, di *Dike* e di *Tyche*».

¹²⁹ Cfr. ancora Id., *Peripezie e 'cantica': la tragedia tra coscienza e delirio*, «Paideia», LII, 1997, pp. 57-69: 60.

¹³⁰ Vd. n. 24.

dell'inconscio), la novità talora rivoluzionaria delle costruzioni e delle immagini senecane: l'interiorità è per noi terreno assai più familiare che per il lettore o lo spettatore di Seneca e lo è, appunto, anche grazie a Seneca.¹³¹ Ecco perché l'effetto della traduzione risulta spesso attenuato rispetto all'originale. Qualche esempio, cominciando dalla resa di *intus*.¹³²

Nella traduzione di *Med.* 47 *mens intus agitat* («agita il mio pensiero») l'avverbio *intus* è semplicemente tralasciato o, meglio, 'assorbito' nell'esegesi: l'accostamento di *mens* a *intus* diventa «il pensiero», recuperando il valore più razionale di *mens* (vd. *infra* n. 142), che è termine legato alla radice di *monco* e dunque al concetto di memoria. Al v. 917 *ferox decreuit | animus intus*¹³³ troviamo una *iunctura* simile, nella resa della quale («ha deciso il mio cuore feroce nel suo intimo») *intus* è invece valorizzato. È da chiedersi, in ogni caso, quanto una locuzione per noi usurata come 'nel suo intimo', faccia effettivamente percepire la novità di questo rafforzativo *intus* rispetto ad *animus*.

Diverso l'esempio di *Phaedr.* 101 s.: *alitur et crescit malum | et ardet intus*, tradotto da Traina con «il mio male si alimenta e cresce e brucia qui dentro». Qui l'indubbia accentuazione dell'introspezione, che avviene tramite l'aggiunta del possessivo e del deittico («il mio male»; «qui dentro»), credo sia più che altro funzionale a un proposito scenico: l'uso del deittico serve talora da didascalia per l'attore.

Analogo il discorso circa la resa dei riflessivi, per i quali ho selezionato un paio di passi che sono trattati diffusamente da Traina nel saggio sull'uso di queste forme pronominali in Seneca tragico. Il primo proviene dal lungo monologo di Medea, prodromico, per così dire, all'uccisione dei figli (vv. 902-904):

Incumbe in iras teque languentem excita
penitusque ueteres pectore ex imo impetus
uiolentus hauri.

Abbandonati all'ira, svegliati dal torpore, ritrova
nel profondo del tuo petto la violenza di un
tempo.

I versi in questione sono analizzati a fondo da Traina («una costellazione lessicale dell'interiorità»,¹³⁴ scrive riferendosi a *incumbe, penitus, pectore ex imo, hauri*) soprattutto per l'uso del nesso *te excita*; lo studioso osserva infatti come Seneca innovi rispetto ai suoi antecedenti, perché il movimento a cui invita l'imperativo riflessivo non è più verso l'esterno ma «verso l'interno, una discesa nel profondo, a reperirvi e attuarvi tutte le potenzialità del male».¹³⁵ Ebbene, cosa rimane della forza innovativa senecana in traduzione? Poco, e non certo per imperizia di traduttore, ma per il mutamento del contesto culturale di arrivo. Sempre dal monologo di Medea, traiamo un secondo esempio (vv. 917-919):

... nescio quid ferox
decreuit animus intus et nondum sibi
audet fateri.

Non so che ha deciso il mio cuore feroce nel suo
intimo: non osa ancora confessarlo a se stesso.

¹³¹ Un paio di esempi, tratti da Sen. *epist.* 1, in B. Pieri, *La traduzione dalle lingue...*, cit., pp. 217-219.

¹³² Su cui vd. A. Traina, *Lo stile 'drammatico'...*, cit., p. 77; nelle due tragedie considerate manca *intra*, il cui uso preposizionale è trattato alle pp. 73-76.

¹³³ Dove, secondo Id., *Forme riflessive...*, cit., p. 175 «*intus* esplicita la connessione con il linguaggio dell'interiorità».

¹³⁴ Id., *Forme riflessive...*, cit., p. 168.

¹³⁵ *Ibid.*

Traina sottolinea come l'uso di *sibi fateri* sia per la prima volta svincolato dalla locuzione idiomatologica *uerum fateri* e assegnato a un oggetto (*nescio quid*) che sfugge alla coscienza.¹³⁶ Anche in questo caso, «confessarlo a se stesso» è traduzione certamente adeguata e ovviamente corretta, ma che di nuovo, per le stesse ragioni menzionate sopra, non riesce a esprimere la novità di questa 'voce dell'inconscio'.

Un ultimo esempio, questa volta da *Fedra*: il v. 248 *precor, furorem siste teque ipsa adiua* è reso da Traina con «Basta, ti prego, con codesta follia: chiedi aiuto a te stessa». Nella sua analisi del passo,¹³⁷ Traina nota come questa, secondo il *ThLL*, sia l'unica occorrenza di *se adiuuare*. L'osservazione non è pedante notazione statistica, ma è funzionale a chiarire come la Nutrice, in questo suo monologo, faccia continuo appello alla *uoluntas* della donna, il che è in linea con quella accentuazione volontaristica che è considerata un aspetto tra i più moderni del pensiero di Seneca (e, potremmo aggiungere, della sua tragedia).¹³⁸ Dei tre casi citati, questo è forse quello in cui la resa risponde meglio al commento, impegnandosi a trasformare l'esegesi in traduzione: il «chiedi» aggiunto da Traina è in effetti un modo per rendere subito esplicito questo appello alla volontà di Fedra, rispetto, ad es., al letterale «aiuta te stessa» di Faggi;¹³⁹ nella stessa direzione va la scelta dell'astratto 'volontà' rispetto all'infinito nella traduzione del verso successivo che suggerisce l'appello della Nutrice (479 *pars sanitatis uelle sanari fuit*, reso con «è in via di guarigione chi ha volontà di guarire»): una vera e propria *sententia* senecana.¹⁴⁰

12. Gli psiconimi

A proposito dell'accentuazione volontaristica e del ruolo della psiche nel pensiero e nella tragedia di Seneca, non stupirà il frequente ricorrere di psiconimi (abbiamo 'scrutinato' *pectus*, *cor*, *animus* e *mens*). Tale frequenza, se confrontiamo le due tragedie tradotte da Traina, è tuttavia piuttosto disomogenea: nella *Medea* ricorre ogni 33 versi almeno uno dei quattro lessemi presi in considerazione, nella *Fedra* uno ogni 22. Nel dettaglio, poi, mentre per *animus* la frequenza è sostanzialmente proporzionale alla dimensione dei due drammi (*Med.* 19x vs. *Phaedr.* 25x), le occorrenze di *pectus* nella *Fedra* sono quasi il triplo rispetto alla *Medea* (*Med.* 6x vs. *Phaedr.* 17x, anche se dovremmo propriamente contarne solo 15, perché in due casi il valore è quello fisico di 'torace' o 'seno'). Non solo, ma mentre in *Medea* abbiamo 3 attestazioni di *cor*,¹⁴¹ nella *Fedra* lo psiconimo è assente; viceversa, mentre nella *Medea* contiamo solo 3 attestazioni di *mens*, in *Fedra* ne troviamo 16. Non è un caso, per questa «tragedia della *uoluntas*»¹⁴² che «si configura come

¹³⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 164s.

¹³⁸ Vd. G.G. Biondi in Seneca, *Medea, Fedra...*, cit., pp. 66-69 sul ruolo della *uoluntas* nella *Fedra* senecana.

¹³⁹ Casamento ha «chiama in aiuto te stessa».

¹⁴⁰ L'infinito è mantenuto invece da Faggi «voler guarire è l'inizio della guarigione» e Casamento «voler esser guariti è già parte di guarigione».

¹⁴¹ Il termine, deputato a indicare la sede delle passioni e in particolare dell'ira (cfr. *ThLL* IV 935,19-45, s.v. *cor* e Sen. *ira* II 19,3 *uolunt itaque quidam ex nostris iram in pectore moueri effervescente circa cor sanguine; causa cur hic potissimum adsignetur irae locus non alia est, quam quod in toto corpore calidissimum pectus est*), non a caso si riferisce sempre a Medea.

¹⁴² Di cui la *mens* è sede in quanto parte razionale dell'anima (cfr. *ThLL* VIII 715,64, s.v. *mens*: «pars animi potior intellegendi et cogitandi capax»); cfr. anche Sen. *epist.* 16,1 *perseuerandum est et adsiduo studio robur addendum, donec bona mens sit quod bona uoluntas est*, con A. Setaioli, *Ethics III: free will and autonomy*, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca...*, cit., pp. 277-299: 296; *mens* può diventare anche sinonimo di *uoluntas*: *ThLL* VIII 725,44-726-34, s.v. *mens*.

la più senecana delle *fabulae* attribuite al filosofo»,¹⁴³ e per la sua protagonista che, contrariamente a Medea, è chiamata (e si chiama) continuamente alla lotta contro il sentimento che la domina.¹⁴⁴

Ma veniamo alla traduzione di Traina. Se nel caso di *cor* la resa è sempre ‘c u o r e’,¹⁴⁵ termine che anche in italiano valorizza il dato irrazionale del sentimento, una notevole varietà di traduttori interessa *animus*,¹⁴⁶ il quale oltre che ‘c u o r e’ (con 10 attestazioni per la *Medea* e 9 per la *Fedra*) e ‘a n i m o’ (4 attestazioni per ciascuna delle due tragedie), può essere ‘e s a s p e r a z i o n e’ (per *Med.* 175), ‘m e m o r i a’ (per *Med.* 555), ‘a n i m a’ (per *Phaedr.* 163, 179, 271), ‘m e n t e’ (per *Phaedr.* 202), ‘s e n t i m e n t i’ (*Phaedr.* 256), ‘s e n s i’ (*Phaedr.* 448), ‘i s t i n t o’ (*Phaedr.* 460, 919), ‘v i t a’ (*Phaedr.* 866), ‘a r d i r e’ (*Phaedr.* 1060), ‘c o r a g g i o’ (*Phaedr.* 1066).

Analoga varietà di traduttori interessa *mens*: per quanto riguarda *Medea* troviamo ‘p e n s i e r o’, al v. 47 *mens intus agitat*, ‘mente’ al v. 123 *mente non sana* («follia travolge la mia mente») e ‘c u o r e’ per il v. 558 *feruidam ut mentem regas* («domina la tua eccitazione, placa il tuo cuore»), dove a curvare verso l’irrazionalità il sostantivo è l’aggettivo *feruidus*, che esprime lo sconvolgimento dovuto all’ira che travolge Medea. Circa le 16 occorrenze di *mens* nella *Fedra*, al netto di 4 casi in cui preferisce perifrasi esegetiche,¹⁴⁷ Traina ha un campione di ben 7 traduttori: oltre a ‘c u o r e’ (il più frequente, con 5 attestazioni),¹⁴⁸ troviamo ‘c o s c i e n z a’ (al v. 162 *consciis pauor mentis*); ‘a n i m a’ (vv. 169 e 735); ‘e s s e r e’ (v. 185); ‘p e t t o’ (v. 268 *si tam proteruus incubat menti furor*); ‘a n i m o’ (v. 444); ‘v o l o n t à’ (v. 416). Ma a spiccare è il fatto che Traina per *mens* nella *Fedra* non ricorra mai a ‘mente’, che usa invece per rendere *animus* del v. 202 (dove però è un *demens animus*, dunque una «mente in delirio»). E ‘mente’ nella *Fedra* di Traina è evitato anche per la resa di *pectus* (contro un esempio in *Med.* 426), per il quale oltre al calco ‘p e t t o’ (con 3 attestazioni per *Medea* e 8 per *Fedra*) trionfa ‘cuore’, con 2 attestazioni per la *Medea* e 7 per la *Fedra*.

Se consideriamo la resa dei quattro psiconimi presi in esame, nel complesso Traina sceglie ‘c u o r e’ 21 volte per la *Fedra* e 16 per *Medea*; ‘m e n t e’ 1 volta per *Fedra* e 2 per *Medea*: indubbiamente la *Fedra* di Traina è eroina in preda al sentimento amoroso molto più che in lotta razionale con se stessa.

Come si vede, in alcuni casi lo psiconimo riceve per traduttore il sentimento o l’emozione che lo abitano; la motivazione è sempre quella di veicolare l’esegesi al destinatario della traduzione. A proposito di emozioni, a titolo di esempio, ancora una volta, della capacità di Traina di evitare gli automatismi traduttivi, prendo un termine che ha numerosissime occorrenze in *Medea* e che rappresenta, per recuperare ancora le parole di Biondi, la passione che genera l’azione della tragedia, ovvero *dolor*. Ne ho contate 14 occorrenze, 11 delle quali sono riferite a se stessa dalla

¹⁴³ G.G. Biondi, in Seneca, *Medea, Fedra...*, cit., p. 67.

¹⁴⁴ La *mens* è d’altra parte, per Seneca, il campo di battaglia di chi aspira alla saggezza, visto che ha la capacità di cedere o di resistere agli assalti delle passioni: cfr. Sen. *ira* II 3,4 *numquam autem impetus sine adsensu mentis est*.

¹⁴⁵ *Med.* 442 *ferox est corde*: «abbia un cuore indomito»; 926 *cor pepulit horror*: «il cuore ha brividi di orrore»; 943 *cor fluctuat*: «ondeggia il mio cuore».

¹⁴⁶ Non tradotto direttamente in *Med.* 152 (*aequo animo*: «con pazienza»); 444 (*constituit animus*: «tenterò»); 466 (*reueluat animus*: «ripensa») e in *Phaedr.* 606 (*animus cupiens*: «hai un desiderio»).

¹⁴⁷ Al v. 386 *mente non sana* è reso con «in delirio»; al v. 486 *mentis auarae* è «cupidigia»; al v. 885 *secreta mentis* diventa «il suo segreto»; al v. 1082 *pauida mente exciti* è reso col semplice «imbizzariti».

¹⁴⁸ Nella traduzione di *mens* ai vv. 255, 273, 542, 636, 859.

protagonista. Nel monologo cruciale, in cui l'eroina si incita all'uccisione dei figli, il *dolor* prende il posto dell'animo nell'auto-allocazione (almeno 4 volte è al vocativo).

Significativo il modo in cui Traina varia la traduzione del termine nel corso della tragedia, rendendo la prima occorrenza (v. 49) con 'r a n c o r e' (una resa che richiama la sua nota a *dolens* al v. 9 del proemio dell'*Eneide*),¹⁴⁹ passando poi a 'd o l o r e' (vv. 139, 155, 554, 951) nell'analisi che Medea fa del suo stato d'animo, all'idea della 's o f f e r e n z a' (v. 151 *secreto dolori*: «soffri nel tuo cuore») nelle parole empatiche della nutrice, per diventare 'f u r o r e' (v. 446) sulla bocca di Giasone e 'e s a s p e r a z i o n e' (v. 671) su quella di una ormai spaventata Nutrice; nelle ultime 7 attestazioni di *dolor*, concentrate nel monologo che accompagna l'uccisione dei figli (vv. 907, 914, 944, 951, 1011, 1016, 1019) la scelta del traduttore cade su 'o d i o', eccezione fatta, per il v. 951, dove il testo originale (951s. *increscit dolor | et feruet odium*) lo obbligava alla *variatio*: «monta il dolore e si arroventa l'odio».

13. *Tecnicismi e modernismi*

Un'ultima osservazione, che si aggancia al tema della difficoltà di rendere in italiano la 'rivoluzione' del linguaggio senecano dell'interiorità (e anche l'impatto di Seneca tragico sulla rappresentazione dell'inconscio e delle sue manifestazioni). Come ho detto, fare percepire a chi legge o ascolta la portata di tale novità resta impresa difficile se non impossibile. Ma io credo che Traina abbia compensato questa difficoltà attraverso una modernizzazione, che fa capolino di quando in quando, e particolarmente nella resa degli stati d'animo dei personaggi: può essere il «cuore esulcerato» che traduce *perusti pectoris | curis* del v. 547; la «maschera» per il v. 853 (*uultus citatus ira riget*: «il suo volto è una maschera rabbiosa»), con una immagine che torna per il *pulchra facies* di *Phaedr.* 918s. («maschera virtuosa»); in *Med.* 734 *scelerum artifex* diventa «genio del male»; in *Phaedr.* 1123 *quanti casus humana rotant*, l'immagine della ruota delle vicende umane si trasforma in quella dell'altalena: («l'altalena delle cose umane»); ancora in *Phaedr.* 161s. *consciis mentis pauor* diventa «la coscienza, l'agitazione di un'anima»; il *medium uulguis* del v. 212 è «la classe media»; al v. 686 il *rigor* di Ippolito è «ascetismo»; al v. 1211 lo *scelus* di Teseo è «peccato» e al v. 1250 *nocens*, ancora riferito a se stesso da Teseo, «peccare».

Gli esempi si possono moltiplicare, ma tra questi i più interessanti sono quei veri e propri tecnicismi che sembrano attinti al moderno linguaggio della psichiatria o della psicologia e che tornano là dove lo sguardo di Seneca si posa sull'interiorità dei protagonisti: ad es., in *Medea*, al v. 389 *omnis specimen affectus* diventa «la gamma degli stati d'animo»; al v. 675 *attonitus* è reso con «allucinato»; al v. 895 *impetus* diventa «impulso», scelto anche nella *Fedra* per *furor* del v. 567 («impulso irrazionale»); al v. 914 *materia*, nell'invocazione *quaere materiam dolor* diventa «oggetto» («cercati un oggetto, mio odio»); al v. 989 il semplice *ira* diventa il «parossismo dell'ira» (di «parossismo del *dolor*»)¹⁵⁰ Traina parla invece a proposito di *Med.* 671s. *semet dolor accendit | ipse*, che nella traduzione è reso con un altro termine a suo modo tecnico, 'esasperazione': «la sua esasperazione si infiamma da sé»); in *Phaedr.* 386 *furor* è reso con «delirio»,

¹⁴⁹ «*Dolor* denota spesso il dolore e la conseguente ira per un'offesa ricevuta» (A. Traina, *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'«Eneide» e antologia delle opere*, Bologna, Pàtron, 2017, p. 50).

¹⁵⁰ A. Traina, *Forme riflessive...*, cit., p. 164.

termine che Traina sceglie per tre volte nella *Fedra*, a tradurre *furens* (v. 112), *demens* (v. 202) e *non sanus* (v. 386).

Ancora a un lessico psicologico moderno sembrano attingere «ti inibisci» per il *te coerces* di *Phaedr.* 454, il «misogino» riferito a Ippolito in *Phaedr.* 230 (*exosus omne feminae nomen fugit*) o l'«ansia» che sempre nella *Fedra* traduce *sollicitus* (518s. *sollicito bibunt | auro superbi*). Al v. 185 la *mens* di Fedra, lo abbiamo visto, è resa con «il mio essere».

Insomma, l'impressione è che, per esprimere l'effetto delle novità linguistiche senecane, Traina abbia optato per una traduzione che in più occasioni si concede anacronismi e attualizzazioni, sempre a partire dagli impulsi linguistici di Seneca stesso. Attingendo al campione di questo lavoro, la resa che forse colpisce maggiormente, perché contiene un'espressione che più che a Seneca fa pensare alle innovazioni di Agostino (il cui rapporto col filosofo cordovese fu da Traina stesso studiato in un'appendice allo *Stile 'drammatico'* che resta per molti aspetti ancora valida),¹⁵¹ è la traduzione del cruciale *Med.* 910 *Medea nunc sum: crevit ingenium malis*: «ora sono Medea, il mio io è maturato nel male». Il concetto psicanalitico di 'io' è chiamato in causa per rendere un termine quanto mai comune nel latino, quello di *ingenium*: la realizzazione del 'personaggio' Medea diventa così realizzazione della persona, con un passaggio dal livello letterario a quello esistenziale (sempre molto caro agli studi di Traina). Il momento apicale della tragedia lo richiedeva, perché siamo in quel frangente (e uso ancora le parole dello studioso, quelle con cui chiude il saggio sui riflessivi nelle tragedie) in cui «il protagonista del teatro senecano è un dannato che si china [...] sull'abisso della propria anima».¹⁵²

Introducendo il suo lavoro sulla 'voce dell'inconscio' nel *Tieste*, Traina correggeva Freud, il quale aveva detto che i suoi precursori nella scoperta dell'inconscio erano stati i poeti più che i filosofi, e invitava a distinguere tra le formulazioni e le manifestazioni dell'inconscio: «Le formulazioni spettano ai filosofi, le manifestazioni ai poeti. E fra questi c'è certamente [...] Seneca tragico».¹⁵³ Ora, credo che il Traina traduttore, di quando in quando, abbia inserito anche qualche formulazione, ma sempre allo scopo di fare percepire la novità del poeta e anche la chiave con cui lo si può leggere, di fare uscire, insomma, la sua finissima esegesi dalla clausura filologica in cui non doveva rischiare di restare confinata.

¹⁵¹ A. Traina, *Seneca e Agostino. Un problema aperto*, in *Lo stile 'drammatico'*..., cit., pp. 171-192.

¹⁵² Id., *Forme riflessive*..., cit., p. 183.

¹⁵³ Id., *La voce dell'inconscio*..., cit., p. 191.

OMNIBUS

«IL MUTO DISCORSO DELLA PIETRA ISTORIATA»: IL PORTALE DI MOISSAC NEL «NOME DELLA ROSA»

Davide Lazzaroni


Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

The article examines the role of the abbey portal in *The Name of the Rose*, modeled after that of Saint-Pierre in Moissac, as a privileged example of intersection between the medieval experience of art and literary theory. In the novel, Adso of Melk's description takes the form of an *ékphrasis* that not only reproduces the artistic object but transforms it into an interpretive key to the whole narrative. The portal is not a mere backdrop but a semantic and narrative hinge guiding the reading in an apocalyptic direction. The analysis highlights, on one hand, the perceptual and multisensory dimension of beholding the monument, and on the other, the role of *ékphrasis* as a space of interpretive cooperation between author and reader. Finally, the literary reconstruction of the portal proves to be permeable to the protagonist's cultural and spiritual projections and shaped by the cinematic 'scopic regime' informing Eco's writing. The «carved stone» thus becomes a hermeneutic threshold, an *exemplum* of critical reception of the Middle Ages and a reflection on the relationship between image and word.

L'articolo analizza il ruolo del portale dell'abbazia del *Nome della rosa*, modellato su quello di Saint-Pierre a Moissac, come esempio privilegiato di intersezione tra esperienza medievale dell'arte e teoria della letteratura. Nel romanzo, la descrizione di Adso da Melk si configura come un'*ékphrasis* che non solo restituisce l'oggetto artistico ma lo trasforma in chiave interpretativa dell'intera vicenda. Il portale non è un semplice sfondo, bensì uno snodo semantico e narrativo che orienta la lettura in senso apocalittico. L'indagine mette in luce, da un lato, la dimensione percettiva e multisensoriale dell'osservazione del manufatto, dall'altro la funzione dell'*ékphrasis* come spazio di cooperazione interpretativa tra autore e lettore. Infine, la ricostruzione letteraria del portale risulta permeabile alle proiezioni culturali e spirituali del protagonista e dipendente dal 'regime scopico' cinematografico che informa la scrittura di Eco. La «pietra istoriata» diventa così soglia ermeneutica, *exemplum* di ricezione critica del Medioevo e riflessione sul rapporto tra immagine e parola.

Parole chiave: arte romanica; cultura visuale; 'ékphrasis'; regime scopico; studi esperienziali.

Davide Lazzaroni: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
 davide.lazzaroni@studio.unibo.it

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

A pagina 63 del *Nome della rosa*,¹ vale a dire all'inizio della Sesta² del primo giorno, i due protagonisti Adso da Melk e Guglielmo da Baskerville si recano a vedere la chiesa dell'abbazia di cui sono ospiti. Dall'osservazione del portale, in particolare del timpano, scaturisce una lunga descrizione che viene sornionamente introdotta da una reticenza («una visione di cui ancor oggi a stento la mia lingua riesce a dire», NdR, p. 64) e che sarà poi interrotta bruscamente dall'apparizione del monaco Salvatore. Il modello, non dichiarato, è quello dell'abbazia di Saint-Pierre a Moissac, come è stato riconosciuto da più parti e, infine, da Umberto Eco stesso.³ Il portale viene descritto per ben sette pagine (NdR, pp. 63-69) e, come si analizzerà, svolge un importante ruolo nell'interpretazione dell'intera vicenda del romanzo da parte dei protagonisti. Scopo di questo lavoro è contribuire all'indagine sulla presenza di opere d'arte nei romanzi di Eco e sulla loro funzione all'interno dell'economia testuale. Argomento rilevante non foss'altro che per il continuo e variegato interesse teorico di Eco per i due campi, il ruolo – retorico, 'realistico', ermeneutico – delle opere d'arte nei romanzi rimane invece una questione ancora poco esplorata nella pur copiosa bibliografia sulle prove narrative dell'autore.⁴ Il portale, scelto in quanto caso di studio particolarmente pregnante, e la sua descrizione verranno dunque analizzati da due punti di vista privilegiati: l'esperienza medievale dell'arte e la teoria della letteratura, con particolare attenzione al tema dell'*ékphrasis*.

Il portale e il suo doppio: scarti, aggiunte e punti di contatto tra scultura e romanzo

A Moissac, in un profondo portico dalla volta a botte addossato al muro sud della torre occidentale della chiesa è inserito il timpano, un monumentale rilievo semicircolare [vd., in calce, fig. 1] incorniciato da un archivolt a tre ordini leggermente acuto, quest'ultimo decorato con

¹ U. Eco, *Il nome della rosa* (1980), Milano, La nave di Teseo, 2020. D'ora in poi questa edizione del romanzo sarà designata con l'abbreviativo NdR nel testo.

² Il tempo del racconto è scandito dalle ore canoniche, come usava nelle abbazie benedettine e in tutte le altre comunità religiose dell'epoca. Altro riferimento per la «struttura ferrea a ore del giorno» è l'*Ulisse* di James Joyce, cfr. Id., *Postille a «Il nome della rosa»*, già in «Alfabeta», XLIX, 1983, pp. 19-22, ora in NdR, pp. 581-617: 595.

³ L'identificazione del portale con quello di Moissac era già stata proposta da P.K. Klein, *Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XII^e s. : Moissac – Beaulieu – Saint-Denis*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXXIII, 1990, pp. 317-349: 317-318 n. 2. Ma soprattutto è Eco stesso, in U. Eco, *Les sémaphores sous la pluie I e II*, «Golem», VII-VIII, 2002, s.p., a citare i portali di Moissac e Vézelay nel *Nome della rosa* come esempi di «ekfrasi occulta». Per l'identificazione dei modelli per l'abbazia in generale e della biblioteca, vedi per esempio V. Trione, *L'idea fissa. Umberto Eco e le arti*, in U. Eco, *Sull'arte. Scritti dal 1955 al 2016*, a cura di V.T., Milano, La nave di Teseo, 2022, pp. XIII-XLVIII: XVI e T. Stauder, *Colloqui con Umberto Eco*, Milano, La nave di Teseo, 2024, pp. 52-53.

⁴ Un abbozzo di analisi sul tema era stato proposto da J. Testanière, *L'ékphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco*, «Cahiers d'études romanes», XXIV, 2011, pp. 353-371, doi 10.4000/etudesromanes.1056, che però non si sofferma granché sul *Nome della rosa*.

motivi fitomorfi.⁵ Sostengono il tutto un architrave e un *trumeau* (cioè il pilastro centrale del portale) scolpiti e due stipiti dal profilo a cuspide. La scena principale rappresentata [vd., in calce, fig. 2] è costruita secondo una concezione gerarchica: il Cristo in maestà è evidentemente la figura dominante, seguita per dimensione dai due serafini, dal tetramorfo e in ultimo dai ventiquattro vegliardi in adorazione. L'apparato scultoreo del timpano riprende quasi alla lettera alcuni passaggi dell'*Apocalisse* biblica – a cui lo stesso Eco si rifà, anch'egli talvolta parola per parola –,⁶ seppur rappresentando un'immagine 'sintetica' che combina elementi dei capitoli IV e V e di *Isaia* VI, 2, omettendo alcuni dettagli e aggiungendone altri.⁷

Nel romanzo Eco forza l'interpretazione del timpano come immagine della fine dei tempi, a tal punto che Adso si chiede se si trovi «in un luogo amico o nella valle del giudizio finale» (NdR, p. 68). Questo aspetto è ancora più evidente nel film di Jean-Jacques Annaud,⁸ dove viene utilizzata una copia fedele del portale di Moissac in cui però è innestato il fregio dei resuscitati di un altro importante portale romanico, quello di Saint-Lazare ad Autun.⁹ Se ciò è ovviamente funzionale a un meccanismo intertestuale¹⁰ e alla narrazione, tanto che lo stesso Guglielmo sospetterà che dietro agli omicidi si celi uno schema derivato dall'*Apocalisse*, facendo poi ammenda nel finale (NdR, pp. 570-571), in realtà, come dimostra in maniera convincente Peter K. Klein,¹¹ nel timpano non è rappresentato un Giudizio Finale. Bisogna infatti distinguere tra escatologia «presente» (o «eterna») e «futura» – cioè tra gli eventi, individuali e universali, che *portano* alla fine dei tempi e la fine dei tempi *stessa* –, e, in quest'ultima, separare ancora la Seconda Parusia dal Giudizio Finale propriamente detto, e quindi allo stesso modo tra teofanie presenti e future.¹² In questo senso, nel timpano di Moissac si dovrebbe piuttosto vedere la rappresentazione di una escatologia 'presente' o 'eterna' che è preceduta dall'infanzia di Cristo, rappresentata nel muro inferiore di sinistra del portico, e seguita, con implicito accenno a un futuro Giudizio Universale, dalle scene a sfondo morale del muro di destra.

⁵ Gran parte dei dati e delle informazioni per la descrizione del portale che seguiranno proviene da M. Schapiro, *La scultura romanica di Moissac*, in *Arte romanica*, trad. it. di A. Sofri, Torino, Einaudi, 1982, pp. 145-291: 221-277 [ed. or. *Romanesque Art: Selected Papers*, London, Chatto & Windus, 1977]. Per una bibliografia sul tema aggiornata, seppur indicativa, vedi Q. Cazes, C. Fraïsse, *Le cloître et le portail de Moissac. Chefs-d'œuvre de l'art roman*, Bordeaux, Sud Ouest, 2023, p. 236.

⁶ Vd. per esempio alcuni confronti proposti da S. Bisol, *Umberto Eco: i segni del figurativo nella produzione saggistica e romanzesca*, «Letteratura e arte», V, 2007, pp. 141-160: 155-156, che evidenzia anche il rapporto tra il testo biblico e alcuni passaggi della *Misteriosa fiamma della regina Loana*, quinto romanzo di Eco risalente al 2004. In generale, a proposito dell'interesse dell'autore per l'*Apocalisse* e sui risvolti che questo ha avuto sulla sua produzione saggistica e romanzesca, cfr. G. Palazzolo, *Umberto Eco e l'Apocalisse* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], «Italianistica Debreceniensis», XXVIII, 2022, pp. 146-159; cfr. in particolare le pp. 153-155 per le analisi dedicate al *Nome della rosa*.

⁷ Ad esempio, come notava Schapiro (M. Schapiro, *La scultura romanica di Moissac*, cit., p. 222), vengono tralasciate le «sette lampade di fuoco che bruciano davanti al trono» e i «lampi» che nel testo – assieme ai «tuoni e le voci», ovviamente non rappresentabili – provengono dal trono stesso. In generale, per un riassunto sul dibattito circa le fonti iconografiche del portale vedi P.K. Klein, *Programmes eschatologiques...*, cit., pp. 320-321. Invece, sul problema della visualizzazione dell'*Apocalisse* e di altri passaggi biblici vedi U. Eco, *Noterelle su Beato*, in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 227-259: 235-248.

⁸ *Il nome della rosa* (*The Name of the Rose*), J.-J. Annaud, 1986.

⁹ P.K. Klein, *Programmes eschatologiques...*, cit., p. 318.

¹⁰ Adso da Montier-en-Dier, figura realmente esistente vissuta nel X secolo e da cui sono riprese alcune caratteristiche per il personaggio di Adso da Melk, è appunto autore di un testo sulla fine dei tempi, il cosiddetto *Libellus de antichristi* (o, più propriamente, *Epistola ad Gerbergam reginam de ortu et tempore Antichristi*). Viene citato esplicitamente in NdR, p. 110.

¹¹ P.K. Klein, *Programmes eschatologiques...*, cit., pp. 319-330.

¹² Questa è, come riporta Klein, una distinzione della teologia moderna; infatti, in quella medievale 'escatologia' non era un termine utilizzato. Nondimeno si distingueva tra teofania 'presente' e 'futura', come pure tra Seconda parusia e Giudizio finale.

Il portico è invece decorato nei muri interni inferiori, come già accennato, da episodi dell'infanzia di Cristo nel lato destro [vd., in calce, fig. 3] e, in quello di sinistra, dalla parabola di Lazzaro e Dives¹³ e dalle scene del *Castigo dell'Avarizia* e quello della *Lussuria* [vd., in calce, fig. 4]. Il fregio istoriato che corre sopra alle arcate entro cui sono collocati i rilievi è decorato con gli episodi della *Presentazione al Tempio* e della *Fuga in Egitto* nella parete est [vd., in calce, fig. 5] e con scene della parabola di Lazzaro e Dives in quella ovest [vd., in calce, fig. 6].

L'architrave, probabile elemento di *spolia*,¹⁴ è decorato da un fregio di dieci rosette inguainate da un canapo che si origina dalle bocche dei due mostri posti alle estremità.

Nei due stipiti dal profilo dentellato sono intagliate due contorte figure: a sinistra troviamo un san Pietro poggianti su un leone (oggi, a dire il vero, difficilmente distinguibile dai piedi dell'apostolo) [vd., in calce, fig. 10], a destra invece il profeta Isaia recante un rotolo dispiegato ad annunciare l'Incarnazione [vd., in calce, fig. 11].

La faccia esterna del *trumeau* è scolpita con tre coppie sovrapposte di leoni e leonesse [vd., in calce, fig. 7], mentre nei lati si trovano due figure piuttosto allungate, san Paolo [vd., in calce, fig. 8] e un profeta barbuto dalle gambe incrociate, identificato in genere, e il romanzo non fa eccezione, come Geremia [vd., in calce, fig. 9].

Infine, all'esterno del portale si trovano due figure poste sopra i capitelli delle due lesene [vd., in calce, figg. 12-13] che lo incorniciano come un arco trionfale¹⁵ e che rappresentano rispettivamente l'abate Roger e un santo identificato con san Benedetto, istituendo simbolicamente una connessione tra il fondatore dell'ordine benedettino e l'abate dell'epoca di una comunità organizzata proprio sulla Regola del santo nursino.¹⁶

Se è sostanzialmente certo che tutti gli apparati scultorei furono realizzati tra gli ultimi due decenni del XI secolo e la prima metà del XII, non si riscontra però accordo unanime tra gli studiosi riguardo alle datazioni precise. Non avendo a disposizione documenti di prima mano, coloro che si sono occupati degli apparati scultorei del portale di Moissac si sono sempre basati su confronti e ipotesi di vario tipo.¹⁷

Tornando al romanzo, quando Adso descrive le «visioni orribili a vedersi» (NdR, p. 67) ai lati del portale è evidente che stia facendo riferimento a un apparato scultoreo piuttosto differente da quello di Moissac. Mancano del tutto le scene del muro di destra, quelle dell'infanzia di Cristo, come pure i rilievi del fregio del muro opposto con la parabola di Lazzaro e Dives: in generale, quindi, sono espunte tutte le raffigurazioni legate a temi evangelici, pure se a sfondo morale. Al contrario, sono invece aggiunti «altri volti e altre membra» e una lista di virtualmente «tutti gli

¹³ Quest'ultima, anche conosciuta come parabola di Lazzaro e del ricco epulone, è raccontata unicamente in *Luca* XVI, 19-31.

¹⁴ Secondo Schapiro l'architrave costituisce un elemento «non romanico» a causa dell'estraneità del rilievo rispetto al timpano, cfr. M. Schapiro, *La scultura romanica di Moissac*, cit., pp. 151-152.

¹⁵ Schapiro paragonava il portico ad un arco di trionfo per il «raggruppamento e la concentrazione delle sculture» (ivi, p. 221). Ciò non deve stupire data la relativa vicinanza di Moissac alla zona provenzale, ricca di monumenti superstiti di epoca romana.

¹⁶ In questo senso l'abate Roger si rifaceva probabilmente a ciò che aveva fatto, sebbene in maniera meno immediata, il suo predecessore Anquetil nell'epigrafe della sua lastra funeraria nel chiostro. In essa, come ricostruisce I.H. Forsyth, *The Date of the Moissac Portal*, in R.A. Allan, K.T. Ambrose (eds.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 77-100: 93 e 99, le iniziali «V.V.V.» riprendono il «Vir vitae venerabilis» con cui Gregorio Magno apre la sua biografia di san Benedetto.

¹⁷ Per un riassunto delle vicende relative alla datazione, cfr. Ead., *Narrative at Moissac: Schapiro's Legacy*, «Gesta», XLI, 2002, 2, pp. 71-93: 87 e, per una nuova ipotesi, cfr. Ead., *The Date of the Moissac Portal*, cit.

animali del bestiario di Satana», letti sempre in opposizione alla scena del timpano per «cantarne la gloria con la loro sconfitta» (NdR, p. 67). Quest'ultimi sono ripresi dal *Liber monstrorum de diversis generibus*, dal *Fisiologo* e dal *Bestiario di Cambridge*.¹⁸ La schiera di sculture zoomorfe o a tema demoniaco del portico, comunque già piuttosto nutrita, risulta dunque arricchita a tal punto che per Adso «l'intera popolazione degli inferi pareva essersi data convegno per far da vestibolo [...] all'apparizione dell'Assiso nel timpano» (NdR, p. 68). Alcune scene sono poi riprese ma risemantizzate. È il caso dei due pannelli superiori del muro occidentale, che nel portale di Moissac si leggono come parte della parabola di Lazzaro e Dives – a destra la *Morte del ricco epulone* e a sinistra la sua *Punizione infernale* – e che nel testo sono invece visti come castigo dell'Avarizia («un avaro, rigido della rigidità della morte sul suo letto sontuosamente colonnato, ormai prede imbellesse di una corte di demoni») e della Gola («due golosi si straziavano in un corpo a corpo ripugnante»), come pure della 'vera' *Punizione dell'Avarizia*, rappresentata nel pannello inferiore di sinistra dello stesso muro, riletta come punizione dell'Orgoglio («un orgoglioso cui un demone s'installava sulle spalle ficcandogli gli artigli negli occhi»). Lo scopo è chiaro: aumentare la *varietas* di peccati rappresentati. È invece descritta puntualmente la scena del *Castigo della Lussuria* («una femmina lussuriosa nuda e scarnificata, rosa da rospi immondi, succhiata da serpenti», NdR, p. 67). Dunque la scelta di tralasciare o modificare alcune componenti del portale di Moissac e di aggiungerne altre rientra, come già sostenuto, in un coerente disegno dell'autore teso a valorizzare solo le scene di natura escatologica e ad aumentare la ridondanza di elementi infernali e moraleggianti, indirizzando in senso apocalittico l'interpretazione di Adso e quindi la nostra – il che vale anche in misura maggiore, come detto, per il film di Jean-Jacques Annaud. Quest'operazione di *collage* e *assemblage* rende il portale della chiesa abbaziale del *Nome della rosa* una sorta di *revival* medievale in versione scritta, evidenziando inoltre come il medievalismo del romanzo di Eco¹⁹ non sia solo 'passivo', limitato cioè all'utilizzo di un'ambientazione e di elementi del periodo, ma anche, per così dire, 'attivo', dato che la presenza di manufatti storici è integrata da aggiunte e commenti di vario genere: essa, in conclusione, costituisce quindi un *exemplum* di ricezione critica del Medioevo.

Gli studi esperienziali e il portale di Moissac nel «Nome della rosa»

Nel corso delle prossime sezioni si farà riferimento ad alcune nozioni di quel filone di studi della storia dell'arte medievale di recente definito «studi esperienziali»²⁰ e che mira a indagare il contesto percettivo e sensoriale in cui e attraverso il quale le opere d'arte erano fruite. Esso è ormai da qualche decennio assunto a settore di studio complementare alle più classiche metodologie della storia dell'arte – su tutte, particolarmente in Italia, la filologia attributiva o *connoisseurship*

¹⁸ Vedi C. Marmo, *Appendice I*, in U. Eco, *Il nome della rosa* (1980), Milano, Bompiani, 1990, p. 512.

¹⁹ Sul medievalismo di Eco e sul clima in cui il filosofo piemontese si trova immerso negli anni in cui lavora al *Nome della rosa* vedi il fondamentale B. Della Gala, «Ovviamente», *il Medioevo? Note per una lettura metastorica de «Il nome della rosa» di Umberto Eco*, «Griseldaonline», XXI, 2022, 1, pp. 143-156, doi 10.6092/issn.1721. Per un'introduzione al rapporto tra Eco e il Medioevo vedi invece J. Le Goff, *Umberto Eco e il Medioevo*, in J. Petitot, P. Fabbri (a cura di), *Nel nome del senso. Intorno all'opera di Umberto Eco* (2000), Atti del Convegno internazionale (Cerisy-la-Salle, 29 giugno-9 luglio 1996), Milano, Sansoni, 2001, pp. 245-257. Infine, sulle contrastanti tipologie di Medioevo presentate nel romanzo e su altre possibili interpretazioni del testo, cfr. F. Bausi, *I due medioevi del «Nome della rosa»*, «Semicerchio», XLIV, 1, 2011, pp. 117-129.

²⁰ G. Confortin, F. Lollini, *Presentazione e nota dei traduttori*, in H.L. Kessler, *L'esperienza medievale dell'arte*, trad. it. di G. Confortin, F. Lollini, Roma, Officina Libraria, 2023, pp. 7-12: 9 [ed. or. *Experiencing Medieval Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2019].

– sulla scorta di tendenze per lo più provenienti dal mondo accademico anglo-americano. Si parla, a questo riguardo, di «New Art History» per indicare tutti i nuovi indirizzi di studio della disciplina emersi a partire dalla fine degli anni Sessanta e incentrati, solitamente, su riflessioni che considerano la storia dell'arte come parte di una più ampia storia sociale e della cultura.²¹

Tra i precedenti degli studi esperienziali vanno sicuramente annoverate alcune tra le cosiddette 'svolte' rilevate più genericamente nell'ambito delle scienze sociali e/o umane: si possono citare, tra le altre, la *spatial turn*,²² la *material turn*²³ e ancora la *sensory turn*.²⁴ In un certo senso l'indirizzo di studi in questione appare quasi come naturale filiazione di tutte queste 'svolte' combinate: esse hanno per l'appunto a mano a mano indagato le nozioni di spazio, materialità, sensorialità e *performance* recuperandone la centralità e significatività. Queste tipologie di analisi si sono rivelate valide anche per gli studi storico-artistici perché rimpolpano la riflessione formale e stilistica, incentrata tendenzialmente sul mero aspetto visivo.

Si proverà allora a riportare e analizzare l'«esperienza medievale dell'arte» di un soggetto *sui generis*, Adso da Melk, di fronte al portale della chiesa abbaziale. Le pagine del *Nome della rosa* saranno il punto di partenza di quest'analisi senza nessuna pretesa di universalità: essa non vuole essere uno studio su come un monaco benedettino nella prima metà del XIV secolo potesse percepire il portale di una chiesa²⁵ ma un'interpretazione di come si configura *concretamente* – nel testo – l'esperienza del protagonista di un romanzo storico scritto alla fine del XX secolo ambientato nel Medioevo, per forza di cosa parzialmente anacronistica, e in qualche modo revivalistica.²⁶

«Nel deliquio dei miei sensi»: l'esperienza di Adso

Prima di riprendere le pagine della descrizione sono necessarie alcune precisazioni sulla particolare situazione narrativa del *Nome della rosa*.²⁷ I fatti ambientati nel 1327, in cui il protagonista è ancora un novizio benedettino, sono narrate da un Adso giunto alla fine della sua «vita di peccatore» (NdR, p. 27), il cui punto di vista sulle cose è molto cambiato con gli anni: lungi dall'aver seguito la strada razionalista e per certi versi in anticipo sui tempi²⁸ tracciata da Guglielmo, egli, sull'orlo di uno sprofondamento «nella tenebra divina, in un silenzio muto e in una unione ineffabile» (NdR, p. 580), ha imboccato la via del misticismo e rimane perciò una «promessa non

²¹ Per una panoramica globale sulle nuove metodologie emerse dopo il Sessantotto, vedi O. Rossi Pinelli, *Le storie dell'arte dopo il '68*, in *La storia delle storie dell'arte*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 452-484.

²² Per un'introduzione vedi B. Warf, S. Arias, *Introduction: the reinsertion of space in the humanities and social sciences*, in *The Spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*, London-New York, Routledge, 2009, pp. 3-10.

²³ Cfr. C. Mukerji, *The Material Turn* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], in R. Scott, S. Kosslyn (eds.), *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences*, Hoboken (NJ), John Wiley & Sons, 2015, pp. 1-13.

²⁴ Per un'introduzione generale, vedi D. Howes, *Afterword: The Sensory Revolution Comes of Age*, «The Cambridge Journal of Anthropology», XXXIX, 2021, 2, pp. 128-137, doi 10.3167/cja390209.

²⁵ Degli ottimi tentativi in questa direzione – tra l'altro relativi proprio a Moissac – sono T.E.A. Dale, *The Nude at Moissac: Vision, Phantasia and the Experience of Romanesque Sculpture*, in R.A. Allan, K.T. Ambrose (eds.), *Current Directions...*, cit., pp. 61-76 e P.K. Klein, *Programmes eschatologiques...*, cit., pp. 342-348. *En passant*, in quest'ultimo caso l'autore considera in maniera molto positiva la 'ricostruzione' dell'esperienza del portale che fa Eco attraverso Adso: cfr. p. 346.

²⁶ Certi anacronismi, volendo, sono giustificati dal fatto che il testo che noi leggiamo sarebbe la versione «ottocentesca e neogotica di un manoscritto originale del XIV secolo», come ricorda U. Eco, *Sulla letteratura* (1993), Milano, Bompiani, 2016, p. 232.

²⁷ Di fondamentale importanza sono stati alcuni passaggi delle acute pagine che Costantino Marmo dedica all'analisi del personaggio di Adso; cfr. C. Marmo, *Introduzione*, in U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., pp. V-XXXIV: XXXVI-XXXIII.

²⁸ Vedi *ivi*, pp. XIX-XXIV.

mantenuta».²⁹ Sia per questo radicale cambio di prospettiva che per l'esperienza accumulata in seguito alle vicende successive – che però noi non conosciamo, se non frammentariamente – Adso è sicuramente un narratore in una certa misura inattendibile, pur se consapevole di stare intrecciando ricordi diversi.³⁰ In aggiunta, l'intero testo è al centro di un complesso gioco di cornici³¹ per cui è difficile affermare se quello che leggiamo è *davvero* il testo di Adso.³² Tutti questi aspetti devono portare inevitabilmente a dubitare dell'affidabilità del racconto di Adso in generale. Tuttavia, nel caso specifico delle pagine che verranno analizzate, pure se ci sono alcuni indicatori del 'gioco' dialettico tra vissuto e ricordato, mi pare che la «funzione testimoniale»³³ del narratore non risulti così inficiata come in altre parti del romanzo quali, per esempio, quella in cui racconta dell'esperienza sessuale consumata alla fine del terzo giorno.

Per quanto le sensazioni e i pensieri di cui abbiamo traccia siano solo quelli di Adso, possiamo intuire che anche per Guglielmo trovarsi davanti al portale della chiesa sia stata un'esperienza rilevante: il protagonista riferisce infatti che la voce di Salvatore «spezzava la visione perché anche Guglielmo (a quel punto mi ravvidi della sua presenza), sino ad allora perduto nella contemplazione, siolgeva come me» (NdR, p. 69). Adso si astrae dalle circostanze perché il suo sguardo viene folgorato dal «muto discorso della pietra istoriata», che lo immerge in una «visione» (NdR, p. 64). Quest'ultima è da intendersi in senso lato, perché non si tratta di una mera contemplazione visiva ma di un coinvolgimento intimo: egli riferisce di essere «tramortito», sbigottisce, «a stento» trattiene il pianto, verso la fine parla del «deliquio dei [...] sensi debolissimi e indeboliti» (NdR, p. 68). Quella di Adso, oltre che costituire un limpido esempio della cosiddetta 'attivazione' di immagini e oggetti,³⁴ si configura dunque come un'esperienza multisensoriale che chiama pure in causa il bagaglio di conoscenze che egli possiede o, per dirla con Eco, la sua

²⁹ Ivi, cit., p. XXX. Anche Eco infatti afferma che «[Adso] sceglie una fuga nel nulla divino che non era quella che gli aveva insegnato il suo maestro» (U. Eco, *Postille...*, cit., pp. 597-598), e perciò Marmo parla del *Nome della rosa* come di un «romanzo di una formazione fallita e delegata ai lettori» (C. Marmo, *Introduzione*, cit., p. XXVIII).

³⁰ Si veda per esempio NdR, p. 28: «Forse, per comprendere meglio gli eventi in cui mi trovai coinvolto, è bene che io ricordi quanto stava avvenendo [...] così come lo compresi allora, vivendolo, e così come lo rammemoro ora, arricchito di altri racconti che ho udito dopo», anche se questa fiducia sembra scalfita successivamente, cfr. ivi, p. 290: «Il problema è [...] di dire cosa avvenne non come ora lo vedo e lo ricordo [...], ma come lo vidi e lo sentii allora». Di questa problematica Eco era ben conscio e, nelle *Postille*, dichiara di esserne stato «affascinato e appassionato moltissimo» (Id., *Postille...*, cit., p. 597).

³¹ Esso è orchestrato nella 'prefazione' (in realtà parte integrante del testo) in NdR, pp. 17-22. Sull'uso della *mise en abyme* nella produzione romanzesca di Eco si vedano M.-D. Craciun, *La technique de la mise en abyme dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], Thèse de Doctorat, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2016 e, sul *Nome della rosa* in particolare, le pp. 48-129.

³² Questo è uno dei motivi che conduce C. Marmo, *Introduzione*, cit., pp. XIII-XVIII, a inserire l'Autore come personaggio del romanzo.

³³ Essa riguarda il rapporto tra narratore e storia, un rapporto «affettivo [...] ma anche morale o intellettuale», secondo G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1986, p. 304 [ed. or. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972].

³⁴ Vedi H.L. Kessler, *L'esperienza medievale dell'arte*, cit., pp. 231-232. I manufatti potevano essere attivati in modo diretto, manualmente o meccanicamente, o indiretto, ovvero tramite il movimento o la fantasia. Certe tipologie di immagini od oggetti, come le reliquie, potevano generare – e, in alcuni casi, generano ancora oggi – movimento, come nel caso dei pellegrinaggi. Costituisce infine un genere di attivazione affatto particolare quella spirituale, di cui l'episodio agiografico francescano del crocifisso parlante in San Damiano rappresenta un caso ben noto.

«enciclopedia»:³⁵ a ragion veduta si può insomma affermare che egli esperisca il portale veramente «all'incrocio del vedere e del pensare, del sentire e dell'immaginare».³⁶

L'esperienza di Adso non è multisensoriale in senso stretto poiché non coinvolge direttamente nessun senso oltre alla vista, eppure allo stesso tempo sarebbe difficile negare che si limiti solo a questa se, per sua stessa ammissione, viene rapito nel profondo («l'anima mia [...] stava per esplodere in un cantico di gioia» e, dopo, «a calmare il mio spirito», NdR, p. 66) o, ancora, rimane «tramortito (quasi)» (NdR, p. 68) di fronte ai rilievi a tema morale-allegorico. Egli è dunque coinvolto in un modo più globale, 'sente' con il corpo e la mente in una cooperazione tra intelletto, sensi e immaginazione.³⁷ Infatti, dopo aver collegato l'ultima visione con i terribili fatti dell'abbazia, Adso «trema», come se fosse «bagnato dalla pioggia gelida d'inverno» (NdR, p. 69). E specialmente in questo caso il novizio benedettino inoltre mostra di mischiare realtà e fantasia dato che, «nel deliquio dei [...] sensi debolissimi e indeboliti», si immedesima di fatto in una delle visioni del narratore dell'*Apocalisse*.³⁸ Infine, se di multisensorialità propriamente detta non è possibile parlare, nel testo sono comunque contenuti diversi passaggi che fanno riferimento a una dimensione sinestetica:³⁹ si vedano per esempio il «muto discorso della pietra istoriata», il «giubilo allelujatico divenuto [...] da suono che era, immagine» (NdR, p. 65) o, ancora, l'«alito ardente» (che pare emanino certe sculture infernali, NdR, p. 67).

Inoltre, di fronte al portale Adso si dimostra un interprete esemplare della cultura medievale, la cui «sensibilità al bello naturale e artistico», sia in ambienti laici che ecclesiastici, «è un fatto assodato»⁴⁰ destinato oltretutto a svilupparsi ulteriormente «con un accrescersi di orizzonti terreni, e insieme col tentativo di sistemare la nuova visione del mondo nei quadri di una dottrina teologica».⁴¹ Ovviamente bisogna commisurare quest'affermazione al periodo storico, e in particolare tenere presente che quasi sempre la «degustazione estetica [...] non consiste in un fissarsi sull'autonomia del prodotto artistico o sulla realtà di natura, ma [...] nell'avvertire nella cosa concreta un riflesso ontologico della virtù partecipante di Dio».⁴² Ecco quindi che Adso, a proposito delle decorazioni vegetali che ornano il timpano,⁴³ afferma significativamente che la sua anima è

³⁵ Quella di 'enciclopedia' è una nozione molto rilevante, «forse la più centrale, del progetto teorico di Eco», secondo P. Violi, *L'Enciclopedia: criticità e attualità*, in A.M. Lorusso (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. 253-283; 253 [ed. or. *Philosophy of Umberto Eco*, Chicago, Open Court, 2017]. In generale, si tratta de «l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove la libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale», come spiega Eco stesso in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 109. A livello soggettivo, invece, questo modello si traduce sotto forma di un «brulicare di Enciclopedie Individuali che rappresentano in modo vario e imprevedibile le conoscenze enciclopediche di ciascun individuo» (cfr. Id., *Dall'albero al labirinto*, cit., p. 70).

³⁶ G. Confortin, F. Lollini, *Presentazione e nota dei traduttori*, cit., p. 8.

³⁷ L'esperienza di Adso non appare in ciò troppo distante da quella del fruitore contemporaneo al portale di fronte al nudo della *Lusuria* che ricostruisce T.E.A. Dale, *The Nude at Moissac...*, cit., p. 76.

³⁸ Questo non è del resto l'unico esempio in cui realtà e immaginazione si intrecciano nel romanzo: esulando dalle pagine scelte, un altro caso rilevante è il passaggio in cui la mente di Adso attinge dalla *Cena Cypriani* per la visione della Terza del sesto giorno. Per approfondire, vedi C. Marmo, *Appendice II*, in U. Eco, *Il nome della rosa*, cit., pp. 567-583.

³⁹ Come è peraltro tipico del linguaggio della critica d'arte: cfr. in merito le analisi di P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 30-32.

⁴⁰ U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale* (1987), Milano, La nave di Teseo, 2020, p. 33.

⁴¹ Ivi, p. 51.

⁴² Ivi, p. 38.

⁴³ In realtà la grande varietà di specie che Adso osserva nel timpano che vede non appartiene a quello di Moissac, dotato di decorazioni fitomorfe nelle fasce dell'archivolto ma non certo di un assortimento così ricco come nella descrizione del *Nome della rosa*. Questo è un altro dei casi in cui il testo si distacca da un'*ekphrasis* pedissequa del portale.

«rapita da quel concerto di bellezze terrene e di maestosi segnali soprannaturali» e anche che «la sapienza dell'arte che li [«tutti i fiori, e le foglie e i viticci» etc.] aveva resi tutti mutuamente proporzionati» (NdR, p. 66), riconoscendo dunque i rispettivi meriti.

Un importante punto di riferimento per Adso sono ovviamente le Sacre Scritture, delle cui citazioni la descrizione è infarcita. Esse provengono per lo più dall'*Apocalisse* e, talvolta, appaiono complementari al «muto discorso della pietra istoriata»: se poco si sa della policromia o degli inserti materici del timpano di Moissac,⁴⁴ comunque Adso, citando dal testo biblico, parla della «tunica imperiale color porpora [...] intessuta di ricami e merletti in fili d'oro e d'argento». Ancora, il novizio benedettino vede «brillare intorno al trono e sopra il capo dell'Assiso un arcobaleno di smeraldo» (NdR, p. 64) citato nell'*Apocalisse* ma non presente nel timpano.⁴⁵ Al contrario, sono invece espunti dalla descrizione di Adso i due serafini che sono scolpiti tra tetramorfo e anziani, provenienti da *Isaia* VI, 2. Ciò accade probabilmente per mantenere una sorta di fedele coerenza al testo apocalittico, data l'importanza accordata a un'interpretazione di questo tipo per il portale nella sua globalità. In seguito, quando deve descrivere il modo in cui si «contorcono» le membra dei ventiquattro vegliardi per essere tutti orientati verso Cristo, Adso fa riferimento al racconto della danza del re Davide davanti all'Arca dell'Alleanza contenuta nei *Libri di Samuele*.⁴⁶ Per finire, è lo stesso Adso a denunciare esplicitamente il fatto che, al termine della sua «contemplazione», gli pare di udire «quella voce» e di vedere «quelle visioni che avevano accompagnato la mia fanciullezza di novizio, le mie prime letture dei testi sacri e le notti di meditazione nel coro di Melk» (NdR, p. 68): di qui scaturisce, come si è già visto sopra, l'immedesimazione nel narratore dell'ultimo libro biblico sovrapponendo ricordi di *Apocalisse* I, 10-16, IV, 1-5 e XIV, 14-16. Subito dopo segue il fondamentale passaggio in cui Adso afferma di aver compreso «che d'altro non parlava la visione, se non di quanto stava avvenendo nell'abbazia», tanto che nei giorni successivi egli torna ripetutamente a «contemplare il portale, sicuro di vivere la vicenda stessa che esso raccontava», intuendo infine di essere arrivato con Guglielmo all'abbazia «per essere testimoni di una grande e celeste carneficina» (NdR, pp. 68-69). E i due in effetti, come già detto, cercheranno di districarsi nella misteriosa serie di omicidi prendendo come riferimento proprio il testo apocalittico, per poi accorgersi di aver seguito una falsa pista dato che «l'assassino [...] ha adeguato la propria trama delittuosa alle deduzioni investigative del detective, in modo da celare il vero movente».⁴⁷

Per l'interpretazione del portale Adso chiama in causa anche delle conoscenze teologiche. Ad esempio, parlando della «materia corporale» dalla quale le membra dei vegliardi paiono «miracolosamente liberate», la definisce come «signata quantitatis infusa di nuova forma sostanziale» (NdR, p. 65), un concetto derivato dalla filosofia da san Tommaso d'Aquino e, tramite quest'ultimo, da Aristotele. Nel parlare della già citata proporzionalità degli elementi vegetali del timpano, Adso si profonde in una lunga serie di citazioni teologiche, da sant'Agostino a Boezio passando per Guglielmo di Conches.⁴⁸ Queste afferiscono a un'estetica della *proportio* che era ritenuta da

⁴⁴ Come di norma in complessi scultorei del genere, al di là del poco che è rimasto: se ne fa riferimento in Q. Cazes, *La tour-porche et son programme sculpté*, in Q. Cazes, C. Fraïsse, *Le cloître et le portail de Moissac...*, cit., pp. 205-235: 216.

⁴⁵ A meno che esso non si voglia intendere come quella specie di mandorla decorata da stelle che effettivamente circonda la parte superiore di Cristo e sembra originare dal trono.

⁴⁶ 2 *Samuele* VI, 14.

⁴⁷ G. Palazzolo, *Eco a colori e in bianco e nero* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], «Arabeschi», XII, 2018, pp. 100-114: 103.

⁴⁸ Cfr. C. Marmo, *Appendice* I, cit., p. 512 per un elenco completo.

Eco la «vera estetica del Medioevo»⁴⁹ e si legava in origine soprattutto alla teoria della musica attraverso la mediazione fondamentale proprio di Boezio. In ultimo, si veda anche l'affermazione di Adso secondo cui il «muto discorso della pietra istoriata» sarebbe accessibile «immediatamente alla vista e alla fantasia di chiunque (perché *pictura est laicorum literatura*)» (NdR, p. 64, il corsivo è mio). Il passaggio evidenziato è ripreso da un brano del *Gemma animae* di Onorio di Autun⁵⁰ in cui si considera, in accordo con le posizioni emerse nel sinodo di Arras del 1025, l'aspetto didascalico dell'arte uno dei suoi tre scopi precipui insieme all'abbellimento delle chiese e al richiamo alla memoria delle vite dei santi.⁵¹ Questa posizione rimonta piuttosto chiaramente alle affermazioni di Gregorio Magno, contenute in due lettere scritte attorno al 600 indirizzate al vescovo iconoclasta Sereno di Marsiglia e poi ripetute e riformulate continuamente,⁵² secondo le quali l'arte sacra costituirebbe una sorta di *Biblia pauperum*.⁵³

In apertura delle pagine citate Adso si trova davanti alla chiesa e la descrive come «robusta come ne costruivano i nostri antichi in Provenza e Linguadoca», simile dunque alle chiese già viste in Italia nel corso delle vicende precedenti all'arrivo in abbazia (narrate nel *Prologo* del romanzo), quindi del tipo di quelle «poco inclini a elevarsi vertiginosamente verso il cielo e saldamente posate a terra». Soprattutto Adso la considera esteriormente, nonostante una guglia sopra al coro – in realtà non presente a Moissac – «arditamente puntata verso la volta celeste» costruita «in tempi più recenti», «lontana dalle arditezze e dall'eccesso di ricami propri dello stile moderno» che egli avrà modo di apprezzare successivamente «a Strasburgo, a Chartres, a Bamberg e a Parigi» (NdR, p. 63). Questo «stile moderno» è da riconoscersi evidentemente nello stile 'gotico' nelle sue tarde manifestazioni,⁵⁴ mentre le prime caratteristiche sono considerate tipiche di quello cosiddetto 'romanico'. L'architettura 'gotica' è inoltre un punto di riferimento anche per la similitudine che riguarda i leoni del *trumeau*, detti «rampanti come archi» (NdR, p. 66). Questi costituiscono alcuni dei riferimenti a nozioni di architettura contemporanea da parte di Adso, che appare dotato di conoscenze particolarmente ricche, anche se a volte inevitabilmente anacronistiche, usando termini della critica moderna come 'strombature'⁵⁵ o 'piedritti'.⁵⁶

La descrizione del portale nel «Nome della rosa» tra teoria della letteratura e cultura visuale

In questa ultima sezione vorrei analizzare il portale della chiesa abbaziale del *Nome della rosa* e la sua descrizione da un altro punto di vista, quello della teoria della letteratura. Nello specifico,

⁴⁹ U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, cit., p. 78.

⁵⁰ Cfr. C. Marmo, *Appendice I*, cit., p. 511.

⁵¹ U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, cit., p. 39.

⁵² H.L. Kessler, *L'esperienza medievale dell'arte*, cit., p. 105.

⁵³ Questa interpretazione 'letterale' delle parole di papa Gregorio I è stata da qualche decennio messa in discussione: vedi L.G. Duggan, *Was Art Really the «Book of the Illiterate»?*, in M. Hageman, M. Mostert (eds.), *Reading images and texts. Medieval images and texts as forms of communication*, Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy (Utrecht, 7-9 dicembre 2000), Turnhout, Brepols, 2005, pp. 63-108; è considerato problematico anche il fatto che gli illetterati potessero davvero 'leggere' le immagini sacre: vedi P.K. Klein, *Programmes eschatologiques...*, cit., p. 343.

⁵⁴ 'Tarde', ovviamente, da un punto di vista italiano, considerato che le forme 'gotiche' prosperano ancora per molti secoli in altre regioni europee.

⁵⁵ Ovvero le svasature – inclinazioni oblique delle pareti – che incorniciano una porta o una finestra, allargandosi verso l'interno o l'esterno per creare profondità.

⁵⁶ Cioè gli elementi verticali (come colonne o pilastri) che sostengono un arco o l'architrave di una porta o finestra.

tra le tante questioni su cui era possibile concentrarsi, ho deciso di focalizzarmi su un aspetto che mi pareva particolarmente calzante in relazione al *case study* di questo lavoro: l'*ékphrasis*. L'obiettivo è infatti completare l'indagine iniziata precedentemente, rimpinguandola e concludendola.

L'*ékphrasis* consiste, secondo una definizione del II secolo d.C. attribuita al retore greco Ermogene di Tarso, in un «discorso descrittivo che pone gli oggetti sotto gli occhi con efficacia».⁵⁷ Ovviamente le *ékphraseis* non riguardano solo oggetti realmente esistenti ma anche manufatti fittizi, come dimostrano i casi della celeberrima descrizione dello scudo di Achille dell'*Iliade* o quella, appunto, del portale della chiesa abbaziale del *Nome della rosa*.⁵⁸ Sebbene dunque il termine si possa applicare a qualsiasi descrizione evocativa – l'«ipotiposi classica»,⁵⁹ insomma –, la categoria dell'*ékphrasis* è stata utilizzata anche in maniera più restrittiva in relazione alla resa verbale di opere d'arte visive, rappresentando perciò una tecnica retorica che evidenzia il rapporto e, in un certo senso, la 'sfida' tra arti visive e letteratura: di qui la celebre formula oraziana dell'*ut pictura poësis*, su cui tanto si sarebbe dibattuto nei secoli a venire.⁶⁰ L'*ékphrasis* è stata presa in considerazione dalle ricerche soprattutto in questo senso più limitato, dato che studiarla permette, tra le altre cose, di ricostruire le «estetiche delle arti figurative implicite in un determinato contesto», le «pratiche di lettura e di ricezione dei testi letterari e critici» e anche, talvolta, «opere d'arte irrimediabilmente perdute».⁶¹ Come argomenta Michele Cometa, l'*ékphrasis* ha riguadagnato centralità – tanto da essere oggi «al centro se non tra i presupposti della moderna teoria della letteratura» e «un punto non eludibile di ogni semiotica, narratologia e tematologia» – anche grazie alla 'svolta' visuale, che ha rivitalizzato il dibattito sul confronto tra «dimensione verbale e dimensione immaginale».⁶² A questo proposito, le immagini in genere sono da alcuni decenni al centro di analisi il cui approccio spazia dalla neuroestetica alla filosofia passando, inevitabilmente, per il confronto con la categoria più specifica delle opere d'arte.⁶³

Per approfondire quanto detto finora, possiamo prendere in considerazione un concetto sviluppato in seno agli studi cinematografici e poi adottato anche da quelli di cultura visuale,⁶⁴ ovvero il cosiddetto «regime scopico».⁶⁵ Esso consiste nell'*interplay* che si instaura tra soggetti e

⁵⁷ Cit. dai *Protogymnasmata* in L. Faedo, *Ekphrasis* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], in *Enciclopedia dell'Arte Antica Treccani*, 1994, s.p. Nonostante l'*ékphrasis* sia un procedimento retorico che ricorre nella letteratura – in senso ampio – occidentale come in quella bizantina, nel testo si fa riferimento esclusivamente alla prima, intesa in senso moderno, cioè 'europea'.

⁵⁸ A questo proposito, si rimanda alla distinzione proposta da John Hollander tra *ékphrasis* «nozionale» e «mimetica» citata da M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012, p. 48.

⁵⁹ Ivi, p. 25.

⁶⁰ M. Cometa (ivi, p. 15) definisce l'*ékphrasis* come «la forma più tradizionale di rapporto tra letteratura e arti figurative» e, a p. 31, menziona il tema della «visione 'agonale'» dell'*ékphrasis* nel dibattito contemporaneo. A.M. Lorusso, *Ekphrasis (ecfrasi)*, in *Enciclopedia Treccani dell'Arte Contemporanea*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2021, vol. II, pp. 22-23: 22, parla invece di «speciale interdipendenza tra verbale e visivo».

⁶¹ M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., p. 20, n. 8.

⁶² Ivi, pp. 23-25. A proposito del rapporto tra parole e opere vedi almeno M. Baxandall, *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*, a cura di F. Peri, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 [ed. or. *Words for Pictures. Seven papers on Renaissance Art and Criticism*, New Haven-London, Yale University Press, 2003] e P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi...*, cit.

⁶³ Si vedano per esempio A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, un volume collettaneo in cui sono contenuti saggi che esemplificano la varietà di prospettive sulle immagini nel dibattito contemporaneo, o ancora l'approccio antropologico di H. Belting, *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona, Roma, Carocci, 2013 [ed. or. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001].

⁶⁴ Si rimanda a M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Cortina, 2020 per informazioni sulla nascita e gli sviluppi di questa «indisciplina» (cfr. pp. 1-57) e su alcuni dei suoi protagonisti.

⁶⁵ Per un'introduzione vedi almeno Id., *La scrittura delle immagini...*, cit., pp. 36-40 e Id., *Cultura visuale...*, cit., pp. 29-45.

oggetti della visione e in cui intervengono almeno tre fattori: le immagini, i dispositivi – *media* e tecnologie della visione, ciò che rende le immagini ‘visibili’ e sottostà alla loro creazione –⁶⁶ e gli sguardi che sulle prime si posano. Un’*ékphrasis* dunque, «prima di essere un fatto retorico e stilistico, viene determinata dal regime scopico vigente»:⁶⁷ ecco perché, come si diceva prima, studiarle consente tra le altre cose di ricostruire quali estetiche sottostiano alle arti figurative in un determinato contesto.

Lo stesso Eco si è occupato a più riprese dell’*ékphrasis*. Come riportato da Vincenzo Trione, il filosofo piemontese negli ultimi anni della sua vita avrebbe avuto in cantiere un libro sull’argomento poi non realizzato a causa di altri impegni editoriali.⁶⁸ Tra gli esempi del suo interesse teorico per il tema della rappresentazione verbale dello spazio si possono citare almeno le diverse versioni del saggio *Les sémaphores sous la pluie*.⁶⁹ Anche Cometa del resto annovera Eco tra coloro che, nel panorama italiano, hanno proposto le prime tassonomie per uno studio delle modalità dell’*ékphrasis* e lo cita come autore interessato alle dinamiche della ricezione («per altro in studi fortemente focalizzati sulle ragioni della propria produzione letteraria»)⁷⁰. Infatti, in entrambe le versioni pubblicate per iscritto del saggio sopracitato Eco affronta il tema più generale dell’ipotiposi, di cui l’*ékphrasis* è ritenuta un caso particolare, proponendo degli elenchi (che variano tra i due saggi) di tecniche di espressione verbale dello spazio, pur senza l’ambizione di compilarne esaustivamente «l’inesauribile tipologia».⁷¹ Le conclusioni sono tuttavia le stesse: l’ipotiposi – e quindi anche l’*ékphrasis* – costituisce un «esempio principe di cooperazione interpretativa» poiché essa non può sussistere, a differenza di altre figure retoriche, «se il destinatario non sta al gioco», cioè se il lettore non coglie gli stimoli a visualizzare un’immagine proposti dal testo.⁷² In questo senso essa non sarebbe tanto una tecnica finalizzata alla rappresentazione in se stessa quanto piuttosto un mezzo per suscitare, da parte del lettore, lo sforzo di comporre una rappresentazione visiva. È poi l’autore stesso a menzionare come esempi le descrizioni che richiamano a esperienze culturali o percettive del destinatario.⁷³ Ma c’è anche una responsabilità del testo, e a tal proposito Eco aggiunge che l’ipotiposi, «più che far vedere, deve fare venire voglia di vedere»: ecco perché certe descrizioni troppo minute rendono – talora volutamente – un’immagine «incostruibile» mentalmente, come nel caso del brano citato nel saggio di Eco⁷⁴ da *Le voyeur* di Alain

⁶⁶ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 35, ricorda che seppure tutti i *media* – digitali e non – abbiano sempre modificato e continuano a modificare la nostra percezione delle immagini, questa rimane inscindibile dal corpo, che dunque è da considerarsi a tutti gli effetti un *medium*. Sul tema vd. almeno tutto il saggio *Mezzo-immagine-corpo. Un’introduzione al tema* nel volume sopracitato (pp. 19-72).

⁶⁷ M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., p. 93.

⁶⁸ V. Trione, *L’idea fissa...*, cit., p. XVI: la fonte citata è A.M. Lorusso, *Ekphrasis (ecfrasi)*, cit., p. 23. In generale, sul «problema dell’*ékphrasis*» nell’opera di Eco, vedi le pp. XV-XVIII.

⁶⁹ Tra quelle pubblicate per iscritto, per esempio, troviamo quella inclusa in U. Eco, *Sulla letteratura*, cit., indicata come versione di una comunicazione tenuta al Centro di studi semiotici e cognitivi dell’Università di San Marino, e un’altra, leggermente più approfondita e dotata di riferimenti alla propria produzione narrativa, pubblicata in due parti sulla rivista online «Golem», ripresa anche da M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., p. 345. Di ipotiposi ed *ékphrasis* in relazione a Eco si occupa anche J. Petitot, *Enargeia semiotica*, in A.M. Lorusso (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, cit., pp. 375-408, almeno nella prima parte del suo saggio (pp. 375-386).

⁷⁰ M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., p. 41.

⁷¹ U. Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 211.

⁷² Vd. *ivi*, pp. 201-202 e 213-214.

⁷³ *Id.*, *Les sémaphores sous la pluie*, cit., s.p.

⁷⁴ *Ivi*, s.p.

Robbe-Grillet o della celebre descrizione della Biblioteca di Babele di Borges. Infine, è proprio Eco,⁷⁵ parlando di una tecnica di ipotiposi, l'«ekfrasi occulta», ovvero *ekphrāseis* di opere di cui l'autore cela la fonte, a citare come esempi le descrizioni dei due portali (Moissac e Vézelay) del suo *Nome della rosa*. A suo dire, un autore se ne può avvalere «non solo per rendere efficace la sua descrizione ma anche affinché il lettore o si avveda del rimando iconografico o in ogni caso avverta un'aria del tempo, una cultura, uno stile visivo»: e queste parole, credo, si possono interpretare a ragion veduta come una dichiarazione 'occulta' della propria poetica. Peraltro anche chi, come Jacqueline Testanière, si è occupato dell'*ekphrasis* nella narrativa di Eco ha riconosciuto che questo procedimento retorico «chez Eco représente une composante essentielle des stratégies narratives de l'auteur» in cui «l'œuvre d'art s'unit au discours romanesque pour créer une atmosphère, apporter un sens allégorique à la description et théâtraliser la scène».⁷⁶

Possiamo ora, rispetto all'analisi condotta nella seconda sezione, avvicinarci alla descrizione con una consapevolezza maggiore, operando delle distinzioni più sottili.

Innanzitutto diventa adesso palese che la descrizione di Adso, riprendendo Michael Baxandall,⁷⁷ è molto più una descrizione dell'esperienza che egli ha del portale che un'effettiva descrizione di esso. Ciò ci viene segnalato dai ripetuti riferimenti alle proprie conoscenze, alle proprie impressioni, alle proprie sensazioni: insomma, alla propria *esperienza*, come si è cercato di mettere in luce in precedenza. Anche in questo caso, dunque, si è sicuramente instaurato un «triangolo» tra l'opera, la descrizione e gli altri «resoconti verbali».⁷⁸

Per riuscire a rispondere a una delle problematiche fondamentali qui discusse, e cioè quale sia la funzione del portale (e della sua descrizione) all'interno dell'economia narrativa del *Nome della rosa*, si farà invece riferimento a questioni quali la topografia della descrizione e le funzioni che l'*ekphrasis* – soprattutto all'interno del genere del romanzo – può assumere, prese in analisi, ancora una volta, da Michele Cometa.⁷⁹ Lo studioso ha sostenuto appunto che anche la sola presenza e il posizionamento delle *ekphrāseis* possono avere un'importanza non secondaria. Quest'affermazione appare confermata nel *case study*: come si è già accennato, la lunga descrizione del portale della chiesa abbaziale giunge relativamente presto, poco dopo l'arrivo di Adso e Guglielmo presso l'abbazia, cioè in una fase del romanzo in cui i protagonisti (e il lettore) si stanno addentrando nelle vicende. Quest'ultime saranno oltretutto interpretate quasi fino alla fine nell'ottica dell'interpretazione apocalittica che Adso dà del portale, come già analizzato. Inoltre, è bene ricordare che Eco, nelle *Postille a «Il nome della rosa»*, affermava di aver concepito le prime cento pagine del romanzo come una sorta di «scoglio penitenziale» per costruire il suo

⁷⁵ I riferimenti che seguono, quando non segnalato, provengono da *ivi*, s.p.

⁷⁶ J. Testanière, *L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco*, cit., s.p.: «In Eco rappresenta una componente essenziale delle strategie narrative dell'autore», «L'opera d'arte si unisce al discorso romanzesco per creare un'atmosfera, apportare un senso allegorico alla descrizione e teatralizzare la scena» (la traduzione è mia). L'autrice, salvo qualche rapida citazione, purtroppo non si sofferma granché sul *Nome della rosa*.

⁷⁷ Vd. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 10-12 [ed. or. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven (CO), Yale University Press, 1985].

⁷⁸ Cfr. Id., *Parole per le immagini...*, cit., p. 136. Gli altri «resoconti verbali» sono ovviamente in questo caso tutte le fonti a cui Eco ha fatto riferimento per la sua descrizione: tra queste vanno annoverate in maniera pressoché certa quantomeno alcuni scritti di Émile Mâle e Meyer Schapiro quali i volumi sull'arte religiosa in Francia del primo o gli studi del secondo sulle sculture romaniche di Moissac.

⁷⁹ In particolare in M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., pp. 143-166.

Lettore Modello.⁸⁰ Ne consegue che anche la descrizione del portale, che si incontra dopo una sessantina di pagine, essendo lunga e approfondita, rientra in questa strategia. Gli elementi architettonici descritti all'inizio del romanzo ritornano poi sul finale, quando vanno a fuoco in seguito al rogo della biblioteca: anni dopo, ritornando a visitare le rovine dell'abbazia, Adso noterà come del portale solo il timpano sia sopravvissuto, pure se dimidiato, sì che l'occhio sinistro del Cristo in maestà e frammenti del volto del leone si possono ancora scorgere.⁸¹

Ritengo poi che la descrizione non svolga una funzione sola tra quelle individuate da Cometa per l'*ékphrasis* – di cornice, genetica, intertestuale, intermediale, metapoetica e metanarrativa –⁸² ma piuttosto si collochi all'incrocio tra tutte quest'ultime, ad eccezione della metapoetica. Non c'è infatti alcun segnale *nel testo* – non nelle parole, *ex post*, di Eco – che ci permetta di desumere delle caratteristiche teoriche sul romanzo in sé. È evidente invece che in questo caso, come nell'esempio della riproduzione del *Trionfo della morte* di Bruegel il Vecchio nell'*incipit* di *Underworld* di Don DeLillo citato da Cometa,⁸³ la funzione di cornice si accompagna a quella genetica: lungi dall'essere un oggetto destinato esclusivamente ad 'ammobiliare' il mondo diegetico, il portale si fa per l'appunto 'figura', prefigurazione di ciò che (pare) dovrà avvenire e quindi chiave privilegiata per l'interpretazione delle vicende, assumendo allo stesso tempo una funzione metanarrativa. È poi lampante anche la funzione intertestuale che la descrizione riveste, essendo così strettamente correlata, come si è visto, a una serie di testi biblici – su tutti l'*Apocalisse* – e teologici, come pure quella intermediale, dato il legame referenziale instaurato con il portale di Moissac, come visto. A quest'ultimo proposito, essa appartiene a pieno titolo alla categoria già evocata della «ekfrasi occulta», funzionando come rimando iconografico ed elemento 'realistico' che fa avvertire precisamente «un'aria del tempo, una cultura, uno stile visivo».⁸⁴

Per quanto riguarda il «patto ecfrastico», ossia una forma di collaborazione tra autore e lettore basata sull'*ékphrasis* teorizzata da Cometa,⁸⁵ la descrizione del portale mette in luce diversi aspetti interessanti. In primo luogo il suo ruolo 'iniziativo': se essa è stata strutturata in forma così estesa e impegnativa, anche da un punto di vista sintattico, per contribuire a creare un Lettore Modello, saltarla a piè pari o comunque «evitare di collaborare»⁸⁶ costituisce un deficit per il lettore 'ingenuo', per il quale l'esperienza di lettura risulterà impoverita. Inoltre, tenendo presenti i risultati dell'indagine realizzata nella seconda sezione, diventa chiaro perché, secondo Eco, di fronte alle ipotiposi il lettore deve «stare al gioco»:⁸⁷ descrivendo la chiesa abbaziale e i suoi elementi Adso propone una serie di confronti con altre strutture del periodo medievale che, senza le adeguate conoscenze storico-artistiche, rischiano di rimanere *flatus vocis*. Poi, il riferimento –

⁸⁰ U. Eco, *Postille...*, cit., pp. 602-605.

⁸¹ Vedi NdR, p. 67, pp. 577-578.

⁸² Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., p. 144.

⁸³ Ivi, pp. 147-148. Vedi anche l'analisi del rapporto tra testo, immagine e *media* in *Underworld* di Don DeLillo in F. Bertoni, *Letteratura: teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2022, pp. 43-60.

⁸⁴ U. Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, cit., s.p.

⁸⁵ M. Cometa, *La scrittura delle immagini...*, cit., pp. 26 e 85. Il concetto deriva ovviamente da quello di «cooperazione interpretativa», teorizzato da Eco in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, La nave di Teseo, 2020, p. 72, secondo cui un testo è un «meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario».

⁸⁶ Id., *Sulla letteratura*, cit., p. 213.

⁸⁷ Ivi, p. 214. Come peraltro in tutto il romanzo, già a partire dalla particolare situazione creata dall'uso della «tecnica di metanarratività al cubo» di cui si parla a p. 232.

non esplicito – a una serie di testi biblici e teologici, tra cui in particolare l'*Apocalisse*, rientra in una strategia narrativa che prevede le cosiddette pratiche di «double coding» e di «ironia intertestuale», nozioni considerate tipiche della letteratura 'post-moderna' che Eco cerca invece di destoricizzare nel saggio *Ironia intertestuale e livelli di lettura*⁸⁸ (come peraltro aveva fatto per la categoria stessa di post-moderno nelle *Postille*).⁸⁹ La prima, coniata originariamente in ambito architettonico, consiste nell'elaborazione di testi che siano rivolti contemporaneamente a un pubblico colto e a uno più 'ingenuo', mentre la seconda nozione concerne quegli ammiccamenti intertestuali (letterari e non) che gli autori inseriscono in previsione di un gruppo di *happy few* che li possano intercettare e, perciò, goderne, pur senza intaccare l'esperienza degli altri lettori.⁹⁰ esse dunque si applicano a quei «racconti capaci di attrarre un grande pubblico anche se impiegano riferimenti dotti e soluzioni stilistiche 'colte'»⁹¹ e, non a caso, tra gli altri esempi Eco fa quello del suo *Nome della rosa*.

Rispetto al discorso sul regime scopico, un'analisi specifica della descrizione del portale palesa che, in essa, è dominante un regime di tipo cinematografico.⁹² Ciò non sorprende, considerata l'importanza attribuita al cinema da Eco e l'attenzione teorica a esso dedicata:⁹³ l'autore stesso confessava in una lunga [intervista](#)⁹⁴ informale rilasciata a Enrico Ghezzi per il suo programma *Fuori orario* di scrivere tenendo a mente un montaggio cinematografico e che la sua attività di scrittore, sia di narrativa che di saggistica, era stata influenzata «più dalle grammatiche del cinema che da quelle della letteratura», ciò che credo legittimi l'indagine che segue.

Nella parte di descrizione che precede la reticenza si assiste a quella che appare come una complessa operazione filmica, in cui si alternano sequenze montate e movimenti di macchina in un avvicinamento progressivo di *campi*.⁹⁵ La prima sequenza⁹⁶ parte col totale della chiesa (campo lungo) per poi proseguire, dopo un punto e virgola e una congiunzione eccettuativa («se non che»), da un punto di vista più ravvicinato con una panoramica verticale del livello superiore dell'edificio, quindi ritornare – dopo uno stacco, che corrisponde al punto – al totale della chiesa e infine concludere con un'inquadratura della (inesistente, a Moissac) guglia, situata sulla parte opposta rispetto al portale. Dopo un altro stacco, stavolta più netto e segnalato del resto da un a capo nel testo, ci troviamo di fronte alla parte esterna del portale (campo medio); da qui parte un'altra panoramica che va dalle colonne alle strombature, le quali «conducevano lo sguardo»

⁸⁸ Il saggio consiste in una versione rivista di una conferenza tenuta a Forlì nel 1999 ed è contenuto in *Sulla letteratura*, cit., pp. 227-252. In esso l'autore prende come riferimento anche alcuni dei suoi romanzi, tra cui *Il nome della rosa*.

⁸⁹ Cfr. Id., *Postille...*, cit., pp. 610-614.

⁹⁰ Infatti il «gioco dell'ironia intertestuale [...] non configura una *conventio ad excludendum* nei confronti del lettore ingenuo» (ivi, p. 251).

⁹¹ Ivi, p. 230.

⁹² Sull'influenza dei «dispositivi della visione», passati e presenti, sulla letteratura, vedi M. Cometa, *Archeologie del dispositivo: regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2016 e, in particolare, il saggio *Dalla magia naturalis al cinema* (pp. 55-70).

⁹³ Vedi, ad esempio, il saggio *Alcune verifiche: il cinema e il problema della pittura contemporanea*, in U. Eco, *La struttura assente* (1968), Milano, La nave di Teseo, 2016, pp. 225-245 o la seconda parte del saggio *Il caso e l'intreccio* in Id., *Opera aperta* (1962), Milano, La nave di Teseo, 2016, pp. 198-209, che è sostanzialmente un'analisi del film *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni. Tra l'altro, nella *Notte* (1961), sempre di Antonioni, Eco compare in un cameo nella lunga scena della festa. Sul rapporto tra Eco e le teorie sul cinema vedi A. Ousmanova, *Umberto Eco e la teoria contemporanea del cinema*, in J. Petitot, P. Fabbri (a cura di), *Nel nome del senso...*, cit., pp. 383-401.

⁹⁴ Pagina consultata il 28 ottobre 2025.

⁹⁵ Le nozioni cinematografiche che seguono provengono da G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi* (1995), Torino, Utet, 2018, in particolare pp. 114-115.

⁹⁶ Le citazioni di questa prima porzione di analisi provengono tutte da NdR, p. 63.

(zoom) verso l'interno, cioè «verso il portale vero e proprio». Dopo un'occhiata al timpano, lo sguardo si dirige stavolta verso il basso (panoramica verticale), soffermandosi dunque sulla parte inferiore, sui piedritti e sul *trumeau*, e poi zoomando sull'entrata che il «pilastro scolpito» divide «in due aperture, difese da porta di quercia rinforzate di metallo». A questo punto sono Adso e Guglielmo ad avvicinarsi fisicamente, ponendosi sotto la volta, alla mercé del «muto discorso della pietra istoriata».

Inizia quindi una descrizione del timpano che, come si è visto, interpola fortemente l'*Apocalisse*. Il testo biblico è ritenuto da Eco fonte di descrizioni per antonomasia: infatti, per un brano tratto da *Apocalisse*, IV l'autore parla di «ipotiposi, se mai ve ne furono».⁹⁷ Del resto il narratore del testo denuncia esplicitamente nel preambolo la natura memoriale della propria scrittura («Ego Ioannes [...] fui in insula, quae appellatur Patmos [...] fui in spiritu in domenica die»), pure ordinata da un'entità soprannaturale («audivi post me vocem [...] dicentis: Quod vides, scribe in libro»). Si insiste inoltre sulla veridicità (e l'origine divina) dei fatti riportati e sull'affidabilità del narratore – lo testimonia il passaggio «Ioanni, qui testimonium perhibuit verbo Dei, et testimonium Iesu Christi, quaecumque vidit»⁹⁸ – di quello che vuole configurarsi come un resoconto visionario di eventi soprannaturali, sulla scia dei testi profetici veterotestamentari.⁹⁹ Lo sguardo del narratore è peraltro tematizzato visivamente in certe miniature dell'*Apocalisse* Dyson Perrins dove, in alcune curiose forme di *mise en abyme*, l'evangelista è ritratto fuori dal riquadro figurato in atto di osservazione delle scene rappresentate (e da lui narrate nel testo sottostante!), talvolta in maniera quasi voyeuristica come alle carte 3v, 4v, 5v e altre, nelle quali lo vediamo spiare, anche dovendosi chinare, da pertugi aperti nei bordi laterali.¹⁰⁰ Appunto per questi motivi il testo dell'*Apocalisse* è ritenuto da Eco particolarmente dotato di qualità cinematografiche – intese come capacità di generare «sequenze oniriche», in cui «le cose sono in continua trasformazione» –¹⁰¹ che si ritroveranno nella visione finale, quando Adso si immedesima nel narratore del testo biblico.

Si riscontra infine una strutturazione cinematografica della descrizione anche andando avanti: per fare degli esempi, troviamo una serie di movimenti di macchina suggeriti da formulazioni come «l'occhio, accompagnando il ritmo proporzionato dei rosoni [...], cadde sulle figure» o «mentre ritraevo l'occhio [...] vidi a lato del portale» (Ndr, p. 66); oppure soluzioni di montaggio suggerite dal ritmo sintattico-narrativo, come nel caso della descrizione delle sculture del portico e nello specifico del polisindeto con cui vengono presentate tutte le «visioni orribili a vedersi», delle quali non si fa fatica a visualizzare l'alternanza in una serie di fugaci inquadrature, o ancora nel montaggio sincopato, ormai da *videoclip*, che pare proporre il lunghissimo asindeto con cui si descrivono gli «animali del bestiario di Satana».

⁹⁷ U. Eco, *Sulla letteratura*, cit., p. 203.

⁹⁸ Tutte le citazioni dal testo biblico provengono da M. Bontempelli (a cura di), *Apocalisse di Giovanni illustrata da Albrecht Dürer*, Milano, Se, 2004, p. 10: «Io, Giovanni [...] mi sono trovato nell'isola di Patmo [...] fui rapito in estasi in giorno di domenica», «Udii dietro di me una voce [...] che diceva: «Quello che vedi scrivilo in un libro [e mandalo alle sette chiese]», «Giovanni; il quale ha fatto sicurtà che son parola di Dio e garanzia di Gesù, le cose che ha viste». (tr. it. ivi, p. 11).

⁹⁹ L'*Apocalisse* canonica e altri testi veterotestamentari sono infatti tra i maggiori esempi di un vero e proprio genere letterario di origine giudaico-cristiana particolarmente in voga tra 200 a.C. e 200 d.C. riguardante la «rivelazione di eventi passati, presenti e futuri», come ricorda P.K. Klein, *Apocalisse* [pagina consultata il 28 ottobre 2025], in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* Treccani, 1991, s.p.

¹⁰⁰ Il ms. Ludwig III 1, di origine inglese (autore sconosciuto) e datato 1255-1260 ca., è conservato presso il J. Paul Getty Museum di Los Angeles ed è consultabile [on-line](https://www.getty.edu/research/publications/online) [pagina consultata il 28 ottobre 2025], con scheda completa e bibliografia.

¹⁰¹ U. Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, cit., s.p.

Molto diversa la situazione nel film del 1986, dato che non esiste un vero equivalente visivo della descrizione del portale che si trova nel romanzo. Effettivamente si può osservare Adso (senza Guglielmo) immerso nella contemplazione del portale,¹⁰² anche se ciò ha luogo non durante il primo giorno ma nel secondo, dopo la scoperta del cadavere del traduttore Venanzio nell'orcio contenente sangue di maiale.¹⁰³ Dopo un campo lungo che ci mostra la chiesa vista di lato e immersa nella nebbia, ci troviamo direttamente sotto la volta del portale, a cui riusciamo a dare un'occhiata attraverso una panoramica verticale: in basso Adso che, dopo aver scrutato gli apparati figurativi esterni, varca le porte di quercia e si trova a posare lo sguardo su una serie di sculture a tema demoniaco in preda a un'agitazione sottolineata del resto dalla colonna sonora, in una sorta di traduzione audiovisiva del «deliquio dei [...] sensi debolissimi e indeboliti» di cui il novizio fa menzione nelle pagine del libro. Via via anche nella sequenza filmica le inquadrature si fanno più veloci e inoltre le sculture paiono 'attivarsi', trovando un corrispettivo negli atteggiamenti dell'appena giunto monaco Salvatore che, come nel romanzo, interromperà la «visione» di Adso.

Una minima nota conclusiva

L'analisi della descrizione del portale della chiesa abbaziale del *Nome della rosa*, sostanziale *moulage en papier* di quello di Moissac, ha messo in evidenza la centralità di questo elemento non soltanto come oggetto di descrizione, ma come vero e proprio snodo semantico e narrativo. Attraverso un uso sapiente dell'*ékphrasis* – tecnica descrittiva, ma pure spazio di cooperazione interpretativa tra autore e lettore, secondo la prospettiva di Eco e le letture offerte da Cometa – la narrazione trasforma l'opera d'arte in uno specchio dinamico del romanzo: riflette, deforma e orienta il senso dell'intera vicenda. Questo dispositivo descrittivo è inoltre determinato da un regime scopico fortemente influenzato, come si è visto, da modelli cinematografici peraltro rivendicati da Eco stesso, pur senza trovare un equivalente puntuale nella traduzione filmica. Il portale, nella sua ricostruzione letteraria, viene poi reso permeabile alle proiezioni mentali, culturali e spirituali di Adso, in un processo che ne evidenzia il ruolo, oltre che di *exemplum* di ricezione critica del Medioevo, di filtro attraverso cui l'autore indaga il rapporto tra visione e interpretazione.

Questa lettura invita a riconsiderare la funzione delle opere d'arte nei romanzi di Eco, finora affrontata solo marginalmente dalla critica. Se, come suggerisce Testanière,¹⁰⁴ l'*ékphrasis* costituisce una componente strutturale e non accessoria dell'universo narrativo echiano, allora è possibile ipotizzare che l'opera funga da interfaccia fra testo e mondo. Proprio a partire da queste osservazioni si aprono, credo, prospettive interessanti per gli studi futuri, a partire da un confronto con altri esempi di descrizione di opere d'arte nei romanzi volto a verificare se ricorra una simile complessità strutturale e teorica.

In definitiva, la «pietra istoriata» che folgora Adso diventa anche per il lettore una soglia da attraversare per comprendere la struttura del romanzo e la relazione profonda – e tutt'altro che pacifica – tra parola e immagine, tra memoria culturale e finzione.

¹⁰² Che, come detto, appare diverso da quello di Moissac per l'aggiunta del fregio di Saint-Lazare ad Autun.

¹⁰³ All'incirca verso il minuto 27:34.

¹⁰⁴ J. Testanière, *L'ékphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco*, cit.



FIGURA 1 – Totale del portale dell'abbazia di Saint-Pierre, Moissac



FIGURA 2 – Totale del timpano con il Cristo in maestà, i due serafini, il tetramorfo e i ventiquattro vegliardi



FIGURA 3 – Sculture del portico di destra



FIGURA 4 – Sculture del portico di sinistra



FIGURA 5 – Fregio del portico di destra



FIGURA 6 – Fregio del portico di sinistra



FIGURA 7 – Totale del trumeau



FIGURA 8 – San Paolo, lato sinistro del trumeau



FIGURA 9
Profeta Geremia,
lato destro del trumeau



FIGURA 10
San Pietro,
stipite sinistro

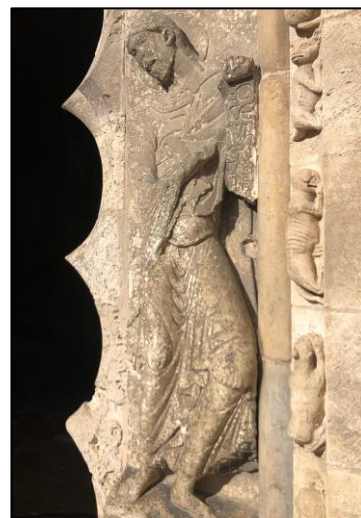


FIGURA 11
Profeta Isaia,
stipite destro



FIGURA 12 – San Benedetto, lesena a sinistra del portale



FIGURA 13 – Abate Roger, lesena a destra del portale

UNA FINESTRA VUOTA
NATURA, CULTURA E PAESAGGIO
IN «CANNE AL VENTO» DI GRAZIA DELEDDA

Giuliana Benvenuti, Sara Obbiso,
Riccardo Stracuzzi

Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

This article examines the textual composition of several landscape descriptions in *Canne al vento* (*Reeds in the Wind*, 1913), framing the analysis within a broader interpretive framework concerning the structures and functions of description in narrative texts. By focusing on the recurring motif of the ‘ruined castle,’ which appears multiple times in *Canne al vento* as well as in other works by Grazia Deledda – both narrative and non-narrative, – the study proceeds to reflect on seminal elements of the writer’s position within the literary and editorial context of the decades spanning the late 19th and the first thirty years of the 20th century.

L’articolo analizza l’organizzazione testuale di alcune descrizioni paesistiche contenute in *Canne al vento* (1913), e ne colloca l’esame in un più generale quadro interpretativo inerente alle strutture e alle funzioni della descrizione nel testo narrativo. Isolando la figura del ‘castello in rovina’, che più volte fa la sua comparsa in *Canne al vento* e in altre pagine – narrative e non – di Grazia Deledda, è in seguito condotta una riflessione inerente a certi elementi seminali della sua posizione in ordine al contesto letterario ed editoriale del giro di decenni tra la fine del XIX e il primo trentennio del XX secolo.

Parole chiave: folklore; ‘mise en cadre’; racconto; romanzo; Sardegna.

Nota. L’articolo è il frutto della collaborazione dei tre autori, che hanno svolto congiuntamente il lavoro di ricerca, di preparazione e di complessiva revisione del testo; solo ai fini dell’attribuzione, il par. 1 è da ascrivere a G. Benvenuti; i parr. 2 e 3, a S. Obbiso; a R. Stracuzzi, i parr. 4, 5 e 6. Lo studio è stato condotto nel contesto del progetto Pnrr *Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society* (Fondazione Changes, Roma), PE 5, *Spoke 4 – Virtual Technologies for Museums and Art Collections* (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), casi *core*: parchi letterari “Carlo Levi” (Aliano, MT) e “Grazia Deledda” (Galtelli, NU).

Giuliana Benvenuti: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ giuliana.benvenuti2@unibo.it

Sara Obbiso: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ sara.obbiso2@unibo.it

Riccardo Stracuzzi: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ riccardo.stracuzzi@unibo.it

per lo vano d'una finestra, o per qualunque altra apertura di lor capriccio, mostrare una lontananza di paesaggio in isfuggita.¹

Nel II capitolo di *Canne al vento*, Efix Maronzu – il famiglio delle ormai impoverite dame Pintor – lascia il piccolo podere, al quale dedica quasi integralmente il suo lavoro e il suo tempo, per andare dalle padrone, a discutere di una misteriosa ed esiziale (ma questo ancora non lo sa) lettera gialla, un telegramma, che è stata consegnata loro il giorno prima:

All'alba partì, lasciando il ragazzo a guardare il podere. | Lo stradone, fino al paese era in salita ed egli camminava piano perché l'anno passato aveva avuto le febbri di malaria e conservava una gran debolezza alle gambe: ogni tanto si fermava volgendosi a guardare il poderetto tutto verde fra le due muraglie di fichi d'India; e la capanna lassù nera fra il glauco delle canne e il bianco della roccia gli pareva un nido, un vero nido. Ogni volta che se ne allontanava lo guardava così, tenero e melanconico, appunto come un uccello che emigra: sentiva di lasciar lassù la parte migliore di se stesso, la forza che dà la solitudine, il distacco dal mondo; e andando su per lo stradone attraverso la brughiera, i giuncheti, i bassi ontani lungo il fiume, gli sembrava di essere un pellegrino, con la piccola bisaccia di lana sulle spalle e un bastone di sambuco in mano, diretto verso un luogo di penitenza: il mondo. | Ma sia fatta la volontà di Dio e andiamo avanti. | Ecco a un tratto la valle aprirsi e sulla cima a picco d'una collina simile a un enorme cumulo di ruderi, apparire le rovine del Castello: da una muraglia nera una finestra azzurra vuota come l'occhio stesso del passato guarda il panorama melanconico roseo di sole nascente, la pianura ondulata con le macchie grigie delle sabbie e le macchie giallognole dei giuncheti, la vena verdastra del fiume, i paesetti bianchi col campanile in mezzo come il pistillo nel fiore, i monticoli sopra i paesetti e in fondo la nuvola color malva e oro delle montagne Nuoresi.²

La lunga descrizione che in realtà più o meno frammentariamente prosegue nelle righe successive,³ colpisce per l'ampiezza della veduta, per le rapide transizioni che conducono il discorso dal punto di vista del personaggio alla densa e satura serie cosale della rappresentazione, per la sua organizzazione e per il movimento sicuro con il quale si giunge progressivamente alla messa a fuoco del rudere di un castello proprio al centro di un largo paesaggio.

¹ D. Bartoli, *L'uomo al punto, cioè L'uomo in punto di morte*, vol. I, a cura di A. Faggi, Torino, Utet, 1930, p. 34.

² G. Deledda, *Canne al vento*, in *Romanzi e novelle*, a cura di N. Sapegno, Milano, Mondadori, 1971, pp. 182-183 [d'ora in avanti, RN].

³ Così, subito dopo il passo ora citato (RN, p. 183): «Efix cammina, piccolo e nero fra tanta grandiosità luminosa. Il sole obliquo fa scintillare tutta la pianura; ogni giunco ha un filo d'argento, da ogni cespuglio di euforbia sale un grido d'uccello; ed ecco il cono verde e bianco del monte di Galte solcato da ombre e da strisce di sole, e ai suoi piedi il paese che pare composto dei soli ruderi dell'antica città romana. | Lunghe muriccie in rovina, casupole senza tetto, muri sgretolati, avanzi di cortili e di recinti, catapecchie intatte più melanconiche degli stessi ruderi fiancheggiano le strade in pendio selciate al centro di grossi macigni; pietre vulcaniche sparse qua e là dappertutto danno l'idea che un cataclisma abbia distrutto l'antica città e disperso gli abitanti; qualche casa nuova sorge timida fra tanta desolazione, e pinte di melograni e di carrubi, gruppi di fichi d'India e palmizi danno una nota di poesia alla tristezza del luogo».

1. *Dettagli*

Nell'*Enunciazione antropoide*, Christian Metz rileva che «in un film, se un personaggio osserva degli avvenimenti attraverso una finestra, riproduce la mia situazione di spettatore e mi ricorda quindi sia la natura di ciò che sta accadendo – uno spettacolo cinematografico, una visione entro un rettangolo – sia il ruolo che io svolgo». ⁴ A sua volta, Thierry Groensteen, caratterizzando il trattamento che il sistema semiotico del cinema opera sulla materia, sulla sostanza e sulla forma dell'espressione, distingue le tre operazioni della «mise en scène comme la manipulation» (e dunque, ancor prima, la selezione «de tout ce qui se trouve devant la caméra»), della «mise en cadre comme la prise de vues, c'est-à-dire la constitution des plans» e della «mise en chaîne comme l'articulation de ces "bouts filmés" au sein d'un discours filmique cohérent». ⁵

Non è lo stesso, evidentemente, nel testo letterario, lirico, narrativo o drammatico che sia. Non si produce, in questo caso, nessuna forma di auto-riflessività semiotica, né di *mise en abîme* della posizione in cui si trova il destinatario del messaggio nell'atto di consumare quest'ultimo. E tuttavia, le tre operazioni isolate da Groensteen pertengono anche alla produzione di quella unità testuale che, in letteratura, la descrizione costituisce; così come – si vedrà – la sua collocazione entro lo spazio delimitato da un quadro o da una cornice (narrativamente o in situazione, da una finestra) non è un fatto meramente episodico, o estemporaneo.

La descrizione, qualcuno ha osservato, è la parte «di un testo narrativo che il lettore medio tende a saltare. L'interesse di un romanzo risiede [...] nella *suspense* narrativa: al lettore importa conoscere la sorte dell'eroe, non il colore e la foggia delle tende del salotto di un personaggio minore». Donde il fatto che «La descrizione, spesso, suscita impazienza, appare inessenziale, annoia». ⁶ Il che vale forse per il lettore e insieme per l'*implizite Leser* o lettore modello odierni, i quali verosimilmente non coincidono con quelli (empirici o modello) nel cui orizzonte d'attesa si iscrivevano le forme che il romanzo andava acquisendo a cavallo tra Otto e Novecento.

In un contesto sociale nel quale la letteratura – a differenza di oggi – assolve la funzione dominante, in ordine alla produzione e alla divulgazione dei racconti, alla componente descrittiva del testo pertiene infatti un compito capitale, che consiste nella predisposizione e nell'allestimento di un ambiente, ⁷ e soltanto il contributo di precisi, selezionati e plastici dettagli può concorrere a delinearlo e propriamente a metterlo in scena. ⁸ Già nel *Grand siècle*, Boileau consiglia

⁴ Il saggio si legge in *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, trad. it. di A. Sanna, Napoli, Esi, 1995, pp. 5-38: 19 [ed. or. Paris, Klincksieck, 1991].

⁵ Th. Groensteen, *Du 7^e au 9^e art, l'inventaire des singularités*, in G. Ciment (dir. par), *Cinéma et bande dessinée*, volume hors série de «CinémaAction», 1990, pp. 16-28: 25-26.

⁶ P. Pellini, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 7.

⁷ Con 'ambiente', qui, si rinvia al concetto di *milieu* o, narratologicamente, di 'mondo possibile' (da intendere nel senso più neutro: cfr. U. Eco, *Lector in fabula* [1979], Milano, La nave di Teseo, 2020, pp. 171 e 173-175; cfr. anche il più arguto e discorsivo Id., *I boschi possibili*, in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 91-117), non all'oggetto primario del discorso ecologico (del quale negli ultimi anni gli studi letterari hanno preso ad occuparsi; in tema, vd. S.T. Zangrandi, «Le foglie [...] parevano piccole mani imploranti protezione dagli uomini». Segnali ecologici in «Annalena Bilsini» di Grazia Deledda, «Cuadernos de Filología Italiana», XXX, 2023, pp. 327-339, doi 10.5209/cfit.83778).

⁸ Il che può giungere, nella scuola naturalistica, sino a far coincidere un mondo possibile del racconto alla natura della società supposta reale, che lo scrittore non ritiene di sottoporre a narrazione, ma piuttosto a un'analisi comparabile a quella scientifica; vd. p.es., É. Zola, *Il problema della descrizione* (1878), in *Il romanzo sperimentale*, trad. it. di I. Zaffagnini, Parma, Pratiche, 1980,

allo scrittore d'essere «vivace e rapido nelle narrazioni», e «maestoso e ricco» nelle descrizioni, perché «Qui è ben d'uopo sfoggiare [*étaler* = 'esporre', 'dispiegare'] l'eleganza dei versi».⁹

Certo, l'*élégance* e lo sfoggio stilistico cui si invita lo scrittore devono essere, secondo il gusto di Boileau (e quello del suo secolo), temperati dal *bon sens*: lo stesso che induce lo scrittore, quando descrive, a rifuggire dalla moltiplicazione e dall'analitica illustrazione del dettaglio.¹⁰ Prassi che, a distanza di due secoli e mezzo, ancora suscita il biasimo di Valéry; il quale, tuttavia, tematizza con rigore, e in termini più classicisticamente cartesiani, in cosa consista l'eccesso di dettagli di Boileau. Secondo lui, infatti, la descrizione è in se stessa arbitraria, dal momento che le manca ogni possibile grandezza vettoriale della scrittura: «l'invasione della Letteratura da parte della *descrizione* fu parallela a quella della Pittura da parte del *paesaggio*», constata Valéry; per poi spiegare:

Una descrizione si compone di frasi che, in generale, si possono invertire; posso descrivere una stanza con una serie di proposizioni il cui ordine è pressoché indifferente. Lo sguardo vaga come vuole. Nulla di più naturale, di più vero di un tale vagabondaggio, perché... la verità è il caso. | Ma se questa latitudine, e l'assuefazione alla facilità che comporta, finisce per dominare nelle opere, dissuade a poco a poco gli scrittori dall'uso delle loro facoltà astratte, come riduce a nulla nel lettore la necessità della minima attenzione, per sedurlo con i soli effetti istantanei [...] | Un tal modo di creare, legittimo come principio, e a cui sono dovute tante bellissime cose, porta, come l'abuso del paesaggio, alla diminuzione della parte intellettuale dell'arte.¹¹

Sembra proprio che l'arbitrarietà (che del resto dimora nel segno, per Saussure, e dunque orienta il destino di ogni produzione linguistica) della descrizione, così come Valéry la tratteggia, reduplichi in pieno Novecento la posizione di un Boileau e di altri sostenitori – come lui – degli *Anciens* contro i *Modernes*, da un lato; dall'altro, voglia far piazza pulita di una poetica, attivissima nel realismo romanzesco ottocentesco, e da quest'ultimo comunicata a diverse sue evoluzioni del primo Novecento, che identifica proprio nel dettaglio inutile la chiave per evocare nel lettore – previa suggestione descrittiva, appunto – le immagini della realtà.

Nelle intenzioni di quest'ultima scuola letteraria, d'altronde, il dettaglio non è mai inutile o arbitrario; ciò che essa lavora a combattere è proprio l'intellettualismo neutrale e astratto di cui, più tardi, Valéry lamenterà l'assenza nella descrizione: «Sarebbe interessante studiare la descrizione nei nostri romanzi, da Mademoiselle de Scudéri a Flaubert», scrive Zola:

Si vedrebbe il romanzo del diciassettesimo secolo, proprio come la tragedia, muovere creazioni puramente intellettuali su uno sfondo neutro, generico, convenzionale; i personaggi sono semplici macchine mosse dai sentimenti e dalle passioni, che funzionano fuori dal tempo e dallo spazio; e, perciò, nell'opera, l'ambiente non ha importanza e la natura non riveste alcun ruolo.¹²

pp. 155-159: 156 [ed. or. Paris, Charpentier, 1880]; e F. De Sanctis, *Il darwinismo nell'arte*, in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 457-469: 465: «Al lirico ed al sentimentale succede il descrittivo non più come decorazione, ornamento, lusso, contorno, ma come ambiente vivo, in cui ciascuna parte ha la vita sua e tutto insieme la vita collettiva, l'organismo».

⁹ Boileau, *Arte poetica*, III, vv. 257-259; si cita dall'ed. a cura di P. Oppici, Venezia, Marsilio, 1995, p. 85.

¹⁰ Ivi, I, vv. 49-58, pp. 45/47; trad. it. cit.: «Talvolta l'autore, inebriato dal suo soggetto, non l'abbandona se non l'ha esaurito. Se s'imbatte in un palazzo, me ne dipinge la facciata; poi m'accompagna di terrazza in terrazza; qui si presenta una scala; là domina un atrio, laggiù un balcone è recinto da una balaustra dorata. Enumera gli ovali e i tondi dei soffitti: "non vi son che festoni, non vi son che astragali". Per trovarne la fine salto venti pagine e scampo per un soffio attraverso il giardino».

¹¹ P. Valéry, *Degas danza disegno* (1933-1966), in *Opere scelte*, a cura di M.T. Giaveri, Milano, Mondadori, 2014, pp. 809-894: 871-872 [edd. orr. Paris, Gallimard, 1960; Paris, de Fallois, 2008].

¹² É. Zola, *Il problema della descrizione*, cit., p. 155.

Ai suoi occhi, d'altra parte, non si tratta più di parlare di descrizione o di narrazione, né bisogna distinguere e opporre ciò che deve essere offerto al lettore in un'unica colata cognitiva:

Il nostro scopo non è più descrivere; vogliamo semplicemente completare e determinare. Ad esempio, lo zoologo che, parlando di un insetto particolare, sia costretto a studiare accuratamente la pianta su cui esso vive, da cui trae la vita e perfino la forma e il colore, farà certamente una descrizione; ma tale descrizione è parte dell'analisi stessa dell'insetto e in essa si esprime l'esigenza dello scienziato e non l'esercizio del pittore.¹³

Sicché, l'interminabilità delle descrizioni naturalistiche, da questo punto di vista, non è prodotta dalla giunzione di frasi che si possano anteporre o posporre a piacere, come per Valéry, né essa si dà come elemento accidentale o digressivo di un racconto nel quale, come appunterà Lukács, la «casualità nuda e cruda» non sa elevarsi «sul piano della necessità».¹⁴ Per Zola, e per un certo paradigma narrativo che definiamo naturalistico,¹⁵ non sussiste nemmeno l'eventualità che uno o più dettagli possano apparire inutili, dal momento che essi pertinentizzano le relazioni tra oggetto e oggetto, e le categorie (il tempo, lo spazio, l'idea stessa di ente ecc.) che consente di inquadrare e analizzare queste stesse relazioni.¹⁶

Che la visione scienziata di Zola non abbia avuto la funzione di sentenza passata in giudicato, presso la coscienza dei romanzieri europei a venire, è facile ammettere. Ma anche è vero che la riscoperta del dettaglio descrittivo isolato, inutile, inerte, ossia apparentemente scisso da qualunque funzione rappresentativa (e proprio per questo indizio o spia del 'reale'), sarà nel corso del Novecento uno dei materiali di costruzione della scrittura letteraria (a modo loro, anche nelle avanguardie e nuove avanguardie).¹⁷

2. *Mise en cadre*

Per certi scrittori e certi critici, per lo più tra coloro che guardano alla descrizione come una componente posticcia, o quantomeno tendente ad esorbitare le ragioni e le misure del *bon gout littéraire*, descrizione e paesaggio appaiono quasi una cosa sola. Come Valéry, per esempio,

¹³ Ivi, pp. 155-156; e cfr. la voce *Description*, a firma di V. Lavielle e C. Becker, in C. Becker, P.-J. Dufief (sous la dir. de), *Dictionnaire des naturalismes*, vol. II, Paris, Champion, 2017, pp. 291-294.

¹⁴ Sono le pagine famose di G. Lukács, *Narrare o descrivere*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1975, pp. 269-323: 272 [edd. orr. varie]; ma anche Id., *Per il centenario di Zola* (1940), in *Saggi sul realismo*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1950 (ma 1970), pp. 115-129 [edd. orr. varie].

¹⁵ Che, insieme con il De Sanctis del *Darwinismo nell'arte*, cit., p. 458, potremmo far discendere da «dottrine affini» come «positivismo, realismo, materialismo» (la conferenza e l'opuscolo conseguente sono del 1883, e sembrano anticipare, anche se non in chiave ironico-demistificatoria, *Gli "Ismi" contemporanei* di Capuana, a stampa una quindicina d'anni dopo).

¹⁶ É. Zola, *Il problema della descrizione*, cit., p. 156: «Riteniamo che l'uomo non può essere separato dal suo ambiente [...]. Da ciò derivano quelle che si definiscono le nostre interminabili descrizioni».

¹⁷ In questo caso, il dettaglio apparentemente inutile non vale da effetto meccanico d'una qualche illusoria e scienziatica (come in Zola) *adaequatio rei et intellectus (scriptoris)*, ma piuttosto costituisce una sorta di *trompe l'œil* appositamente prodotto dal testo e dai soggetti enuncianti che ne sono implicati. Su quest'ultima linea insistono tanto B. Brecht, *Appunti sullo stile realistico* (specie al par. 8, *Relatività dei caratteri distintivi del realismo*), in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. di B. Zagari, Torino, Einaudi, 1973, pp. 219-245: 235-237 [ed. or. Frankfurt-a.-M., Suhrkamp, 1967], quanto il R. Barthes dell'*Effetto di reale*, in *Il bruciato della lingua*. *Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-159 [ed. or. Paris, Seuil, 1984].

sembra pensarla André Breton;¹⁸ che, al bisogno, sa d'altronde fare un uso sapiente di questa arte, e così acquerellare raffinati *tableaux* paesistici

pochi giorni fa, in campagna, la finestra della mia camera dava su un grande paesaggio soleggiato e madido del sud-ovest della Francia, e scorgevo, dal punto in cui mi trovavo, un magnifico arcobaleno che partiva, vicinissimo a me, da una piccola cinta di muri a cielo aperto, coperta da una cascata di edera. Quella casa così bassa e da molto tempo in rovina, i muri che parevano non aver mai portato un tetto, le travi vi corrose, il muschio, il suolo di macerie e d'erbe matte, le bestiole che immaginavo appiattate negli angoli, mi riportavano ai ricordi più lontani, alle primissime emozioni della mia infanzia [...].¹⁹

Tutto ciò non è strano, né contraddittorio, a ben guardare; il paesaggio, infatti, rappresenta il più immediato campo di applicazione della tecnica descrittiva, l'oggetto culturale nel quale più agevolmente è dato individuare quella sostanza supposta naturale che si oppone al soggetto quale sua alternativa o, se si vuole, quale olistica, nebulosa e per certi versi persecutoria parvenza di un non-io *à la* Fichte. Perché ciò, in virtù della descrizione, giunga nel testo a concreta realizzazione, occorre anzitutto che il discorso circoscriva – nella «massa amorfa e indistinta» dell'idea di Natura, «nebulosa in cui niente è necessariamente delimitato»²⁰ – una porzione del *continuum*; e in seguito che le attribuisca un ruolo significante.²¹ Ecco dunque che, per ottenere questo doppio risultato, il discorso stesso deve operare quello speciale procedimento figurativo dal quale siamo partiti, accennando al cinema: la *mise en cadre*.²² Ed è la cornice così tracciata – empiricamente, una sorta di finestra, con i suoi precisi contorni – a consentire l'apparizione del paesaggio.²³ Quanto dire che, nella scrittura, tale *mise en cadre* è coestensiva alla *mise en texte* della descrizione, e il paesaggio si dà quale forma del contenuto, che attende di essere lavorato da una forma dell'espressione.

Non è detto che questa cornice *sive* finestra compaia esplicitamente, sul bordo della descrizione paesaggistica, benché ciò capiti spesso. Aretino, per fare un caso, in una lettera a Tiziano (maggio 1544) annota che, «appoggiate le braccia in sul piano de la cornice de la finestra, e sopra lui abbandonato il petto, e quasi il resto di tutta la persona», ammira il «canal grande ricreatore di ciascun che il solca», il «cielo [...] mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi», i

¹⁸ A. Breton, *Manifesto del Surrealismo* (1924), in *Manifesti del Surrealismo*, trad. it. di L. Magrini, Torino, Einaudi, 1987², pp. 11-49: 14 [ed. or. Paris, Pauvert, 1962]: «Niente è paragonabile al nulla delle descrizioni; è il puro e semplice sovrapporsi delle illustrazioni di un catalogo, e l'autore prende sempre più confidenza, approfitta dell'occasione per rifilarmi le sue cartoline, cerca di strappare il mio consenso su una serie di luoghi comuni».

¹⁹ Il passo è tratto da *Posizione politica dell'arte di oggi* (1935), ivi, pp. 138-163: 149-150.

²⁰ Così per l'appunto F. de Saussure, in *Corso di linguistica generale*, trad. it. di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2000¹⁶, p. 136 [ed. or. Paris, Payot, 1922].

²¹ Per un inquadramento generale di questi problemi, tanto teorici quanto tipologici, opposti dalla bivalente nozione di 'paesaggio' (che insieme designa l'oggetto e la sua rappresentazione), vd. M. Jacob, *Il paesaggio*, trad. it. di A. Gherzi, M. Jacob, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 27-47; e A. Roger A., *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 58-60 [ed. or. Paris, Gallimard, 1997].

²² L. Marin, *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure* (1987), in *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 171-190 [ed. or. Paris, Seuil-Gallimard, 1994].

²³ R. Barthes, *La retorica antica*, trad. it. di P. Fabbri, Milano, Bompiani, 2011³, p. 79 [ed. or. «Communications», 1970, 16, pp. 172-223]: «il paesaggio viene staccato dal luogo, dato che la sua funzione è costituire un segno universale: quello della Natura». Delle forme simboliche e retoriche assunte dal *Paesaggio ideale* tra tarda antichità e Rinascimento, come correlativo topico di una idealità dell'uomo (ossia, di una *summa* ideologica in ordine ai rapporti sociali), tratta ovviamente E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 207-226 [ed. or. Bern, Francke, 1948].

«casamenti» che sembrano «di materia artificciata» e altre cose, tutte immerse in una variante tavolozza di colori che i «pennelli naturali» dipingono come «il Vecellio nel far de i paesi». ²⁴ E lo stesso, prima di lui, avviene a Plinio il Giovane, che «si commuove» – nel racconto che fa a Domizio Apollinare (*epist.* 5, 6, 7) – «allo “*jucundum prospectum*”, il delizioso spettacolo dei vigneti che vede dalla sua finestra». ²⁵ Allo stesso modo, lo scrittore giapponese Osamu Dazai nota che il monte Fujiyama – lo splendore del Giappone – guardato a occhio nudo, e a mente fresca, non è poi uno spettacolo così splendido o maestoso, anzi: «È una montagna piuttosto piccola. [...] Data la sua larghezza alla base, il Fuji dovrebbe essere una volta e mezzo più alto». E tuttavia, in diversa situazione percettiva del soggetto, esso effettivamente si manifesta in quel tipico e culturale splendore che risponde alle attese enciclopediche del caso: «andai alla toilette e là, attraverso la griglia della mia finestra, scorsi il Fuji [...] Quel Fuji là, non posso dimenticarlo». ²⁶

Insomma, per esistere, il paesaggio ha bisogno di due condizioni: da un lato, una società urbana che lo idealizzi e appunto lo realizzi come segno di una natura (o piuttosto di un’idea di natura, l’altro con cui una cultura cerca di darsi un limite) se non perduta, quantomeno trascendente rispetto al soggetto; ²⁷ d’altro lato, e per l’appunto, di un contorno o di una cornice che materialmente operi una serie di tagli logici (linguistici o iconografici) sul materiale fluttuante e per certi versi immateriale che è chiamato a fornirne la sostanza:

il paradosso supremo del paesaggio consiste nel fatto storico che la rappresentazione – ciò che sembra essere solo copia – precede nel suo caso l’originale. Il paesaggio non è inizialmente che quadro, rappresentazione artistica, e solo molto più tardi, soprattutto grazie alla prassi artistica, diventerà altra cosa: l’esperienza di un pezzo di spazio percepito in una sola volta da qualcuno. ²⁸

Ora, se le descrizioni del paesaggio si danno per necessità ‘alla finestra’, è inevitabile che esse siano implicate da un punto di vista, organizzate come un’inquadratura e concretamente fabbricate nella forma di una cartolina: di quell’immagine determinata che Breton rifiuta perché vi intravede una superstizione realistica; forzando un po’ il suo testo, potremmo dire una superstizione naturalistica o veristica.

3. *Paesaggi grandiosi*

Che la scrittura di Deledda, almeno nella sua prima stagione, debba pattuire con la *koinè* naturalista-verista i termini e la possibilità stessa del proprio inserimento nel campo letterario (ciò che d’altronde riguarda anche l’accesso alla narrativa dei coevi d’Annunzio e Pirandello, non uno

²⁴ P. Aretino, *Lettere*, t. III, *Libro III*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 1999, p. 79.

²⁵ A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, cit., p. 47.

²⁶ I due passi sono citati in M. Jacob, *Il paesaggio*, cit., pp. 28-29.

²⁷ Ivi, pp. 49-50.

²⁸ Ivi, p. 29. P. D’Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 13-19, che discute il presupposto a suo dire rudemente causale di questo paradigma pittorico, non senza ragione, dal momento che l’idea del paesaggio non può certo essere il prodotto dell’esistenza dei dipinti che lo rappresentano. Il punto, tuttavia, non è questo: perché ci sia paesaggio (e nell’apprensione del soggetto, e nella pittura o in letteratura) occorre che sussista anzitutto un’enciclopedia, ossia una cultura, che consente di delimitarlo e ‘segnificarlo’. Il paesaggio, infatti, è un ente intelligibile, e non sensibile: ciò che si coglie immediatamente se, di là da un monte o da un ruscello, si pensa a cosa effettivamente siano un campo, un prato o il cielo. L’idea stessa di natura, d’altronde, è culturale e ‘segnificata’; proprio per questo essa è storicamente variante.

degli estimatori di Deledda, quest'ultimo),²⁹ è un fatto che ha determinato a suo tempo modelli di interpretazione e, forse, qualche semplificazione storiografica.³⁰ Non è il caso, perciò, di riaprire un *dossier* insieme manualistico e valutativo, né di tentare di caratterizzare con pochi tratti distintivi tanto la stagione della narrativa verista in Italia, quanto i termini attraverso i quali Deledda ha sviluppato la propria linea di scrittura in relazione a quelli e ad altri precedenti.³¹ Piuttosto, è più interessante cercare di inquadrare – anche a livello di un esame delle figure del paesaggio – le ragioni e gli sviluppi di un immaginario iconografico e narrativo regionalistico davvero tipizzante,³² e coerentemente perseguito, sia pure con eccezioni non così rare,³³ lungo un'intera carriera letteraria.

In una recensione al deleddiano *La via del male* (Torino, Speirani, 1896), poi confluita in volume, e di là dal noto consiglio – quasi un'intimazione – che rivolge alla venticinquenne scrittrice,³⁴ è significativo che Capuana identifichi l'elemento assiologicamente più qualificante di Deledda proprio nella sua stretta perseveranza 'geo-ambientale':³⁵ «È già molto il veder persistere nella novella e nel romanzo regionale lei giovane e donna», scrive Capuana; e soggiunge:

²⁹ La satira anti-deleddiana del romanzo *Suo marito* di Pirandello (1911, ripreso in mano solo parzialmente riscritto poco prima della morte), per semplificare così il romanzo, è stata pertrattata dagli studi; per un vaglio della densa bibliografia in materia, e soprattutto per più circostanziate annotazioni su quale romanzo di Deledda (*Nostalgie*, del 1904) Pirandello sembra aver preso a spunto, vd. ora C. Lavinio, *Deledda e Pirandello. Confronti possibili*, in D. Manca (a cura di), «*Sento tutta la modernità della vita*». Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita, 3 voll., Nuoro, Isre-Aipsa, 2022, vol. III, pp. 329-343.

³⁰ Temi e parole chiave, anche in forma di recupero metaforico o di elaborazione critica, ancora in corso: vd. p.es. M. Bertacca, *Il teatro di Grazia Deledda, verista dell'interiorità*, «*Italianistica*», XXXIX, 2010, 1, pp. 85-98.

³¹ Sui diversi referti, storicamente varianti, circa una possibile collocazione di Deledda in correnti o tendenze a lei coeve, con l'addentellato della correlata questione linguistica, cfr. A. Dolfi, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979, pp. 176-195; G. Petronio, *Grazia Deledda e i suoi critici*, in U. Collu, *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. II, *Grazia Deledda nella cultura nazionale ed internazionale*, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura «S. Satta», 1992 [sed 1994], pp. 5-16; L. Fortini, *Aggiunte e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana*, in M. Farnetti (a cura di), *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione Ricezione Comparazione*, Roma, Iacobelli, 2010, pp. 229-245; M.R. Fadda, *Grazia Deledda. profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, Roma, Ser, 2014, pp. 1-24; e A. Di Silvestro, *Tra Verga e il verismo: incunaboli novellistici di Grazia Deledda*, in D. Manca (a cura di), «*Sento tutta la modernità della vita*», cit., vol. I, pp. 267-276. Da parte sua, e forse esagerando alquanto, L. Baldacci, in *Introduzione alla letteratura italiana*, in *Le idee correnti e altre idee sul Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 161-172: 161, ha scritto: «In realtà D'Annunzio e Verga bruciarono, quasi senza lasciare scorie, nel grande rogo di Grazia Deledda [...]. Ma nella Deledda l'impegno realistico e l'estetismo sensuale di D'Annunzio [insieme, aggiungiamo, con l'esperienza del romanzo russo, in quegli anni in voga] si fusero per diventare qualcosa d'altro».

³² Meno e più recenti riflessioni in P.J. Fuller, *Regional identity in Sardinian writing of the twentieth century. The work of Grazia Deledda and Giuseppe Dessì*, «*The Italianist*», XX, 2000, pp. 58-97; e in M. Rasera, «*M'avete condannata a domicilio coatto*»: la categoria della regionalità nella fortuna (e sfortuna) critica di Grazia Deledda, «*Ermeneutica letteraria*», XX, 2024, pp. 89-95.

³³ Che si concentra specialmente nella fase estrema dell'opera, com'è nel caso – per citare solo qualche esempio – di *Annalena Bilsini* (1927), del *Paese del vento* (1931) o dell'*Argine* (1934), rispettivamente ambientati «in pianura Padana dai contorni non ben definiti (così N. De Giovanni, *Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress, 1991, p. 19), a Cervia (in certo senso, la seconda 'patria' romanzesca della scrittrice, che vi ambienta alcune novelle e altri romanzi: cfr. E. Gagliardi, *I romanzi cervesi di Grazia Deledda*, Ravenna, Longo, 2010, specie pp. 35-43, per le descrizioni paesistiche cervesi; e M. Ostolani (a cura di), *Grazia Deledda a Cervia. Voci dal mare e dal vento*, Ravenna, Longo, 2023) e a Roma (per cui P. Benigni, *Un itinerario tra paesaggi sensibili e spazi 'attanziali'. «Nel deserto» di Grazia Deledda*, «*Esperienze letterarie*», XLIV, 2019, 3, pp. 101-117).

³⁴ L. Capuana, *Grazia Deledda – Alfredo Panzini*, in *Gli "ismi" contemporanei*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri, 1973, pp. 96-107: 97: «La signorina Deledda fa benissimo di non uscire dalla sua Sardegna e di continuare a lavorare in questa preziosa miniera, dove ha già trovato un forte elemento di originalità».

³⁵ N. Mineo, *Capuana critico della Deledda*, in U. Collu, *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. II, *Grazia Deledda nella cultura nazionale ed internazionale*, cit., pp. 91-94: 91.

Questa persistenza indica un senso artistico molto sviluppato ed equilibrato, un concetto giusto dell'arte narrativa che, innanzi tutto, è forma, cioè creazione di persone vive, studio di caratteri e di sentimenti non foggianti a capriccio o campati in aria, ma risultato di osservazione; quanto dire studio e creazione di personaggi, nei quali il carattere e la passione prendono determinazioni particolari non adattabili a tutti i tempi e a tutti i luoghi.³⁶

Donde, *et pour cause*, le largheggianti citazioni dal testo del romanzo cui il recensore indulge subito dopo, la più parte delle quali ritagliate entro la compagine delle descrizioni paesistiche, poiché «i suoi paesaggi non sono vuote generalità decorative. [...] Il lettore, chiuso il libro, conserva vivo il ricordo [...] di quei paesaggi grandiosi».³⁷

L'avallo dell'importante letterato, pochi anni dopo l'esordio deleddiano del 1888, con la novella *Sangue sardo*, verosimilmente gratifica la scrittrice, e facilita il suo successivo rapporto con gli editori. Ma la preoccupazione di Capuana, che lei possa abbandonare la casamatta saldamente regionalistica che sin dall'inizio ha occupato, è mal riposta. Capuana, del resto, confessa di averla ritrovata solo ora, con *La via del male*, dopo aver letto anni prima *Fior di Sardegna* (che Deledda ha pubblicato nel 1891), e nell'intervallo di essersi disinteressato di lei. Non può conoscere, dunque, l'altra importante produzione giovanile della scrittrice, destinata a restare come una sorta di *apax legomenon* intellettuale: *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*,³⁸ lavoro di raccolta folkloristica che Deledda stampa, tra 1894 e 1895, nella «Rivista delle tradizioni popolari italiane», di Angelo De Gubernatis, e poi in volume (Roma, Forzani e C., 1894 [sed 1895]).³⁹ E se il *milieu* sardo è sin dall'inizio, e per lunghissimo tempo, la principale materia del discorso narrativo di Deledda,⁴⁰ *a fortiori* il paesaggio – in linea con quanto Capuana aveva inteso – non può occuparvi se non una posizione dominante.

³⁶ Ivi, p. 97.

³⁷ Ivi. Non sembra, in realtà, che i quadri paesistici sui quali Capuana si sofferma, in queste righe (pp. 97-98), godano di una caratterizzazione ambientale particolarmente rilevata. Tolti i due toponimi «Folli» (che Capuana o il suo compositore trascrivono male da «Lollovi» – o [Lollove](#), oggi frazione di Nuoro, – come si legge nel romanzo di Deledda: cfr. p. 155 dell'ed. 1898 degli *Ismi*), e la *princeps* della *Via del male*, a p. 41) e «Nuoro», e tolta un'espressa indicazione da ascrivere alla voce narrante («Di notte la solitudine, per uno strano effetto che si osserva in molte campagne sarde, si animava un po'»), elementi coloristici, cenni alla flora e alla fauna, e in genere la ridondante aggettivazione qui non rinviano a una rappresentazione specificamente sarda.

³⁸ Che isolato, nella carriera di Deledda, è sotto il profilo della vera e propria ricerca antropologica; anche è vero, per contro, che questi materiali rappresenteranno sempre per lei un fertile vivaio di idee, personaggi, moduli linguistici; sul punto, S.T. Zangrandi, *Sos contos de fuchile. Le novelle di Grazia Deledda*, Bologna, Pàtron, 2022, *passim*, ma specie pp. 67-73.

³⁹ Il volume ha goduto di varie recenti ristampe: con il titolo di *Tradizioni popolari di Sardegna* e con altri materiali d'autrice, a cura di D. Turchi, Roma, Newton Compton, 1995; poi Nuoro, Ilisso, 2010; ora si raccomanda l'ed. a cura di G. Porcu, Nuoro, Il Maestrale, 2024 (nella *Nota al testo* del curatore, alle pp. 181-182, indicazione analitica della comparsa in rivista delle singole parti poi confluite nel volume); e vd. E.E. Sottolotta, [\(Re\)Collections of a "Piccola Stregghina" from the Heart of the Mediterranean: Gender and Class Consciousness in Grazia Deledda's Folkloric Writings](#), «I.S. MED. – Interdisciplinary Studies on the Mediterranean», 1, 2023, pp. 109-129.

⁴⁰ Studiano l'uso mediato, nella scrittrice, del dialetto e dei regionalismi linguistici, C. Lavinio (*Primi appunti per una revisione critica dei giudizi sulla lingua di Grazia Deledda*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. I, *Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea*, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura «S. Satta», pp. 69-82: 72-73) osserva che «inserti dialettali e sardismi si collocano sullo stesso piano della attenzione documentaria della Deledda per l'intera cultura tradizionale del mondo narrato, con i suoi usi, costumi, tradizioni. È un piano presente macroscopicamente nei suoi testi, che pare riduttivo considerare come semplicemente "esteriore" o meramente "decorativo": esso agisce in profondità nel tessuto narrativo, incide sulla mentalità di molti personaggi, sullo sviluppo di molte vicende ecc.».

4. *La cornice, la finestra*

Ma come sono concretamente configurati, questi grandiosi paesaggi deleddiani? Se ne è visto uno in apertura; in quell'esempio è dato sorprendere uno degli aspetti forse più rilevanti della strategia descrittiva con la quale l'autrice organizza i suoi quadri paesistici. Esso consiste nella tendenza a dislocare la voce narrativa, assai rapidamente e talora in modo quasi inavvertibile, dal *focus* propriamente diegetico a quello descrittivo. In questo senso, accade che il racconto sia il prodotto di processo per il quale le unità testuali di marca descrittiva (d'ora in avanti UD, dove UD-P starà per unità descrittiva paesistica)⁴¹ sono non di rado incastonate, e in certo senso integrate, alle unità narrative (UN) attraverso la mediazione di unità per dir così transizionali (UTR), che hanno forme composite e varianti. La funzione di queste ultime unità è quella di camuffare la descrizione (collocando gli oggetti descritti sull'asse spaziale o temporale per mezzo di una rete di avverbiali e di costrutti verbali: qui «ogni tanto», «si fermava volgendosi» «ogni volta»), o di motivarne l'inserzione tra unità narrative (traslando il piano descrittivo dalla parola del narratore a quella del personaggio, con una serie di verbi afferenti ai campi del *vedere* e del *fare*: «volgendosi a guardare», «gli pareva», «lo guardava», «andando su per lo stradone»),⁴² il tutto per occultare o contenere gli effetti, sul lettore, dello scarto tra le due unità, che richiedono competenze testuali assai differenti;⁴³ nella fattispecie, per sottoporre a trattamento diegetico il materiale descrittivo e, dialetticamente, a trattamento descrittivo il materiale diegetico.

Il fenomeno, in realtà, non è caratteristico della sola Deledda, e anzi può facilmente riscontrarsi nella scrittura di romanzo a cavallo tra XIX e XX secolo, e tende per solito a concentrarsi (qui, in certi casi quasi a saturare la pagina) nelle prime sequenze del racconto, là dove più impellente è la necessità espositiva di delineare e ambiente e personaggi; di ammobiliare il mondo possibile, cioè. In Deledda, però, la prassi sembra assumere un risalto particolare, ed è utile perciò ritornare – con altra *mise en page* – sul quadro che si è riprodotto *supra*:

UN All'alba partì, lasciando il ragazzo a guardare il podere. | [...]

UTR ogni tanto si fermava volgendosi a guardare il poderetto tutto verde fra le due muraglie di fichi d'India; e la capanna lassù nera fra il glauco delle canne e il bianco della roccia gli pareva un nido, un vero nido. Ogni volta che se ne allontanava lo guardava così, tenero e melanconico, appunto come un uccello che emigra: sentiva di lasciar lassù la parte migliore di se stesso, la forza che dà la solitudine, il distacco dal mondo; e andando su per lo stradone attraverso la brughiera, i giuncheti, i bassi ontani lungo il fiume, gli sembrava di essere un pellegrino, con la piccola bisaccia di lana sulle spalle e un bastone di sambuco in mano, diretto verso un luogo di penitenza: il mondo. | Ma sia fatta la volontà di Dio e andiamo avanti. |

Immediata è l'individuazione dell'unità descrittiva paesistica, anche all'occhio del lettore comune. Meno immediati – e invece rilevanti, in ordine alla produzione del significato di questa pagina – sono altri due aspetti dell'architettura enunciativa: in primo luogo, l'andirivieni tra

⁴¹ Le unità descrittive, ovviamente, non si limitano alle UD-P, ma comprendono anche quelle – non rilevanti, in ordine alla nostra analisi – a tema scenografico (descrizioni d'interni), anatomico (descrizione dei personaggi) o cosale (notevoli, circa quest'ultimo tipo, un paio di nature morte che figurano nei capp. I e IV di *Canne al vento* (RN, pp. 174 e 222), ambientate ambedue nel poderetto cui dedica la sua opera amorevole il personaggio di Efix.

⁴² Su queste due strategie discorsive, e sull'architettura testuale che ne consegue, J.-M. Adam, A. Petitjean, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, pp. 37-46.

⁴³ Minuziosa analisi differenziale dei due regimi, e del sapere testuale che essi esigono, per essere ricevuti e soprattutto goduti dal destinatario del discorso, in Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993⁴, pp. 37-48.

débrayage ed *embrayage* per mezzo dei quali la voce narrante (che in questo caso è esodiegetica, a grado zero) prima enuncia in proprio (la limitatissima UN), per poi collocarsi nella tipica, per Deledda,⁴⁴ *vision avec* (qui, con Efix). Si tratta di uno spostamento tra soggettività che ha certo la funzione di caratterizzare obliquamente il personaggio, ma nello stesso tempo di annettere alla voce narrante le parole – virtuali, in chiave di pensiero emotivo o di sensazione – del personaggio; in secondo luogo, la selezione degli oggetti che formano l'UD-P, che risulta meno impegnata a ritrarre un quadro naturale che a delineare un paesaggio culturale.

Il primo aspetto si manifesta anzitutto nella UTR, nella quale gli elementi descrittivi, sparsi qua e là dalla voce narrante («il poderetto tutto verde fra le due muraglie di fichi d'India», «la capanna lassù nera fra il glauco delle canne e il bianco della roccia», «con la piccola bisaccia di lana sulle spalle e un bastone di sambuco in mano»), – pur senza rinunciare all'azione anzitutto nominale-espositiva della descrizione – assolvono anche a una funzione diegetica, collocando il servo Efix in un contesto, e attribuendogli una serie di impressioni e di valutazioni (sempre mediate dalla voce narrante: «ogni tanto si fermava volgendosi a guardare», «gli pareva un nido, gli sembrava di essere un pellegrino [...] diretto verso un luogo di penitenza: il mondo»). È quest'ultima, in séguito, a riprendere le redini del discorso e della descrizione, sia pure in un segmento marginale e quasi impercettibile dell'unità («andando [Efix] su per lo stradone attraverso la brughiera, i giuncheti, i bassi ontani lungo il fiume»).

Ma chi parla, nella breve esortazione che apre il capoverso successivo («Ma sia fatta la volontà di Dio e andiamo avanti»)?⁴⁵ Lo stesso Efix, ormai allontanatosi dal poderetto, mentre invita se stesso a sopportare con rassegnazione il senso di spaesamento che nutre una volta lasciato il suo personalissimo *locus amœnus* (dove, poco dopo, quell'«Ecco a un tratto la valle aprirsi ecc.»), attribuito implicitamente alla visione del personaggio)? Oppure è la voce narrante a parlare, aderente al punto di vista del personaggio, ma qui condotta a rompere il diaframma enunciativo e a rassicurare Efix, e insieme ad annunciare al lettore – in un accenno metatestuale appena percepibile – che il paesaggio fin qui *morcelé* è ora sul punto di prendersi lo spazio che merita? Se fosse Efix, l'ellittica fonte dell'enunciato, ci si troverebbe di fronte a un minimale frammento, in forma di sottilissima lamina, di discorso diretto libero, procedimento di distribuzione/attualizzazione della parola riportata non inusitato in Deledda,⁴⁶ che rappresenta il seme del monologo interiore o dello *stream of consciousness*, al quale il frammento in questione apparterebbe, se non altro, per la presenza di uno o al massimo due degli indicatori linguistici che gli sono attribuiti.⁴⁷

⁴⁴ C. Lavinio, *Primi appunti per una revisione critica dei giudizi sulla lingua di Grazia Deledda*, cit., p. 77: «Numerose sono poi, nelle opere di G. Deledda, le descrizioni, specie paesaggistiche, che appaiono spesso filtrate dal punto di vista, se non dalla voce, dei vari personaggi: entrano così in consonanza con i loro particolari stati d'animo e si collocano su un piano diverso da quello meramente esteriore e decorativo sul quale vengono solitamente considerate. Infatti esse si inscrivono, generalmente, in zone del testo in cui è già presente, sulla scena narrativa, un personaggio che può vedere e che si trova in una condizione psicologica determinata, spiegata-illuminata-riflessa dalla descrizione stessa».

⁴⁵ Una simile dichiarazione di fatalistica accettazione del destino risuona più oltre, nel luogo che – verso la conclusione del romanzo – gli dà il titolo: «“Sì”, mormorò donna Ester, “[...] Perché la sorte ci stronca così, come canne?” | “Sì”, egli [= Efix] disse allora, «siamo proprio come le canne al vento, donna Ester mia. Ecco perché! Siamo canne, e la sorte è il vento”. | “Sì, va bene: ma perché questa sorte?” | “E il vento, perché? Dio solo lo sa”. | “Sia fatta allora la sua volontà”» (RN, pp. 365-366).

⁴⁶ C. Lavinio, *Primi appunti per una revisione critica dei giudizi sulla lingua di Grazia Deledda*, cit., p. 77.

⁴⁷ Secondo il modello descrittivo di S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa del romanzo e del film*, trad. it. di E. Graziosi, Milano, il Saggiatore, 2003², p. 195 [ed. or. London, Cornell University Press, 1978], la nostra scarna occorrenza corrisponderebbe al secondo tratto pertinente del discorso diretto libero («il momento in corso del discorso coincide col momento

Ma questo genere di delimitazioni enunciazionali, nel caso in oggetto, conta fino a un certo punto. Qui, il discorso diretto libero costituirebbe un'emergenza isolata e a tal punto discontinua, rispetto alle modalità discorsive che organizzano il racconto di *Canne al vento*, da non rilevare particolarmente. Quel che davvero produce l'insieme di questi procedimenti scrittori, piuttosto, è la delineazione di certe unità testuali nelle quali la parola può essere ascritta tanto al personaggio quanto alla voce narrante, di modo che la percezione dello spazio (il paesaggio), che è supposta precedere la parola, finisca per costituirsi quale sostanza formale del mondo possibile, che eccede i contorni del racconto e dell'azione/passione degli attanti, e che si configura in attante essa stessa (eccoli all'opera, insomma, i «paesaggi grandiosi» dei quali parlava Capuana).

In ogni caso, conclusa questa parte, e insomma motivata sufficientemente l'inserzione della descrizione nel racconto, ecco l'epifania piena e intera del paesaggio, che anche qui – come in Plinio, Breton, Osamu Dazai o Aretino – è resa possibile dalla categoria della cornice, che tuttavia Deledda elabora in una chiave diversa, e singolare:

UD-P Ecco a un tratto la valle aprirsi e sulla cima a picco d'una collina simile a un enorme cumulo di ruderi, apparire le rovine del Castello: da una muraglia nera una finestra azzurra vuota come l'occhio stesso del passato guarda il panorama melanconico roseo di sole nascente, la pianura ondulata con le macchie grigie delle sabbie e le macchie giallognole dei giuncheti, la vena verdastra del fiume, i paesetti bianchi col campanile in mezzo come il pistillo nel fiore, i monticoli sopra i paesetti e in fondo la nuvola color malva e oro delle montagne Nuoresi.

Anche Deledda, per tracciare i confini e la possibilità stessa del paesaggio, deve inquadrarlo in una finestra.⁴⁸ Ma in questo caso, ben più interessante della media, colpisce l'inversione operata

della storia, per cui tutti i predicati che si riferiscono al momento in corso sono al presente», donde nel passo: «Ogni volta che se ne allontanava [...] lo guardava [...]: sentiva [...], gli sembrava [...]. | Ma sia fatta la volontà di Dio e andiamo avanti») e forse al primo («Ogni eventuale autoreferenza del personaggio è alla prima persona», che in Deledda si manifesta in un plurale di modestia o, per dir così, esistenziale, che tuttavia può essere benissimo il tipico plurale impiegato dalla voce narrante per intervenire nel racconto: «andiamo avanti»); meno agli altri tre (dei quali, d'altronde, quarto e quinto non hanno capacità distintiva, e sono comunque derivativi rispetto ai primi tre). Sulla questione del discorso diretto libero, un'analisi linguistica ed enunciazionale più minuta in B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009², pp. 8 e 90-95. Ma qualche dubbio resta, in effetti, e proprio sull'identificazione in sé del discorso diretto libero, quantomeno a livello di ridotte porzioni di testo, non sufficientemente sviluppate (che non arrivino cioè a configurare un riconoscibile monologo interiore), ove il valore enunciazionale di simili indicatori è troppo facilmente reversibile in altro.

⁴⁸ RN, p. 287 (cap. X): «Giacinto era ad Oliena: [...] anche lui guardava lontano, dal finestrino della sua stanzetta sopra un cortiletto in pendio in fondo al quale come da un buco si vedeva la grande vallata d'Isporosile con la cattedrale di Nuoro fra due ciglioni, in alto, sul cielo venato di rosa». Particolarmente diffuso e insistito, è l'impiego di questa figura della finestra nel postumo *Cosima* (1936-1937), per il quale vd. ora l'ed. critica a cura di D. Manca, Sassari, Edes, 2021² (nostri i corsivi): «Dalla finestra, munita d'inferriata, come tutte le altre del piano terreno, si vedeva il verde dell'orto; e fra questo verde il grigio e l'azzurro dei monti» (p. 2); «le cose e gli oggetti più disparati stavano raccolti là dentro, in una vaga luce che penetrava dallo sportello di una finestra tutta d'un pezzo, aperto su un lontano sfondo di orizzonte montuoso» (p. 7); «piccole aule che sanno ancora di odore claustrale, con le finestre muniti d'inferriata, dalle quali però si vede il verde degli orti e si sente il fruscio dei pioppi e delle canne della valle sottostante» (p. 18); «più che i giocattoli l'attiravano i quaderni; e la lavagna della classe, con quei segni bianchi che la maestra tracciava, aveva per lei il fascino di una finestra aperta sull'azzurro scuro di una notte stellata» (ivi); «Quando [...] d'estate nella camera su in alto col paesaggio sonnolento dei monti alla finestra, poteva aver fra le mani una rivista illustrata, ne studiava a lungo le figure» (pp. 37-38); «Ella [= Cosima] ha freddo, nell'alta stanza dalla cui finestra si vede il Monte già anch'esso coperto di nebbia» (p. 46); «Furono riadattate e ammobiliate alla meglio, le povere stanzette terrene, che di buono avevano solo alcune finestre dalle quali si vedevano i monti lontani» (p. 55); «quando Cosima aprì la finestruola vide uno spettacolo indimenticabile: centinaia di uccelli svolazzavano sui rami battuti dal sole, e parevano d'oro e d'argento: ogni loro battere d'ali faceva cadere

sulla direzione che congiunge – lungo l’asse longitudinale dello sguardo – il soggetto (osservatore, io) al paesaggio (complesso osservato, non-io).⁴⁹ La similitudine, che qui isola liricamente il centro del quadro, ossia il punto di fuga verso il quale convergono e dal quale si dipartono le linee prospettiche della figurazione, mette in scena o piuttosto converte in soggetto la finestra (parte metonimica del rudere costituito dal castello di Pontes, a sua volta metonimia di un «passato» umano che insiste nel territorio e poeticamente lo determina in chiave temporale e culturale) onde assegnarle il compito di sostituire simbolicamente il soggetto percipiente; il quale soggetto – a sua volta, e non a caso – scompare dall’orizzonte del discorso, obliterato dai costituenti del paesaggio.

Questi ultimi, poi, sono fatti oggetto d’una enumerazione tutt’altro che caotica o arbitraria, organizzata anzi sui due piani sintattico e retorico (vd. in calce fig. 1). Il quadro, infatti, è strutturato assai rigorosamente a partire dall’attante *finestra* *azzurra, che – da una *muraglia* *nera – guarda: A) il *panorama melanconico* *roseo di sole nascente; il quale, a sua volta contiene o eventualmente coincide con A₁) la *pianura* °ondulata, che a questo la descrizione ripartisce in una serie di sei componenti (qui, l’iterazione dei moduli sintattici tende ad allinearli in una sfilata pseudo-sinonimica), il quarto dei quali è in più dotato di un sotto-componente: A_{1a}) le *macchie* *grigie delle sabbie; A_{1b}) le *macchie* *giallognole dei giuncheti; A_{1c}) la *vena* *verdastra del fiume; A_{1d}) i *paesetti* *bianchi col + A_{1d'}) *campanile in mezzo* °come il *pistillo nel fiore*; A_{1e}) i °monticoli sopra i *paesetti e in fondo*; A_{1f}) la *nuvola* *color malva e oro delle montagne Nuoresi.

All’ordine sintattico, e alla sua funzione gerarchizzante, si sovrappone poi il codice semiotico dei colori, che lavora a differenziare tanto l’attante (e il campo dal quale esso agisce) quanto i componenti della scena oggetto della sua azione (*guardare*): se è vero che, in Deledda, «i semi “bianco” + “alto” indicano il posto più alto nella scala dei valori sia estetici che morali», mentre i semi “nero” + “basso” rappresentano l’ultimo gradino, quello più negativo»; e se è vero che l’azzurro, nel contesto della natura, ha connotazione positiva,⁵⁰ allora l’occhio azzurro (ossia, aperto sul cielo) della finestra del castello, collocato in alto e sulla superficie di un muro nero, assume qui un valore contrastante, quello di un’istanza in cui co-occorrono i semi della morte e della vita, della negatività e della positività, della cultura e della natura. E quest’istanza sembra propriamente fungere da perno spaziale intorno al quale o, piuttosto, in ragione del quale si dispiega uno spazio a sua volta abitato da connotazioni naturali-negative, in virtù dei valori cromatici marcati con il sema della degradazione (*grigio*) e con i derivativi (*giallognolo*, *verdastra*),⁵¹ culturali-positive (*bianco*), e in certo senso neutrali o di mediazione, non marcati, cioè, dal colore, ma con altri forme aggettivanti (qualificativo vero e proprio: *la pianura ondulata*; comparazione naturalizzante: *campanile [...] come il pistillo nel fiore*; derivazione lessicale: *i monticoli sopra i paesetti*). Il tutto, a ben vedere, contenuto e come aureolato dalla luce *rosea* (valore positivo) e insieme *melanconica* (valore negativo) del sole nascente.

gocce simili a scintille» (p. 71); «Il sole era caldo; dal finestrino si vedeva l’orizzonte, coi monti lontani di un azzurro liquido d’acquamarina» (p. 72).

⁴⁹ In termini di massima concentrazione, la stessa inversione è implicita in un cenno descrittivo che si incontra nel cap. XIII del romanzo (RN, p. 319): «Il tempo era bello; le valli eran già coperte d’erba e le pervinche fiorivano sorridenti come occhi infantili».

⁵⁰ L. Sole, *I colori di Grazia*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. II, cit., pp. 151-180:

154 e 174.

⁵¹ Ivi, p. 158.

Come si vede, si tratta di un dettagliatissimo e composito affresco nel quale la partita connotativa non cessa di comunicare un paradossale e quasi ossimorico senso di una bellezza che si manifesta o propriamente si sprigiona là dove lo sguardo di Efix (dislocato simbolicamente in quello della finestra vuota, sulla muraglia in rovina del castello), e quello del lettore che gli tiene dietro, scorgono i segni del negativo, dell'impuro, al limite della morte.

Ora, se torniamo alle tre operazioni, delle quali si diceva *supra* (par. 1), che un certo sistema semiotico, per esempio quello cinematografico, conduce sulla materia e sulla sostanza dell'espressione, per fornirle dunque una forma (*mise en scène, mise en cadre e mise en chaîne*), e se tentiamo di trasporle su questa elaboratissima figurazione paesistica deleddiana, avvertiamo che la prima – secondo una prassi tutt'altro che speciale – effettua una sostanziale identificazione di oggetti naturali e oggetti culturali allo scopo di comporre il paesaggio; la seconda inquadra quest'ultimo quale apparecchio che ruota intorno al cardine significante costituito dal castello, commutato – per metonimia – in una finestra od organo di senso 'guardante'; la terza, da ultimo, concatena l'UD-P vera e propria alla posizione fisica ed emotiva del personaggio nello spazio (la campagna di Galtellì, nel nuorese, ma al di fuori del piccolo centro abitato), fornendone così una sorta di correlato paesistico, che sarà pure caratteristico del lirismo di certa scrittura romanzesca estetizzante,⁵² ma che qui finisce per sovrapporsi al personaggio stesso, occuparne la funzione e costituirsi come oggetto primario della narrazione, e come vera chiave di comprensione delle vicende che il racconto dispiegherà da qui in poi.

5. *Il castello in rovina*

Si appuntava che l'intensità e l'estensione di alcune UD-P, anticipate, intervallate o seguite da quelle che abbiamo detto UTR, si produce in *Canne al vento* specialmente nei primi due capitoli, ossia nelle sezioni del racconto nelle quale più conta presentare al lettore confini simbolici e logici, forme e spessore dell'ambiente che il testo narrativo sta tratteggiando. Il fenomeno, in questa circostanza, è particolarmente rilevato (benché non indulga altre volte nella figura della finestra guardante); il che non esclude, del resto, che il procedimento sia all'opera anche in altre parti del testo, sia pure in termini meno vistosi, e per esempio in un passaggio del cap. XII:

- UN Quando fu nella strada dopo che don Predu lo ebbe accompagnato fino al portone come un amico, Efix si guardò attorno e sospirò. |
- UTR Tutto era mutato; il mondo si allargava
- UD-P come la valle dopo l'uragano quando la nebbia sale su e scompare: il Castello sul cielo azzurro, le rovine su cui l'erba tremava piena di perle, la pianura laggiù con le macchie rugginose dei giuncheti,
- UTR tutto aveva una dolcezza di ricordi infantili, di cose perdute da lungo tempo, da lungo tempo piante e desiderate e poi dimenticate e poi finalmente ritrovate quando non si ricordano e non si rimpiangono più. | Tutto è dolce, buono, caro:

⁵² Tipica di una stagione per così dire mediana della critica deleddiana è questa insistenza sul decorativismo paesistico, nella sua prosa, quale precipitato dell'idoleggiamento lirico di una naturalità sovrabbondante e primitivistica: vd. p.es. F. Flora, *Grazia Deledda*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. V, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, Milano, Mondadori, 1966¹⁶, pp. 693-698: 694; N. Sapegno, *Prefazione*, in RN, pp. XI-XXIII: XVI; e V. Spinazzola, *Prefazione*, in G. Deledda, *Romanzi sardi*, a cura di V.S., Milano, Mondadori, 1981, pp. XI-XLIII: XIII e XX-XXI.

- UD-P ecco i rovi della Basilica, circondati dai fili dei ragni verdi e violetti di rugiada, ecco la muraglia grigia, il portone corroso, l'antico cimitero coi fiori bianchi delle ossa in mezzo all'avena e alle ortiche, ecco il viottolo e la siepe con le farfalline lilla e le coccinelle rosse che sembrano fiorellini e bacche:
- UTR tutto è fresco, innocente e bello come quando siamo bambini e siamo scappati di casa a correre per il mondo meraviglioso.
- UN La Basilica era aperta, in quei giorni di quaresima, ed Efix andò a inginocchiarsi al suo posto, sotto il pulpito. [RN, p. 310]

È di tutto rilievo, questa volta, la distribuzione a doppio 'sipario' dello spaccato descrittivo-paesistico, incastonato tra due unità schiettamente narrative che lo aprono e lo chiudono, e intervallato da sotto-unità transizionali che introducono, mediano e tirano dunque le fila della UD-P propriamente detta. Secondo una notazione manualistica alla quale si faceva cenno poco fa – spesso tipizzata con il riferimento al *Wanderer über dem Nebelmeer* di Friedrich – è uso ritenere che questo genere di espressive o espressionistiche adibizioni della descrizione fungano da riflesso paesistico degli stati e/o dell'interiorità del personaggio, che sarebbero così proiettati sulla natura, a sua volta ridotta a iper-metafora strumentale. Si tratta dello stereotipo della 'libera natura' – «selvaggia» e «deserta», ossia sublime e opposta alle immagini della natura armoniosa del *locus amoenus* – che trova uno dei suoi sistematizzatori nel Rousseau della *Julie* e delle *Confessioni*.⁵³

Più conta analizzare, tuttavia, in virtù di quali strategie discorsive ed enunciative sia applicato lo stereotipo; e con quale metodo elementi percettivi ed enciclopedici, per dir così, da assegnare al personaggio (qui e per lo più, a Efix) si vadano moltiplicando e diffondendo sul paesaggio, fino al punto di investirlo e di invaderlo, ancora una volta convertendolo in qualcosa d'altro: in una sorta di grammaticalizzato repertorio delle credenze e delle figure del folklore sardo.⁵⁴ Del fenomeno, si individua un eloquente esempio correndo al terminale cap. XVII di *Canne al vento*:

⁵³ Il rinvio è a un luogo della lettera XVII della parte quarta della *Nouvelle Héloïse* (trad. it. di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 2008¹⁰, p. 540): «Quel posto solitario forma un asilo selvaggio e deserto; ma pieno di quelle bellezze che piacciono alle anime sensibili e sembrano orrende alle altre» (ossia, torrenti dalle acque torbide che trascinano fango, sabbie e pietre, ghiacciai, foreste di abeti neri, pendii scoscesi e così via); e al libro IV delle *Confessioni* (trad. it. di M. Rago, Torino, Einaudi, 1978³, p. 189): «Mai paese di pianura, per bello che sia, parve tale ai miei occhi. Mi occorrono torrenti, rupi, abeti, nereggiare di boschi, montagne, sentieri scabrosi da scendere o da salire, precipizi ai miei fianchi da farmi paura». Sulla 'descrizione espressiva', vd. J.-M. Adam, A. Petit-Jean, *Le texte descriptif*, cit., pp. 16-24.

⁵⁴ È il caso, p.es., di una delle UD che si legge nel cap. I di *Canne al vento*, vero e proprio pezzo virtuosistico in cui quasi indistinguibili sono i *glissements* tra UN, UD-P e UTR, e specialmente tra i segmenti diegetici del primo tipo di unità (operante sull'«asse puramente cronologico – o diacronico» del discorso) e quelli dell'UD-P (per contro operante sull'«asse aspettuale, durativo, formato da una sequenza fluttuante di stasi»: R. Barthes, *La retorica antica*, cit., p. 96): «La luna saliva davanti a lui, e le voci della sera avvertivano l'uomo che la sua giornata era finita. Era il grido cadenzato del cuculo, il zirlorio dei grilli precoci, qualche gemito d'uccello; era il sospiro delle canne e la voce sempre più chiara del fiume: ma era soprattutto un soffio, un ansito misterioso che pareva uscire dalla terra stessa; sì, la giornata dell'uomo lavoratore era finita, ma cominciava la vita fantastica dei folletti, delle fate, degli spiriti erranti. I fantasmi degli antichi Baroni scendevano dalle rovine del castello sopra il paese di Galte, su, all'orizzonte a sinistra di Efix, e percorrevano le sponde del fiume alla caccia dei cinghiali e delle volpi: le loro armi scintillavano in mezzo ai bassi ontani della riva, e l'abbaiar fioco dei cani in lontananza indicava il loro passaggio. | Efix sentiva il rumore che le *panas* facevano nel lavar i loro panni giù al fiume, battendoli con uno stinco di morto e credeva di intraveder l'*ammattadore*, folletto con sette berretti entro i quali conserva un tesoro, balzar di qua e di là sotto il bosco di mandorli, inseguito dai vampiri con la coda di acciaio. | Era il suo passaggio che destava lo scintillio dei rami e delle pietre sotto la luna: e agli spiriti maligni si univano quelli dei bambini non battezzati, spiriti bianchi che volavano per aria tramutandosi nelle nuvolette argentee dietro la luna: e i nani e le *janas*, piccole fate che durante la giornata stanno nelle loro case di roccia a tesser stoffe d'oro in telai d'oro, ballavano all'ombra delle grandi macchie di fillirèa, mentre i giganti s'affacciavano fra le rocce dei monti battuti dalla luna, tenendo per la briglia gli enormi cavalli

- UN L'autunno s'inoltrava coi giorni dolci di ottobre, coi primi freddi di novembre;
- UD-P le montagne davanti e in fondo alla valle parevano vulcani; nuvole di fumo solcate da pallide fiamme e poi getti di lava azzurrognola e colonne di fuoco salivano laggiù dal mare. | Verso sera il cielo si schiariva, tutto l'argento delle miniere del mondo s'ammucchiava a blocchi, a cataste sull'orizzonte; operai invisibili lo lavoravano, costruivano case, edifici, intere città, e subito dopo le distruggevano e rovine e rovine biancheggiavano allora nel crepuscolo, coperte di erbe dorate, di cespugli rosei; passavano torme di cavalli grigi e neri, un punto giallo brillava dietro un castello smantellato e pareva il fuoco di un eremita o di un bandito rifugiatosi lassù: era la luna che spuntava. | Piano piano la sua luce illuminava tutto il paesaggio misterioso e come al tocco di un dito magico tutto spariva; un lago azzurro inondava l'orizzonte, la notte d'autunno limpida e fredda, con grandi stelle nel cielo e fuochi lontani sulla terra, stendevansi dai monti al mare. Nel silenzio il torrente palpitava come il sangue della valle addormentata.
- UTR Ed Efix sentiva avvicinarsi la morte, piano piano, come salisse tacita dal sentiero accompagnata da un corteccio di spiriti erranti, dal batter dei panni delle *panas* giù al fiume, dal lieve svolazzare delle anime innocenti tramutate in foglie, in fiori...

In questo punto del racconto, Efix sta per concludere la sua vicenda terrena. La voce narrante, che ha qui l'obbligo di assicurarsi che al lettore sia una volta per tutte fornita la chiave per la decifrazione conclusiva del testo, connette in modo più esplicito i segmenti descrittivo-paesistici alla posizione del personaggio, e ai significati che lo riguardano. Così, la giunzione – per via di coordinazione transfrastica – tra UD-P e UTR non lascia spazio ad eccessivi dubbi: il paesaggio popolato da immagini telluriche e ardenti, da figure oniriche e da visioni, così come da apparizioni destinate al fulmineo disfacimento.

Ciò detto, non sfuggirà come, nei 'paesaggi' che abbiamo citato, tra i più estesi e lavorati del romanzo, figuri il riferimento a un castello,⁵⁵ che sovrasta il territorio contiguo al villaggio di Galte, che – nella finzione del racconto – costituisce in modo trasparente l'omologo del piccolo centro di Galtelli,⁵⁶ nel nuorese. Se Galte sta a Galtelli, il castello che Efix ammira, nel secondo capitolo e in altri punti del romanzo, sta a sua volta al castello di Pontes, eretto in data incerta, forse tra XI e XII secolo (ma la prima menzione di esso si trova in un documento del 1305), a circa due chilometri dall'abitato, sulla via che conduce a Orosei, e sovrastante un'altura nei pressi della parte settentrionale del monte Tuttavista.

verdi che essi soltanto sanno montare, spiando se laggiù fra le distese d'eufobia malefica si nascondeva qualche drago o se il leggendario serpente *cananèa*, vivente fin dai tempi di Cristo, strisciava sulle sabbie intorno alla palude» (RN, pp. 172-173).

⁵⁵ Non solo in questi, d'altronde; nel cap. III, p.es., ricordando la vigilia della partenza segreta di Lia (la giovane Pintor che, fuggendo da Galte, getta il seme di quanto poi l'intreccio del romanzo narrerà), Noemi ritrova nella memoria un'immagine della sorella che, collocata nello specchio d'una cornice, contempla il paesaggio: «Ecco, è un tramonto come questo: il Monte bianco e verde incombe sulla casa, il cielo è tutto d'oro. Lia sta su nelle camere di sopra e vi si aggira silenziosa; s'affaccia al balcone, pallida, vestita di nero, coi capelli scuri che par riflettano un po' l'azzurro dorato del cielo; guarda laggiù verso il castello, poi d'improvviso solleva le palpebre pesanti e si scuote tutta agitando le braccia» (RN, p. 204; corsivi nostri).

⁵⁶ Galtelli è sede, dal 1994, del Parco Letterario "Grazia Deledda": cfr. P. Mura *et al.*, *Parco Letterario Grazia Deledda. Guida*, s.l., Parco letterario Grazia Deledda, 2000; G. Zirottu (a cura di), *Grazia Deledda. Ritorno a Galte*, Atti del Convegno (Galtelli, 18-19 dicembre 1992), Galtelli, Amministrazione comunale di Galtelli, 1994; M. Giacobbe *et al.*, *Grazia Deledda a 70 anni dal Nobel*, Atti del Convegno (Galtelli, 26-27 ottobre 1996), Galtelli, Amministrazione Comunale di Galtelli, 1999; e oggi le pagine web del [Parco](#) e dell'[Associazione Parchi Letterari](#)[®].

Sia chiaro, sulla storia e sulla ricostruibile struttura architettonica di questa fortezza,⁵⁷ non è probabile che Deledda abbia svolto precise ricerche d'archivio. Oggi, poi, se si osservano i suoi ruderi, non è facile individuarvi «muraglie nera» o «una finestra azzurra vuota»,⁵⁸ benché – decenni prima del recente restauro conservativo – è più che possibile che le rovine apparissero nerastre; e benché, osservando le rovine dalla prospettiva da cui doveva guardare la scrittrice, può darsi che una delle aperture che si riesce a scorgere appaia quel che resta di una finestra, ritagliata contro il cielo sullo sfondo (vd., in calce, figg. 2-4). Quel che è certo, in ogni caso, è che Deledda, ospite della locale famiglia Nieddu, visita più volte Galtellì, e percorre i suoi paraggi, ammirando così la fortezza e attribuendole il ruolo di un medioevale o comunque arcaico testimone occhiuto e severo di un passato che lui stesso riproietta sulla «pianura ondulata» ai suoi piedi: quasi fosse un onfalo, intorno al quale il paesaggio trova la sua organizzazione simbolica e formale.

Ora, è il caso di osservare che l'icona del castello in rovina, segno di un'antica cultura sarda che i secoli hanno estinto, ma di cui non hanno fugato il ricordo, ricorre non di rado in Deledda. Vi compare in due prose del 1891, entrambe editate in rivista: nella prima, è evocato ancora il castello di Pontes, del quale si discorre ben più ampiamente: «Una notte dello scorso dicembre restai più di due ore ascoltando attentamente una donna di Orosei che mi narrava le leggende del castello di Galtellì!», si legge nell'avvio di queste pagine. E poco dopo:

Il castello di Galtellì – la *Civitas Galtellina*, altre volte così fiorente e popolata, ora decaduta in miserabile villaggio – è interamente distrutto; restano solo i ruderi neri e desolati, dominanti il triste villaggio, muti e severi nel paesaggio misterioso. | La leggenda circonda quelle meste rovine con un cerchio magico di credenze strane, fra cui la principale è che l'ultimo Barone, ovvero lo spirito suo, vegli giorno e notte sugli avanzi del castello, in guardia dei suoi tesori nascosti. [...] | Di giorno è invisibile, ma nella notte, sia calma o procellosa, chi si azzarda a visitare le rovine vede il Barone passeggiare lentamente [...] lungo le nere muraglie, ricordando i giorni fastosi della sua esistenza. È giovine ancora, tristissimo in viso, vestito alla medioevale, con la spada al fianco e il collo circondato dal vaporoso collare di lattughe trapuntate. Qual fato lo ha condannato a vagare così, sempre, per secoli e secoli, sulle rovine del suo superbo maniero, ritrovo un giorno di letizia e di splendida potenza? Non si sa; forse è una scomunica del papa, forse una maledizione particolare.⁵⁹

Alla presentazione, segue il racconto di leggende, o piuttosto di brevi fiabe,⁶⁰ che narrano dell'incontro di un povero legnaiuolo e di un altrettanto povera contadina con i malinconici ma

⁵⁷ In tema, A.R. Lai, *Il Castello di Pontes. Una fortezza giudicale nella Curatoria di Galtellì*, Nuoro, Solinas, 2009; e K. Melis, *I castelli litoranei del Giudicato di Gallura. Riflessioni sulla territorialità*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2009/10, pp. 342-367.

⁵⁸ Nel contesto dello *Spoke 4 (Virtual Technologies for Museums and Art Collections)* del progetto Pnnr, portato a compimento dalla [Fondazione Changes](#) (Roma), e dedicato – tra altre istituzioni museali – ai casi *core* dei parchi letterari “Carlo Levi” (Aliano, MT) e “Grazia Deledda” (Galtellì, NU), un'*équipe* costituita da studiosi dell'Università di Bologna, da ricercatori di Engineering S.p.A. (Napoli), e dal personale dell'azienda Risviel (Roma) ha realizzato una [ricostruzione 3D virtuale](#) del Castello di Pontes: cfr. N. Mariniello *et al.*, *Digital technologies for the “Grazia Deledda” Literary Park in Galtellì (NU): the 3D virtual reconstruction of Pontes Castle*, in S. Campana *et al.* (eds), *Digital Heritage 2025 Proceedings* (8-13 September 2025, Siena), doi 10.2312/dh.20253033.

⁵⁹ G. Deledda, *Leggende sarde*, in «Natura e arte», 1891, X, pp. 922-931: 927; poi *Il castello di Galtellì*, in *Leggende sarde*, a cura di D. Turchi, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 24-26: 24.

⁶⁰ Sulla figura del fantasma, nel *corpus* novellistico della scrittrice, cfr. S.T. Zangrandi, *Sos contos de fuchile*, cit., pp. 35-42, che – in altra parte del volume – osserva che Deledda «rielabora materiali antropologici e in essi innesta moduli fiabeschi» (p. 69).

benevoli spettri del Barone e dei suoi familiari,⁶¹ in entrambi i casi concluse da grandi borse d'oro che i fantasmi donano ai popolani in contraccambio di umili ma sinceri favori. Differente, ossia solamente paesistico-descrittiva e non modulata su motivi fiabeschi, è la rappresentazione – nella seconda prosa, sempre del 1891 – del castello di Burgos,⁶² che Deledda tratteggia in termini non troppo differenti da quelli impiegati per quello di Pontes:

Dopo lungo andare [...], una larga valle si stende innanzi a noi, sempre chiusa delle montagne del Goceano, inondata di sole e di azzurro [...]. Vigne, frutteti, tenute, pascoli, alberi, seminagioni la rendono bella e verdeggianti; [...] ma lontano, lontano, nell'ultima linea dell'orizzonte, sfumato nel cielo azzurro, quasi indistinto e pur visibile, come nelle illustrazioni di Leonida Edel, un castello, un vero castello, s'erge muto, severo, bruno. Fra tanto splendore di sole e di verde; superbo e triste ricordo di un passato che, per quanto barbaro e maledetto, desta sempre rimpianti in luoghi il cui presente è più infelice ancora!..⁶³

Allargando ancora l'inquadratura, e volgendosi ad altre scritture marginali – e in certo senso interstiziali – dell'autrice, anch'esse giovanili, è dato rintracciare una sorta di sinonimo immaginativo del castello nella «torre» su cui s'incentra una lirica, che ha per titolo *Vertex*,⁶⁴ inviata da Deledda a De Gubernatis, insieme con una lettera del 31 ottobre 1892:

Vorrei lassù, lassù, nei monti eccelsi,
perduti fra le nebbie occidentali,
tra le rupi e le quercie flagellate
sempre dai venti,

una torre di pietra, solitaria,
dai rotati veroni bisantini,
i grigi spalti tutti circondati
da un ballatoio,

Vorrei viver lassù, sola, coi venti,
col sole, con le rupi e la foresta,

⁶¹ A una variante della prima delle due storie fiabesche allude, nella parte seconda di *Cenere* (1903-1904), al cap. V, la vecchiaia serve zia Varvara, sovrapponendo però differenti leggende (vd. G. Deledda, *Romanzi sardi*, a cura di V. Spinazzola, cit., pp. 166-167): «Ah, vivono ancora i baroni di Baronia? Io ho sentito narrare che nel loro castello s'aggirano i fantasmi. Una volta un taglialegna passò la notte sotto le mura del castello e vide una dama con una lunga coda d'oro che pareva una cometa. [...] | [...] Zia Varvara raccontava. Confondeva le leggende del castello di Burgos con le leggende del castello di Galtellì, mischiava ricordi storici, diventati oramai tradizioni popolari, con avvenimenti accaduti durante la sua lontana infanzia».

⁶² Sul quale, D. Vacca, *Il castello del Goceano o di Burgos*, in S. Chirra (a cura di), *Castelli in Sardegna*, Atti degli Incontri sui castelli in Sardegna (2001-2002) dell'Arxiu de Tradicions", Oristano, S'Alvure, 2002, pp. 39-48.

⁶³ G. Deledda, *Paesaggi*, «Vita Sarda», I, 1891, 19; poi, con il titolo di *Paesaggi e figure*, in *Versi e prose giovanili*, a cura di A. Scano, nuova ed. rivista da C. Scano, Milano, Virgilio, 1972, pp. 191-195: 195. Nella narrativa di Deledda campeggia frequentemente l'immagine del castello, spesso in rovina, quale materiale puramente retorico (vd. *Vita silvana*, in *Nell'azzurro* [1890], in *Tutte le novelle*, vol. I, 1890-1915, Nuoro, Il Maestrale, 2019, p. 14); come manifestazione di bellezza (*Elias Portulu* [1900-1903], in RN, p. 32); oppure in forma di segno di un'autorità ormai tramontata, che vale tuttavia da monito circa la vanità e l'infelicità del presente (*Il ritorno del figlio* [1919], ed. critica a cura di D. Manca, Cagliari, Cuec, 2005, pp. 9-10), o ancora quale luogo di sogno e desiderio di uno o più personaggi (*La leggenda di Aprile*, in *La casa del poeta* [1930], in *Tutte le novelle*, vol. II, 1919-1939, Nuoro, Il Maestrale, 2021², pp. 365-368: 366). Scarsamente utile, anche solo come inventario, l'elencatorio P. Sperelli, *I castelli di Grazia Deledda*, in D. Manca (a cura di), «*Sento tutta la modernità della vita*», cit., vol. I, pp. 167-199.

⁶⁴ Ead., *Lettere ad Angelo De Gubernatis* (1892-1909), a cura di R. Masini, Cagliari, Cuec, 2007, pp. 9-12. La poesia, con varianti più o meno modeste, ma non di sostanza, è poi edita in «Vita sarda» (1893), e più tardi nel postumo *Versi e prose giovanili*, cit., pp. 48-51.

con la Natura, immensa, unica iddia,
e col mio *io*.

[...]

Ne le jemali notti, alto suonanti
per venti scatenati e per procelle,
o nel marmoreo sonno de le vette
piene di nevi,
chiusi i rotati vetri bisantini
e acceso il fuoco ne le stanze oscure,
io veglierei studiando su le patrie
amate storie.

China la fronte sul leggio, pensosa,
forse nei veli de la notte fonda
vi rivedrei, gentili e forti eroi
de le mie terre.

Fiera nel manto giudicale, l'igneo
sguardo pieno di senno e di forza,
mi passereste accanto, o degna figlia
di Mariano,

grande Eleonora, che traverso i tempi
inspirate al mio spirito tanto amore,
e con la vostra ferrea e gentil mano
carezzereste

la mia pallida fronte prona e stanca
che, ai vostri tempi, avrebbe cinto l'elmo
per pugnare con voi contro i nemici
de la Sardegna.

Ecco ricomparire nella torre collocata al centro del paesaggio, che sovrasta maestosa e austera, l'emblema di un medioevo sognato e fiabesco; con esso, in questo caso, l'ombra di Eleonora, sovrana del giudicato d'Arborea e vittoriosa *imago* di una Sardegna ormai perduta ma gloriosa, che sa dare battaglia ai suoi nemici.

È in figurazioni come queste, esplicite e acerbe, che la scrittrice ancora apprendista sedimenta alcuni degli elementi della sua futura cosmografia simbolica, veri e propri tratti pertinenti che caratterizzano almeno una delle funzioni che assolvono, in *Canne al vento* e verosimilmente nella scrittura deleddiana *tout court*, le descrizioni paesistiche.

6. *Il selvaggio mistero*

In un saggio di numerosi anni fa, Cirese ha rilevato che l'interesse etnografico nutrito dalla scrittrice nel corso della sua attività (che la spinge a scrivere le pagine di *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*) muove da un desiderio, o piuttosto da un'auto-elettiva missione: quella di «consacrare la sua vita e i suoi pensieri alla Sardegna», nel progetto di contribuire a renderla, agli occhi di una nazione italiana passata da pochi decenni attraverso il processo di unificazione, «se

non più conosciuta, liberata almeno dalle calunnie d'oltre mare». ⁶⁵ Non ha torto, Deledda, a proporsi di riformare e riabilitare la Sardegna presso il pubblico italiano, se solo si pensa all'immagine della società isolana che forniscono il laziale Paolo Orano e il siciliano Alfredo Niceforo, rispettivamente con *Psicologia della Sardegna* (Roma, 1896) e *La delinquenza in Sardegna* (Palermo, 1897).

Del resto – anche di là da sociologismi più o meno orientalistici e denigratori, allora *à la page*, tra gli apostoli e i seguaci della cosiddetta Scuola positiva di diritto penale, alla quale in effetti Deledda si accosta con interesse, ma non senza riserve, dal momento che la sua adesione a quelle idee «appare, se non problematica, perché probabilmente fu istintiva e almeno un po' di maniera, almeno a volte cauta, a volte ironica quando non perfino parodistica, e quindi implicitamente scettica» ⁶⁶ – il progetto di riscattare la cultura sarda è, ben prima di Deledda e della formazione dello Stato unitario, uno dei grandi problemi che per secoli si pongono gli intellettuali dell'isola, affrontando le questioni economiche, sociali e linguistiche che determinate strutturalmente dalla cosiddetta dialettica tra periferia e centro. ⁶⁷ Ma liberare la Sardegna dalla calunniosa immagine che corre per il continente, e rivendicare il diritto dei sardi a dialogare da pari a pari con la società e la cultura nazionale, obbliga a produrre una contro-immagine regionale che non può, da parte sua, configurarsi come assolutamente alternativa agli stereotipi che le sono attribuiti proiettati da fuori.

Non a caso, proprio trattando della monografia di Orano, che pure non disprezza, Deledda fornisce a De Gubernatis, in una lettera del 23 aprile 1896, notizie e riflessioni che vertono per l'appunto sul problema che sembra correre carsico sotto la superficie della sua opera romanzesca:

Paolo Orano ti avrà forse fatto leggere la sua *Psicologia della Sardegna*. Che ne pensi? Mi immagino che ti avrà destato un'impressione penosa. Vi sono delle verità sanguinanti, ma, al solito, moltissime esagerazioni, specialmente sulla moralità, sulla delinquenza, sulla stampa e sul clero di Sardegna. Non siamo davvero così corrotti e barbari, ed io penso sempre quando, quando sarà il giorno in cui la Sardegna apparirà nel suo vero intimo aspetto, così grandioso nel suo selvaggio mistero. | Ad ogni modo Paolo Orano ha mostrato molto coraggio pubblicando il suo volumetto, che in alcune parti è veramente bello e suggestivo, specialmente nei paesaggi e nella psicologia della musica e del ballo sardo. ⁶⁸

⁶⁵ Così l'autrice nella chiusa di una lettera-appello inviata da Nuoro, il 2 maggio 1893, ai direttori della rivista «Vita sarda», per «Bandire una specie di crociata intellettuale [...] – pregando tutti gli studiosi sardi di aiutarla alla loro volta», perché «In ciascun villaggio c'è almeno uno studente che può raccogliere succintamente le credenze, le piccole poesie antiche, gli usi domestici, le superstizioni, le feste popolari». La lettera si legge in A.M. Cirese, *Le pubblicazioni folkloriche di Grazia Deledda e la lettera del 1893 a «Vita sarda»*, in *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 135-138: 138. La richiesta ha un certo successo, se è vero che – il successivo 21 maggio, scrivendo a chi le ha commissionato le *Tradizioni* – Deledda annuncia (*Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., p. 25): «Le mando la «Vita Sarda» ove c'è il mio appello, che verrà man mano pubblicato anche negli altri giornali dell'isola. Hanno già risposto da Alghero, Oristano, Bosa ed Ogliastro».

⁶⁶ G. Angioni, *Grazia Deledda. L'antropologia positivista e la diversità della Sardegna*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. I, cit., pp. 299-305: 299, e cfr. L. Lecis, *Gli anni di Grazia Deledda a Nuoro. Profilo storico-politico e socio-culturale della Sardegna tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in D. Manca (a cura di), *«Sento tutta la modernità della vita»*, cit., vol. III, pp. 105-120: 106-110.

⁶⁷ G. Pirodda, *La Sardegna*, in A. Asor Rosa (dir. da), *Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 919-966: 921-923.

⁶⁸ G. Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis*, cit., pp. 311-312. In una lettera ad Andrea Pirodda, del 31 maggio dello stesso anno, la scrittrice è più severa, e più autocritica rispetto alla Sardegna (vd. P. Mura, *Le lettere di Grazia Deledda ad Andrea*

Sicché, la scrittrice – che sin dalla sua fase di apprendistato letterario possiede un’«acuta percezione» dei meccanismi sui quali si articola il mercato nazionale delle lettere⁶⁹ – sa che, per comunicare con il pubblico del romanzo, occorre piuttosto rimodulare, ristrutturare e convertire questi stessi *clichés* e, anche grazie a ciò, risultare benaccetti presso gli «editori della penisola, molti dei quali disposti ad assecondare gli orientamenti regionalistici di gran parte della produzione letteraria»⁷⁰ proveniente dall’isola.

La mediazione della Sardegna reale in una immagine accettabile nel quadro della concordia centralistica e interclassista [dello Stato e della nazione postunitaria] si pone quindi come la condizione stessa del lavoro di rilevazione etnografica della Deledda [...]. In quest’opera di mediazione il punto nodale è costituito naturalmente dalla «barbarie sarda» (l’espressione è della Deledda). Nella realtà si tratta della pesante arretratezza dei modi di produzione e di vita generata e mantenuta dalle operazioni di sfruttamento o rapina, si tratta di rapporti sociali, si tratta di alterità e dislivelli di cultura che s’innestano sull’iniqua disparità di partecipazione al processo stesso della costruzione capitalistica. Nelle parole che debbono rappresentarla, questa realtà diviene «barbarie» [...].⁷¹

Ecco il nodo della contraddizione che la scrittrice deve affrontare e, insieme, al quale deve dare forma attraverso il suo lavoro sul romanzo. La risposta che individua, se non per risolvere la contraddizione, quantomeno per farne motore di scrittura e di racconto, consiste da un lato nel rappresentare le condizioni sociali dell’isola – che, stereotipi a parte, patiscono effettivamente un certo arretramento, se comparate a quelle delle regioni settentrionali della Nazione – tramite le figure di una barbarie sarda che è già frutto di un’idealizzazione, e assume dunque i contorni di un’istanza primitiva, ctonia, terrigena e astorica.⁷² Dall’altro lato, di farne ciò che il presente della nuova Sardegna, confluita nell’Italia unitaria, destina a una decadenza e a un tramonto

Pirodda (1891-1899). *Diario di un apprendistato umano e letterario*, Nuoro, Il Maestrale, 2024, p. 478): «non credere alle stupidaggini che hanno stampato riguardo al volumetto di Paolo Orano [...]. È un bellissimo volumetto, artistico e buono. che però ha il torto di dire la verità, riguardo alla delinquenza ed alla immoralità di Nuoro». A Niceforo e a Orano («che amorosamente visitarono la Sardegna», ma l’avverbio è alquanto singolare), è del resto dedicata la *princeps* 1896 della *Via del male*, cit., ma l’omaggio cade poi, *et pur cause*, nelle successive edizioni (1906, 1916) del romanzo: cfr. G. Piroddi, «Il mio miglior romanzo»: «La via del male» tra revisione e riscrittura, in D. Manca (a cura di), «Sento tutta la modernità della vita», cit., vol. II, pp. 43-66: 60-61.

⁶⁹ Cfr. G. Pirodda, *L’attività letteraria tra Otto e Novecento*, in *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, a cura di A. Cannas, D. Caocci, P. Mura, Cagliari, UNICAPress, 2022, pp. 1-47: 12-15.

⁷⁰ Id., *La Sardegna*, cit., p. 954.

⁷¹ A.M. Cirese, *Grazia Deledda: rappresentatività isolana e integrazione del mondo sardo nella cultura ufficiale dell’Italia unita*, in *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, cit., pp. 33-46: 40.

⁷² Nelle pagine dedicate a Nuoro di *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, a cura di G. Porcu, cit., pp. 9-10: «Nuoro è chiamata scherzosamente, dai giovani artisti sardi, l’Atene della Sardegna. [...] Abbiamo artisti e poeti, scrittori ed eruditi [...]. | Ma nel popolo, in fondo alla gran massa che è la pietra e il fondamento dell’edificio, la civiltà soccombe, o, se ha qualche vittoria, è pur troppo nella parte a cui è preferibile la barbarie primitiva: nella corruzione dei costumi. | Del resto, il popolo, sempre fiero e ardente nella sua povertà, è sempre lo stesso. Costumi ed usi, tradizioni e passioni, dialetto e aspirazioni son sempre le stesse; miscuglio bizzarro di reminiscenze dei popoli dominatori, amalgamate alle tradizioni ed agli usi nati spontaneamente tra gli indigeni. | Una leggera sfumatura di progresso, che è sempre il segno del tempo e che dice pochissimo, ha modificato qualche rito, e le vesti. Ma il lutto e la gioia, le credenze e la religione, i pregiudizi e le passioni, sono sempre le stesse».

irreparabili.⁷³ Come è stato osservato, nella scrittura narrativa di Deledda è insieme carsico e agente il riferimento

all'ascesa della classe borghese in una società agro-pastorale che perdeva lentamente ma inesorabilmente i suoi punti di riferimento sociali ed economici. | Credo che non sia stato quasi mai notato come tutte le storie di Grazia Deledda siano, nella più parte, storie di famiglia in decadenza. I Pintor di Canne al vento, i padroni di Annesa, i Decherchi nell'Edera, sono famiglie di ricchi pastori che nel tempo del racconto conoscono la miseria e la decadenza morale ed economica. | Esse corrispondono alla decadenza della società barbaricina alla fine dell'Ottocento. Tale società era già corrotta nella sua intima dialettica ed in essa si era già infiltrata la ragione economica del terziario, soprattutto della borghesia amministrativa ed imprenditoriale del Nuovo Stato Unitario.⁷⁴

Sicché, il progetto di riscattare l'immagine della Sardegna, e nello stesso tempo di ammobiliare un mondo possibile attrattivo per il pubblico continentale, finisce per incorporare i «problemi sociali dell'isola», il «profondo disagio che questa attraversava dopo il suo coinvolgimento nelle dinamiche economiche e sociali del nuovo Stato unitario», che si convertono in un certo materiale della narrazione: «la crisi della famiglia, come nucleo dove più evidenti e drammatici si ripercuotono i cambiamenti sociali» e «la crisi dei rapporti tra proprietari e subalterni, tra padroni e servi»;⁷⁵ ossia, in ciò che costituisce il fondo tematico stesso di *Canne al vento*.

Ma simili incorporazioni e conversioni agiscono anche sull'altro regime del discorso narrativo, quello della descrizione. Sia pure in termini piuttosto micrologici, in esso Deledda concentra certi valori semantici, facendo per esempio del territorio sardo un orizzonte nel quale si accampano icone e simboli di quegli stessi conflitti sociali che strutturano i suoi intrecci. È ciò che avviene, appunto, nella figura del castello in rovina, vera e propria concrezione iconica di una «arcaicità postulata in tempi migliori, vaghi, "eroici e grandiosi"» da mettere in opposizione a una svalutata «arcaicità attuale», ossia all'icona della «diversità sarda» in quanto odierna e decaduta «inciviltà, barbarie, primitività»;⁷⁶ e, proprio in ragione di ciò, cardine intorno al quale si organizza il paesaggio di *Canne al vento*.⁷⁷

Leonardo Sole, anni fa, ha analizzato le tradizionali proiezioni spaziali che articolano l'universo culturale dei sardi, e ha rilevato che essi, se distinguono «(come tutti i popoli) lo spazio semiotico in due zone, una interna (IN) e una esterna (ES)», nella relazione delle quali «la prima circoscrive lo spazio semiotico delle operazioni sociali e della cultura, la seconda lo spazio extra-semiotico della natura, della non cultura e dell'antisocietà», è poi vero che «Per ragioni legate alla particolare vicenda storica dell'isola, il modello culturale dei sardi ha acquisito un orientamento "inverso", per cui la doppia opposizione noi *vs* gli altri, IN *vs* ES deve leggersi: noi (ES) *vs* gli altri

⁷³ A.M. Cirese, *Grazia Deledda: rappresentatività isolana...*, cit., p. 43: «su tale concezione può facilmente impiantarsi l'altrettanto mitico modo di eternizzare ciò che è o appare come universalmente ed elementarmente umano, sottraendolo così ad ogni determinazione reale e dunque trasformando i movimenti economici e sociali in oscillazioni o conflitti morali e individuali (in pieno accordo, del resto, con le esigenze della accettabilità [del prodotto letterario sul mercato letterario continentale])».

⁷⁴ N. De Giovanni, *Grazia Deledda*, cit., pp. 18-19.

⁷⁵ Qui e sopra, G. Pirodda, *La Sardegna*, cit., p. 957.

⁷⁶ G. Angioni, *Grazia Deledda. L'antropologia positivista e la diversità della Sardegna*, cit., p. 302.

⁷⁷ Diversamente da quel che appare a Valéry, insomma, le descrizioni non sono mai arbitrarie; esse, regolate come sono da simmetrie inevitabilmente discorsive, non potrebbero attenersi – anche volessero – a un qualche protocollo spaziale o geometrico da assumere, per via empirica, a norma direttiva dell'atto linguistico. Come si diceva, la scrittura *non* rappresenta e *non* riproduce ciò che sta prima e fuori di lei; con Heidegger, si potrebbe insomma osservare che il discorso letterario (come tutto ciò che si produce all'incrocio tra *langue* e *parole*) non è ontico, ma ontologico.

(IN)». ⁷⁸ In certo senso, collocato verso il ‘fondo’ della visione di Efix, ossia verso l’orizzonte, ma appena prima del limite da esso rappresentato, l’occhio del castello di Pontes, aperto sul cielo, interpreta il ruolo di questo ‘noi’ autentico, in questo discorso passato e perduto, e tuttavia paradossalmente e inversamente centrato al limite del paesaggio. ⁷⁹

Il quale paesaggio, qui e in altre parti di *Canne al vento*, è così regolato dalla sua componente culturale (il castello, appunto, e i paesetti forniti del campanile così come i fiori sono forniti del pistillo, le capanne, le casupole, la Basilica, il cimitero, «edifici, intere città» già destinate a farsi «rovine» e a «biancheggiare [...] nel crepuscolo» ecc.), condizione iconografica essenziale alla delimitazione successiva di un panorama naturale (le «muraglie di fichi d’India», «il glauco delle canne e il bianco della roccia», le brughiere, i giuncheti, «i bassi ontani lungo il fiume», «la pianura ondulata», «la vena verdastra del fiume» e così via) che ne occupa i contorni, e ne risulta in certo senso subordinato.

Come si apprezza volgendosi alle ultime battute del romanzo, ove ancora l’apparizione del castello in rovina presiede allo schiudersi di un quadro paesistico nel quale, per l’ormai morente Efix, e per il lettore giunto fin lì, spira profondo il senso della fine:

ella [= Noemi Pintor] pareva s’indugiasse a contemplare il panorama a destra, il panorama a sinistra, tutti e due d’una bellezza melanconica, con la pianura sabbiosa solcata dal fiume, da file di pioppi, di ontani bassi, da distese di giunchi e d’euforbie, con la Basilica nerastra di rovi, l’antico cimitero coperto d’erba in mezzo al cui verde biancheggiavano come margherite le ossa dei morti; e in fondo la collina con le rovine del Castello. | Nuvole d’oro incoronavano la collina e i ruderi, e la dolcezza e il silenzio del mattino davano a tutto il paesaggio una serenità di cimitero. Il passato regnava ancora sul luogo; le ossa stesse dei morti sembravano i suoi fiori, le nuvole il suo diadema. [RN, pp. 186-187]

⁷⁸ L. Sole, *La semiosi iconica in Grazia Deledda. L’immagine e il suono*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. I, cit., pp. 83-119: 86.

⁷⁹ Ivi, pp. 86-87: «I sardi hanno dunque situato l’universo del desiderabile non, come ci si sarebbe aspettato, al centro, ma alla periferia del sistema. Ha perciò centralità semiotica lo spazio liminare *in s’oru è mare*, cioè ai confini del mondo: segno non di forza, ma di debolezza e di incipiente perdita dell’identità».

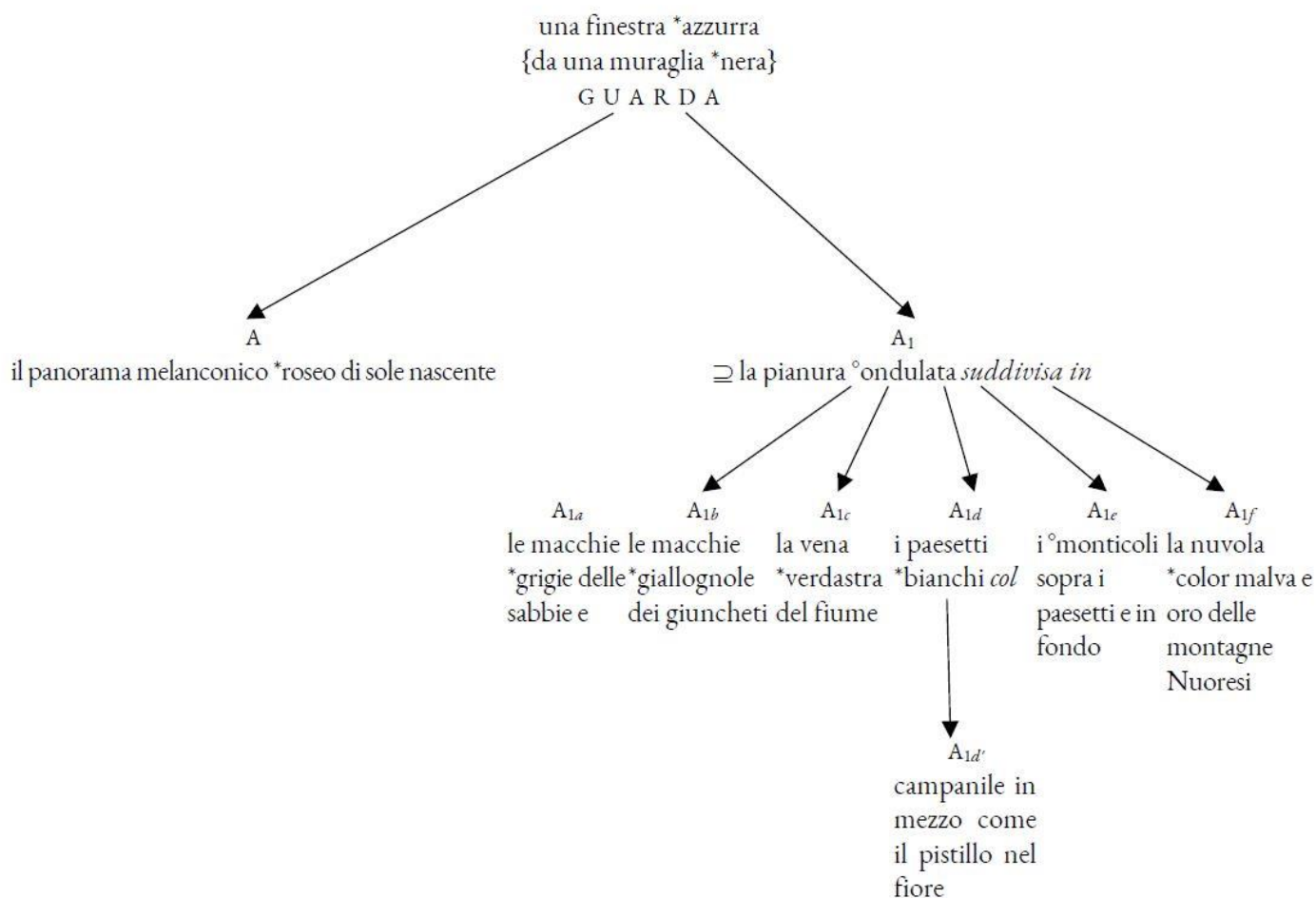
FIGURA 1 – Analisi di un passo descrittivo di *Canne al vento* (un paesaggio)



FIGURA 2 – Castello di Pontes (Galtellì, NU)



FIGURA 3 – Castello di Pontes, particolare (Galtellì, NU)



FIGURA 4 – Castello di Pontes, particolare (Galtellì, NU)

BERGER'S GHOSTS:
STORYTELLING AND DEATH IN JOHN BERGER'S
«THE RED TENDA OF BOLOGNA»

Monica Turci


Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

This article discusses John Berger's experimental work entitled *The red tenda of Bologna* first published in 2007. Like several other Berger's late works, it mixes fiction, criticism and documentary forms to address aspects of the lived reality of our historical time; in particular, it focuses attention on the themes of death, temporality and memorialisation. Beginning at the end with the death of Berger's uncle and working its way to the meaning of the life that has passed, *The red tenda* is exemplary of Berger's late narrative's attempts to rescue the past from oblivion, to find ways of bringing personal and historical memory into an enduring relationship, and to perpetuate cultural and collective memory through storytelling. This article proposes a critical trajectory that connects *The red tenda* with Berger's late works and with Walter Benjamin's essay *The Storyteller. Reflections on the works of Nikolai Leskov*.

Questo articolo propone una riflessione su *The red tenda of Bologna* di John Berger, un'opera dal carattere sperimentale pubblicata nel 2007. Come altre opere tarde di Berger, essa intreccia diverse forme letterarie – finzione, discorso critico e documentario – per proporre una riflessione su aspetti cruciali dei nostri tempi. In particolare, incentra l'attenzione sui temi di temporalità, memorializzazione e morte. Prendendo le mosse dalla scomparsa dello zio dell'autore e snodandosi attraverso la rappresentazione del significato di vite presenti e passate, *The red tenda* è una esemplificazione del tentativo di Berger di recuperare il passato dall'oblio e forgiare connessioni tra ricordi personali e memoria storica, proponendo riflessioni di più largo respiro su come preservare il passato attraverso l'atto del raccontare storie. Questo articolo propone un percorso critico che mette in relazione *The red tenda* con le opere tarde di Berger e il saggio di Walter Benjamin *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*.

Keywords: John Berger; memorialisation; «The red tenda of Bologna»; «The storyteller»; Walter Benjamin.

Monica Turci: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
 monica.turci2@unibo.it

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

Throughout his lifetime, Berger's writing encompassed an extraordinarily diverse range of subjects and genres, from essays on art and photography to sociological and political reflections on migration, exile and displacement, as well as screenplays for films, short stories, poetry, plays and novels. However, his later works combined aspects of what had largely remained separate pursuits into new experimental forms of writing that freely intermixed poetry, fiction, criticism and documentary.¹ In these late works Berger contravened the customary distinction between works of criticism, fiction and reality, instead regarding each as a kind of witnessing and testimony of experience that spoke to fundamental aspects of the lived reality of our historical moment.

Much recent Berger scholarship has preoccupied itself with tracing the developmental shifts between his earlier and later writings and the ambiguities and complexities of his later political positions, specifically the extent to which he remained within the broad orbit of the Marxism that had characterised his early works.² His reflections on the question of human rights and statelessness, most notably in relation to Palestine, in which he advanced the prescient concerns raised by Hannah Arendt about the plight of refugees in the aftermath of the Second World War era, have been pivotal in the assessment of his work.³ Berger's thoughts on the human casualties of capitalism's expansion further and further into all aspects of our lives (both labour and leisure), the emergence of a precariat class and the fate of traditional working class communities have made him an eloquent commentator on the condition of what Jameson has called late capitalism.⁴

This focus has, however, led to much of Berger's literary output becoming somewhat marginalised and to an overemphasis of the discontinuities in his oeuvre at the expense of thematic threads that bind his work together. To some extent Berger encouraged this. In several interviews he stated that, as a writer, he had only one theme: the experience of migration, displacement and exile.⁵ These questions prevail across his writing in progressively complex and varied forms and in ways that are not always immediately obvious or appreciated. They cannot be disentangled from the broader issues of subjectivity, history and temporality present in his writings from the earliest to the last. Re-examining Berger's oeuvre involves an understanding of how those strands of thought are ultimately interwoven and how they come to bear both on Berger's understanding of the role of literature – or more precisely storytelling – and the

¹ Though poetry is not the focus of this study, this genre has had an important role in Berger's experimentation. Exemplary in this respect is Berger's *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, London, Writers and Readers, 1984. This work has been described as poetry smuggled as essays. See [The Poetry Society webpage](#).

² On this see J. Sperling, *A Writer of Our Time: The Life and Work of John Berger*, London – New York, Verso, 2018, pp. 1-19 and 185-214.

³ H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt Brace, 1973, pp. 276-280 [1st ed. 1951]. See also T. Mancheno, *Hannah Arendt on the "stateless"-condition*, «HannahArendt.Net», VIII, 2016, 1, doi 10.57773/hanet.v8i1.347.

⁴ F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», 146, 1984, pp. 53-92.

⁵ See for example [John Berger interviewed by Jeremy Isaacs](#) during the Bbc late show on October 2 1995.

forms of political liberty and resistance that preoccupied him throughout his life. These latter themes took on a particular poignancy toward the end of his life, where questions of life and death and the destructiveness of time came into sharp focus.⁶ His later stories show an increasing preoccupation with temporality, memorialisation and mortality, both his own and that of others. The preservation of cultural and collective memory through the storyteller in his later oeuvre is associated with Berger's ongoing reflections on the dehumanising and impoverishing effects of late capitalist modernity. For Berger, writing constituted a shared intersubjectivity between writer and reader – or speaker and listener – and his stories continually reflected on what it means to tell a story, the existential questions of what deeper impulses lead us to want to write, read and listen to stories, what we derive from them and how the meaning of storytelling relates to questions of place, time and, eventually, to the spectre of death. As such, the differences between actual lived experience and fictional stories become less meaningful than the shared experience, commonality and community that originate from these 'conversations' between the author and reader.

The red tenda of Bologna encapsulates many of the qualities of this later phase of his writing, with its increasingly intricate interface between fiction, documentary and politics.⁷ Written in a plain, descriptive prose that sometimes devolves into lists, it is a work that defies simple classification. It might be described as a short story, memoir, novella, collection of fragments, travelogue or biography. It is simultaneously all these, yet none of them. Though slight and deceptively simple, it has the gravity of a larger, more fulsome text. In one respect it belongs to the tradition of the story of the travellers who bring back images and reflections of the otherness they have encountered on their voyages. But unlike travellers' tales that traditionally report the marvellous and the strange, often embellishing reality with the fantastical, Berger's story focuses on the common realm in order to reveal the unseen and unanticipated lurking within the everyday.

In its simplest description, this is a memoir of his father's elder brother, Edgar, who came to live with his family in his mid-fifties, when Berger was ten years old. The life of Edgar, who ran a small employment agency in South Croydon (Surrey), was in many respects banal. Edgar's existence was modest and by worldly standards unsuccessful: he was unmarried, unprepossessing and unambitious. However, his travels to foreign lands were unusual in a period before tourism and travel had become a common feature of British middle-class life, constituting a minor act of liberty and resistance to the stultifying petit bourgeois normality of the period. Travelling was his uncle's great passion; a broadening of the range of experience of an otherwise secluded life lived through reading, letter writing and listening to the radio. These travels and those that he and his nephew embarked on together were intellectual explorations, phenomenological investigations of other cultures and histories. They were an escape from the dull and limited suburban milieu Edgar inhabited into other worlds of actual and imagined relations, places of secret, alternative knowledge that led to lasting personal connections. These

⁶ On Berger and time, see J. Berger, S. Demirel, *What time is it?*, with an introduction of M. Nadotti, London, Notting Hill, 2019 and A. Merrifield, *John Berger*, London, Reaktion, 2012, pp. 146-164.

⁷ J. Berger, *The red tenda of Bologna*, with illustrations by P. Davis, London, Drawbridge, 2007. This book was republished without illustrations by Penguin and Random House [trad. it. di M. Nadotti, *La tenda rossa di Bologna*, con disegni di G. Volpi, Bologna, Modo Infoshop, 2015]. The word *tenda* (pl. *tende*) means awnings and refers specifically to the outdoor structures attached to windows, characteristic of several buildings in the city centre of Bologna.

adventures account for much of the fascination the young Berger developed for his uncle; his reminiscences on his uncle's death blossom into an evocative series of impressions and reminiscences, as he re-enacts the visit Edgar made to Bologna toward the end of his life.

Bologna was not the first Italian city Edgar visited, and the reasons why it becomes the city that Berger most associated with his uncle's travels only slowly emerges. Berger's interest in visiting the city was triggered by a casual remark to his uncle that Bologna was the city of the artist and printmaker, Giorgio Morandi, the most famous modern Bolognese artist, known for his austere and economical paintings of everyday objects, including vases, bottles and bowls.⁸ It gradually becomes clear that this association is tied both to Berger's characterisation of his uncle's life, and also to the aura of death that hangs over his experience of Bologna. Edgar visits Bologna in 1965, the year after Morandi's death, when he himself was already in his eighties. Berger draws attention to several affinities and similarities between the secluded, uneventful and bourgeois lives the two men lived, one finding artistic expression in the meticulously planned and rendered objects of his *natura morta*, and the other in his similarly meticulously planned journeys. The quiet simplicity of the artist's still lifes resonates with the life of his uncle and acquires within the story a kind of parallelism. The deeper meanings of this parallelism gradually become bound up with Berger's reflections on the political history of Bologna and the current conditions of capitalism in the west. In addition to communicating his approval of Morandi, the uncle's report of his visit to Bologna singles out a singular, enduring impression. After being asked by his nephew whether he liked the city, Edgar replies: «It's red, I've never seen a red like Bologna's. Ah! If we knew the secret of that red ... It's a city to return to, *la prossima volta*».⁹

We never discover whether the uncle, nearing the end of his life, made another trip to Bologna, or if he learned the secrets of that red, «not a clay red, [...] not terracotta, [...] a dyed red».¹⁰ Indeed, these are the last words that we hear from him. With the «*prossima volta*», the following visit begins immediately after, though this time it is undertaken many years later by his nephew. It is Berger, following in his uncle's footsteps, whose impressions of the city we witness as he re-traces and re-imagines his uncle's prior journey. The unravelling of Bologna's secret is left to his nephew, and by extension the reader, to reflect on. The red of Bologna that he referred to is, in its simplest, literal sense, the traditional red dyed linen awnings that adorn the windows of the city's grand and less grand apartments. However, at a deeper symbolic level, the secret of that red remains an open-ended question, an enduring impression that refuses to relinquish its mystery, resisting any simple, stable explanation, but continuing to resonate and accumulate meanings within the text. Berger defers full and immediate apprehension, immersing the reader instead in the sensual flow of thought and experience.¹¹ In some respects, the

⁸ Berger wrote a short essay on Morandi entitled *Morandi, the metaphysician of Bologna*. This essay was reproduced in the November, 6 2015 issue of [Artnews](#). Further revised reflections on Morandi were published in a later volume containing essays on art and politics; see J. Berger, *The shape of a pocket*, London, Bloomsbury, 2001, pp. 139-146.

⁹ J. Berger, *The red tenda...*, cit., p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ Often the effect is of an intentional temporary disorientation, as in passages where a figure's identity seems momentarily fused with that of another, or when a girl's footsteps along the shop windows of the Pavaglione are described as being as feline as the weightless tiger floating above her. It is only by inference that one understands that this tiger is an image on the balloon she is holding. See *ibid.*, pp. 26-31.

presiding mystery of its significance reflects the resistance in Berger's writing to closing down meaning. It is as much in the silences of his work, as to what it communicates, that we find meaning. This comes to be one of the defining features of Berger's storytelling and the way it addresses the reader, a point that will be mentioned further, as it directly bears on Berger's conception of storytelling as well as the deformation and ideological coding of language within capitalist production.

Most of *The red tenda* comprises evocative observations of the everyday life of the city: the citizens, tourists and visitors traversing the square and going about their daily lives and the manner in which the cityscape filters their perceptions and shapes their habitual movements. The city's imprinting of patterns and habits of ways of seeing of its inhabitants, and their personal stories are a source of deep fascination for Berger. But even more crucial is the dulling of habitual familiarity, the not seeing of the everyday; the way in which the presence of the historical traces of the city's past go unnoticed and un-reflected upon.

This relationship between the seen and unseen, the visible and the invisible, lies behind why Berger accords such significance to the red tende that adorn the windows of Bologna's buildings. The red tende become a powerful metaphor for history itself and our perspective of history; they are mute witnesses of the procession of history. The tenda is a blind whose function is a double one, it both lets in and conceals the light; in Berger's narrative, via a quotation from Pasolini, light becomes associated not only with perception, but also with the illuminated future:¹² «... the light of the future doesn't cease for even an instant to wound us: it is here to brand us in all our daily deeds with anxiety even in the confidence that gives us life...».¹³ The tenda both reveals and makes oblique, makes visible and invisible what lies beyond itself.

Berger's description of the quotidian world of Bologna thus gradually turns into a larger historical meditation about the past, present and the future. This is first alluded to in the continual speculation of the pedestrians about the weather and, later, in the repetition of the sentence, «Time will tell»¹⁴, which resonates as a leitmotif. What we can and cannot know of what is to come – the immanent but unseen – pervades the present. But this immanence is Janus faced, for *The red tenda of Bologna* is as much a story of the historical forces of past and present that we fail to see before us, as it is of the uncertainty of the future. This question of the unanticipated and unseen, but also of the historically unforeseeable, is inseparable from the story Berger tells of the city.

Faced with the ultimate indeterminacy of what the future holds, the everyday of the present becomes the focus of Berger's politics, a politics of continuity with past communal traditions, of the giving pre-eminent value to the intimate texture and materiality of the quotidian and the capacity for discovering the extraordinary within the banal. Moreover, the tende are what expose but also what protect, they shield us from the failures, horrors and catastrophes of past

¹² A key reference for the story and the understanding of Berger's later reflections on political disillusionment and resistance in late capitalism is Pasolini's article, *Il vuoto del potere in Italia*, «Il Corriere della Sera», 1° febbraio 1975, translated in English by C. Mott with the title *Disappearance of the fireflies*, «[Diagonal thoughts](#)», 23 June 2014. See also J. Berger, *The chorus in our heads or Pier Paolo Pasolini*, in *Hold Everything Dear. Dispatches on survival and resistance*, London, Verso, 2007, pp. 77-83 and J. Sperling, *A Writer of Our Time...*, cit., pp. 237-239.

¹³ J. Berger, *The red tenda...*, cit., p. 40.

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

historical projects.¹⁵ The sacrifice of martyrdom and the small acts of resistance one may find within the quotidian are brought into a relation with each other in their shared quality of endurance; they are the macro and micro poles of the resistance to political power and authority on communities. They are the actions, both large and small, that refuse the reduction of human values to the impersonal logic of commodity exchange.¹⁶

Beyond these meanings others rapidly accumulate. On one level these tende define the boundary between the public and the private; they are the coverings that divide and conceal the inside from the outside and vice versa. As such they demarcate two increasingly differentiated spaces of the modern city integral to its contemporary life: the sheltered space of the private apartment and the public exposure of the collective space of the street outside. On another level Bologna's red tende are a metaphor for the political history and regional identity of the city, red Bologna, the quintessential city of the Left. Their red is the blood of the city running through the arteries of its ancient streets, where they are omnipresent, if somewhat worn and faded by the city's pollution and the passing of time; they are the symbol of the city's exalted past flowing into its contemporary present.

The faded red tende, thus, represent not only the wearing away of time, a time of perpetual struggles against historical oppression, but they also signify the fading of the memory and ideals of a generation whose blood was spilled in the fight against Fascism and a contemporary disillusionment with the belief that the future and the sacrifices made for it would inevitably bring about a better world. This disillusionment is pitted against a certain strength, resilience and imperturbability that Berger attributes both to his uncle's character and to Bologna itself.

Berger's itinerary mirrors his uncle's meticulously, though his impressions offer a far broader history of the city, commenting in passing on Bologna's culture, political traditions and its history then and now; from its disastrous annexation to Rome in the Sixteenth Century to its revival in the late Nineteenth Century and resistance to Fascism during the Second World War. In addition to references to Morandi, there are reflections on Giambologna's mighty *Nettuno* and Niccolò dell'Arca's moving *Compianto* in Santa Maria della Vita; «a hurricane of grief».¹⁷ His route around the city begins at the east façade of the *Basilica di San Petronio*, in *Piazza Maggiore* and the two Twelfth Century towers a short walk away. Berger discusses the history of medieval structures that transformed Bologna and still shape its experience, the lines of porticoes where, «You can keep [a rendezvous] without ever being exposed to the sky» and where, referencing the Italian tradition of *la passeggiata*, «Pleasure and Desolation take their evening stroll [...] and walk hand in hand».¹⁸

¹⁵ It is interesting to compare the parallels in the treatment of themes and motifs in Berger's *The red tenda* with Derrida's notion of the hauntological in his book on Marx. On this see, J. Derrida, *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the new international*, New York, Routledge, 1994 [ed. or. Paris, Galilée, 1993]. See also J. Sperling, *A Writer of Our Time ...*, cit., pp. 191-213 and 235-243.

¹⁶ This concept of resistance is articulated across a series of Berger's later essays. See for instance, J. Berger, *The shape of a pocket*, cit. See also J. Sperling, *A Writer of Our Time ...*, cit., pp. 185-240 and A. Merrifield, *John Berger*, cit., pp. 124-145 and 165-184. Berger's emphasis on collective values and his focus on economic and political issues over the question of the individual connects Berger's work with Gilles Deleuze and Félix Guattari's definition of minor literature. See *What Is a Minor Literature?*, «Mississippi Review», XI, 1983, 3, pp. 13-33 [ed. or. *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975]. The author is indebted to one the anonymous reviewers for pointing out this connection.

¹⁷ J. Berger, *The red tenda...*, cit., p. 69.

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

We follow Berger as he walks across east from the piazza to the university quarter – Europe's first secular University – and through various neighbouring streets, commenting on the sights he randomly encounters, the street life, the cuisine and recent changes and events in the city. Eventually, he arrives, full circle, back in the centre at *Pasquini*, in Via Uccelli, a fabric shop established over a century ago, where, as a souvenir of his uncle's prior visit and his own, he buys some of the red linen fabric of the story's title.¹⁹

At *Pasquini*, whose light reminds him redolently of the light in Morandi's paintings, Berger 'sees' or imagines his uncle's presence in the face of the shop's owner. Later Berger meets and converses with this man amid the pilasters of the *Pavaglione*, where their discussion ranges across martyrs and ordinary people, hope and sacrifice, history and justice, humility and resignation, life and death. It is in this conversation that the various threads of the story obliquely knit together. The present pervaded by the ghosts of the past is the theme that subsequently resonates within the story. In this conversation the quotidian and mundane descriptions of the city give way suddenly, and quite unexpectedly, to something more mystical, melancholic and mysterious. The image of the city as a place pervaded by the traces of its past folds into one in which the dead still walk visibly through its streets. Gradually, it becomes clear that Berger's visit to Bologna is not simply to retrace his uncle's footsteps, or to recount the story of his past, but a re-evocation spurred on by the desire that in doing so he might recapture, if only for an instant, a presence that has been materially lost. The recognition in the face of another brings his uncle's presence vividly back to him in an astonishing passage reminiscent of the magical realism of Gabriel Garcia Marquez, or of the resurrection scene in Dreyer's *Ordet*,²⁰ a passage that instantaneously transforms the narrative from unswerving realism into dream-like uncertainty.

Berger's recounting of his journey to Bologna is thus a tale of traveling in the interstices of two spaces and two times; in his memories of his uncle and those that belong to the city he visited. Most of the places cited in Berger's itinerary have endured a history that extends back from the present deep into the past. Like Walter Benjamin's famously incomplete thesis on the Parisian arcades, it is the city's complex relationships between its past and present, the continuity and discontinuities of the city's spaces that are the focus of attention.²¹ The time of the city is not merely that of its present, but a time haunted by the ghostly vestiges of what it has once been, what it is and what it will become – the palimpsests, afterimages and remainders of the past – all that the city has been and may have become remain as traces that haunt its present.

Therefore, however much this itinerary re-enforces the impression of the reconstruction of a prior visit, as though Berger is walking in his uncle's footsteps, the journey undertaken is a

¹⁹ Pasquini's shop was to disappear from this location shortly after Berger published his story in 2007, only to return briefly to the centre, around the corner at Via IV Novembre, before moving out to Castenaso, a town in the province of Bologna.

²⁰ *Ordet* is a drama film written and directed in 1955 by C.T. Dreyer. On G.G. Marquez's magical realism, see C. Warnes, *Magical realism and the postcolonial novel: Between faith and irreverence*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.

²¹ Berger's work has remained deeply informed by the example and ideas of Walter Benjamin. His account of Bologna is no exception. Benjamin's characterisation of Haussmann's Paris as a modernised city haunted by its past parallels Berger's account of Bologna. See W. Benjamin, *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*, London, Verso, 2023 and W. Benjamin, *The Arcades Project*, edited by R. Tiedemann, Cambridge (Mass.) – London, Belknap, 1999. See also J. Sperling, *A Writer of Our Time ...*, cit., pp. 87-90; 201; 219-221 and 238.

distinctive and singular one. Berger's path leads us through the historical traces of the pathos and suffering of a city long associated with the Left and resistance to authoritarian power, whether in the form of its struggles against the Papacy or its later resistance to Fascism. Images of the past and of futures not realised haunt the narrative, so that death and decay are never far away.

It is no accident that the first mention of Bologna in the story invokes the temporal and the way the past weighs heavily, if silently, on the present. While sitting on the steps of the east side of *San Petronio* in *Piazza Maggiore*, Berger writes: «For centuries people have sat on these steps to watch what's happening in the square and to notice the minute differences between yesterday and today. I'm sitting on these steps».²² This invocation of the flow of past and present and the entropic character of history pervade Berger's descriptions of the city. In contemplating the two most prominent remaining medieval towers built in the Twelfth Century, he writes: «During the Renaissance there were many such towers in the city – each one built by a rivalling mercantile family to demonstrate its wealth and power. One by one they collapsed and within a century you could count on one hand those that remained».²³

If the trajectory of Berger's walk is one of a circle of return, it is also circumscribed by an arc between two points in space and time: the line that leads us physically and psychologically from dell'Arca's *Compianto*, through the steps of *San Petronio*, to the wall of several thousand photographs of Bologna's partisans, anti-Fascist martyrs, that spurs the following passage: «Amongst martyrs, and in the pursuit of little refined pleasures, there is something of the same defiance, and of the same modesty. At a different level naturally. But the coincidence remains. Both defy the cruelties of life».²⁴

The reference to «little refined pleasures» echoes the achievement of fifty years of administration of the Left that made Bologna «the best-conserved city in Italy, famous for its small luxuries, refinements and calm»²⁵, but it also takes us back to Morandi's painting with its focus on the materiality of the objects that surround us, its rejection of the grand tradition of narrative history painting (megalogy) and its embrace instead of the more modest and unassuming world of still life painting (rhology).²⁶ The lesson of his uncle and Morandi is to unravel the perception that what is within the everyday realm is only the commonplace. For Berger, resistance begins in the meaningfulness found within the everyday and an act of seeing that is truly seeing. For this is to open one's eyes to the immanent presence of our history and its shaping forces, everywhere and at all times within what passes for the quotidian, to make visible what is significant in the overlooked, to begin the struggle to say the unsaid, to recover the long forgotten, to understand the misunderstood and to break free of the already known. It is, moreover, to give true value to material life in and for itself in a world of utilitarian instrumentalism, where everything is reduced to commodity exchange and where curiosity about the life around us is replaced by a dulled unreceptivity and the constant, distracted stimulation of a world of commodification. This curiosity that Berger articulates might be considered a

²² J. Berger, *The red tenda...*, cit., p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ On the concepts of rhology and megalogy in still life and history painting, see N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, London, Reaktion, 1990, pp. 17-94.

poetic, and even radical, act pointing to a sustainable way of living and finding meaning in one's environment that is not determined by the reductive habituation to acquisitiveness and the logic of late capitalism. To put this another way, the central proposition of the narrative is that the struggle against the totalising logic of late capitalism and its infinite production of sensation begins in the everyday and its micropolitics.

To understand the role of the storyteller in this process of the historicity of the quotidian and the uses of rhopography as a literary form of resistance to the ideology of late capitalism, one needs to connect Berger's later fiction to Benjamin's conception of the different modes of pre and post capitalist narrative. In many ways we may see Benjamin's storyteller as the ghost in Berger's later literature, haunting his texts and his continuing relationship to the form of Marxism that informed his thought. Berger's own views about literature and politics closely shadow many of Benjamin's statements and formulations in his essay, *The Storyteller*, an account of the origins and basis of storytelling, its transformation and its demise.²⁷

In this essay Benjamin makes two key differentiations. The first is a bipartite distinction: storytelling has traditionally taken two forms: on the one hand, the story of the traveller, who brings back tales from what he or she has witnessed abroad, and, on the other, the story of those who are rooted in a particular place and whose stories thus become an inhabitation and channel of the past, preserving some experience and knowledge local to that particular place and its histories. Though ostensibly belonging to the former category, the *red tenda* may in certain respects be a hybrid that encapsulates elements of both these categories.

The second distinction is a qualitative one between those forms that have remained in contact with the oral origins of storytelling – the focus of Benjamin's essay – and those that have departed from this tradition. The former, Benjamin characterised as possessing an orientation toward practicality and reality in a form whose compactness provides an ideal resource for the commitment of events and experience to memory. Storytelling draws from and preserves the life around it and imparts – whether obviously or more discreetly – something useful: some proverb, moral, advice, proposal or maxim. As such it conveys a kind of counsel to its listener or reader. For Benjamin, no matter how much the oral storyteller may draw on the miraculous and fantastical, her story is grounded in the reality of lived experience and is never simply an expression of novelty and pure invention.

Responding to specific historical context, Benjamin begins from the premise that the traditional art of storytelling is dying as a result of the erosion of the kind of exchange of knowledge and experience communities once shared. The end of storytelling, he states, is: «a concomitant symptom of the secular productive forces of history, a concomitant that has quite gradually removed narrative from the realm of living speech and at the same time is making it possible to see a new beauty in what is vanishing».²⁸ What for Benjamin has caused this passing and what has it revealed? His answer is that this has been a long, drawn-out historical process: «The art of storytelling is reaching its end because the epic side of truth, wisdom, is dying out».²⁹ In the course of history, both the conditions of the production of truth and the intelligibility and

²⁷ W. Benjamin, *The storyteller. Reflections on the works of Nikolai Leskov*, in *Illuminations*, ed. and with an introduction by H. Arendt, London, The Bodley Head, 2015, pp. 83-107.

²⁸ *Ibid.*, p. 86.

²⁹ *Ibid.*

communicability of experience have profoundly altered. The most obvious symptom of this process, for Benjamin, is the rise of the novel at the inception of modernity, a form entirely dependent on the book and the expansion of the mass printing. This may appear at first glance paradoxical, but Benjamin argues that the novel is not a continuation of the origin of storytelling as he has defined it, despite its roots springing from the same source, for what can be handed on orally in a story and what can be conveyed in the form of a novel present two distinct possibilities. The storyteller is not an author in any traditional sense, rather the preserver and communicator of the culture of a community; she is the conduit for the transmission of that culture. The story she tells is rooted in the life of the people shared across generations who have relayed the story, augmenting, embellishing and refining it in the process. The novelist by contrast is isolated, in Benjamin's terms, «uncounselled, and [who] cannot counsel others. [...] The birthplace of the novel is the solitary individual»³⁰ separated from the broader society by capitalism's conditions of production and consumption. The novel is thus an ideal form to express the perplexity and alienation of modern life. Though understated in Benjamin's essay, his argument turns on the way the commodified conditions of production under which novels are written imply an entirely different relation between the conveyance of narrative and its audience. For, if the experience of modern capitalism is not in itself the sole origin and cause of this transformation in storytelling, capitalism's profound perplexity, its economic and political mystifications, displacements of people, concomitant atomisation and estrangement exacerbated and accelerated this process.

Early in his essay, Benjamin relates this alienation specifically to the trauma of industrialised warfare in the First World War and its aftermath, the hollowing out of language in the face of unprecedented destruction:

never has experience been contradicted more thoroughly than strategic experience by tactical warfare, economic experience by inflation, bodily experience by mechanical warfare, moral experience by those in power. A generation that had gone to school on a horse-drawn streetcar now stood under the open sky in a countryside in which nothing remained unchanged but the clouds, and beneath these clouds, in a field of force of destructive torrents and explosions, was the tiny, fragile human body.³¹

A lacuna, Benjamin argues, had opened up between language and what it recounted, or failed to be able to recount. A crisis of representation had occurred in which silence and the impossibility of truly conveying the experience of this trauma had overwhelmed communicable experience. For Benjamin the modernity of the post First World War era that he experienced was characterised by an ever-amplifying sense of shock and sensation, the reverberations of which changed both the nature of experience and the capacity of relaying that experience; in short, according to Benjamin, in this era the possibility of giving intelligible form to the experience of alienation and of overcoming the hollowing out of language quickly receded. Benjamin associates this with the vast and overwhelming increase of information and the emergence of modes of immediate analysis, simultaneous interpretation and explanation of that information. This profoundly changed the dynamics of knowledge production toward modes of instantaneous consumption, reportage and ephemerality that, while increasing what is

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

³¹ *Ibid.*, p. 84.

described and known, also encouraged the kind of cultural aphasia that storytelling was intended to resist and has, indeed, managed to resist through later recounting of those who lived this experience.³² Historical analysis and mass media reporting of historical events moved toward immediate clarity at the expense of complexity, explaining away the ambiguity and uncertainty of events through definitive elucidation and the dissection of their causality, in contrast to the way, for instance, the chronicler (the historicist equivalent of the storyteller) is content to present events «as models of the course of the world»³³ that leave the listener or reader space for reflection. What Benjamin is describing is the narrowing and receding of particular qualities of communication even as the modes of communication have expanded. The relationship between storyteller and listener or reader is for Benjamin a companionship and interrelation of subjectivity distinct from the indifference of contemporary life, a continuous transference between past, present and future.

One should add to this necessarily compressed description of Benjamin's argument, a differentiation he is making about time; between the momentary temporality of the inexorable flow of the dissemination of modern information and the enduring time and compactness of the story passed down from generation to generation by the storyteller, or, to put it in other words, between the oblivion of the flux and essentialism of modern communication systems and the mnemonics of the storyteller. «Memory», Benjamin writes, «is the epic faculty *par excellence*».³⁴ The «chaste compactness»³⁵ of the oral story, the layers that occur naturally in its various retellings and patient craftsmanship of storytelling make it a powerful channel of memory. Its claim to a place in the listener's memory also rests in part on its not reducing its recounting to an essence or moving toward closure, but through leaving an openness of cultural legacy for interpretation that makes the storyteller the channel of a continual process of recovery and reinvention.

Benjamin's argument is not intended to be Manichean or necessarily nostalgic. In the course of developing it a more complex historical and dialectical relationship between the oral storytelling tradition and the novel emerges; both spring from the immanent possibilities that existed within and evolved from their origins in the epic. Moreover, the Benjaminian conception of the storyteller has still, against all odds, found expression in the medium of the novel. Leskov's tales of peasant life are an example of this, preserving as they do the speech and experience of the Russian peasantry. Though Benjamin's example is limited to this one novelist, one might say the same for Marquez's novels and stories, and likewise for Berger's short stories, novellas and novels too. For many of the abiding themes of Benjamin's essay, such as inhabitation and rootedness, the storyteller as the preserver of personal and communal histories over time, and in particular, estrangement, death, time and memory are also abiding themes in Berger's storytelling. The spectre of death, the death of storytelling, the deaths which stories often take as their starting or end point, the death that is warded off through a refusal of closure and

³² Oral testimonies and first-hand accounts of the First World War have been collected by national institutions such as the National Archives in the United Kingdom and are available to the wide public on digital platforms like Bbc Sounds and YouTube.

³³ W. Benjamin, *The storyteller...*, cit., p. 95.

³⁴ *Ibid.*, p. 96.

³⁵ *Ibid.*, p. 90.

the transference of the story from storyteller to listener/ reader, loom as large in Berger's narratives as they do in Benjamin's essay.

The epic, in its expression through storytelling, for Benjamin, is ultimately a meditation on the relation of life and death: Scheherazade, for instance, keeps death at bay through continually weaving and reweaving her stories. Death is the sanction and authority of everything the storyteller tells. In what appears a digression, Benjamin discusses the receding public presence and omniscience of death in the sanitised remaking of bourgeois society. The context of the storyteller is, by contrast, one in which death is vividly present, immanent in life. The experience of death that hovers within and around storytelling, confers meaning both on the life it expresses, but also on the continued memory of that life. It is death that gives authority to the story, it is the deaths of protagonists and the revelation of the meaning of these deaths that makes meaning visible and situates it in time.³⁶

Drawing on Benjamin's dialectic, Berger has described his storytelling as a traversing of distances, a journeying between two qualities and two positions in time and space: between objectivity and subjectivity, the familiar and the unknown, the present and the past, and finally between life and death. Following Benjamin, Berger conceptualises storytelling as necessarily involved with questions pertaining to time and historicity. «Narrative» he writes «is another way of making the moment indelible, for stories, when heard, stop the unilinear flow of time».³⁷ This is true, for Berger, of both a text that is organised sequentially or chronologically, and of more ostensibly fragmentary narrative conventions of experimental or avant-garde writing that Berger himself favoured for their ability to bring past, present and future into a simultaneous flow.

The task of the writer, as conceived by Berger's adoption of Benjamin's notion of the storyteller, might be regarded as a paradoxical endeavour. It is no less than the attempt to breathe life into a form that the conditions of capitalism are inevitably obliterating at an ever-accelerating rate. Berger is attempting to recover the intersubjective, transactional and communal character of storytelling that Benjamin sees as inevitably compromised by the conditions of capitalist production and the commodified culture industry that has since arisen. In his later stories, Berger reasserts this mode of storytelling as a mechanism of resisting the deleterious effects of these conditions, which include the inimical impact of late capitalism on such a tradition of storytelling. There is, one might note, almost a fateful, romantic aspect to the character of this enterprise, which seeks to conserve ideas, modes of feeling and understanding that are fast vanishing. Thus, the intimate tone in which the author addresses the reader in Berger's work and his appropriation of Benjamin's notion of counsel are set against the hollowing out of language and the atomisation and estrangement of contemporary life. Storytelling becomes the means of carrying forward and even renewing qualities that might otherwise disappear. It is an act of resisting the loss of certain qualities, thoughts and bonds that for Berger define our understanding of what it means to be human in a dehumanising era of alienation.

The text in this way becomes a kind of monument and Bologna too, in Berger's vision, becomes a living monument paralleling the novella's function as a testimonial to the dead –of his

³⁶ The story as a means to both illuminate and ward off death, the connections with the land, place and past are, for Benjamin, associated with oral storytelling. See *ibid.*, pp. 83-107.

³⁷ J. Berger, *What time is it?*, cit., p. 16.

uncle but also of the city's historical martyrs. It is in the context of this meditation on Bologna's history that the theme of death and ghosts of the past emerges most forcefully and resolutely for the reader. In *The red tenda*, it is not simply the presence of death that permeates the narrative and description of the city, but the haunting that comes with it, the ghostly traces of the past that remain, the ghosts that inhabit memories and the 'spectres' that appear before us. At one point, the author states: «It's an improbable city, Bologna, like one you might walk through after you have died».³⁸ In the re-enactment of the uncle's movements across the city, there is a performative sense in which the dead do indeed seem to walk again. Berger's imaginary retracing of the footsteps of his uncle's prior visit to the city is presented as a momentary resurrection. It is through this retracing that the dead come back to life.

Melancholic associations of Bologna with intimations of decay and death recur in several other Berger stories. *To the Wedding*, again set in the city, is a tender and lyrical evocation of the wedding of a young couple, whose love is overshadowed by the fact the twenty-three-year-old bride is dying of Aids. The dialectic between life and death comes to the fore in several metaphorically laden passages. In one instance, the bride takes off her shoes and dances with her bridegroom in an act that is a wedding dance but also a dance of death. However, this fateful dance is also a joyous affirmation of love and life in the time that we are given before death sweeps away our existence. The theme is already announced earlier in a passage where the narrator reflects on dancing to a *rembetiko*. When you dance to a *rembetiko* song, you step into the circle of the music, and the rhythm is like a round cage with bars; there you dance before the man or woman who once lived the song. Your dance is a tribute to their sorrow, which the music is throwing out.

Drive Death out of the yard
So I don't have to meet him.
And the clock on the wall
Leads the funeral dirge.³⁹

In another passage Berger's narrator reflects on her own impending mortality, remarking: «I wanted to ask them in the hospital in Bologna to tell me the truth – as if there was another truth! I stopped myself for I knew there was only one truth – which is my death».⁴⁰

The inevitability of death in defining the limits of our singular existence and the way in which we come to understand and attribute meaning to it is one of the central preoccupations of Berger's later fiction, whether in terms of actual deaths and the responses to these, or in terms of the ever-present anticipation and intimation of its occurrence. However, in *The red tenda*, as in other later stories, the presence of the spectral, as a mediating figure between life and death, is accentuated.

Berger's interest in transcendental figures that mediate the realms of life and death stretches back to his earlier trilogy *Into their Labours*.⁴¹ One of the stories in *Pig Earth* entitled *The Three*

³⁸ J. Berger, *The red tenda...*, cit., p. 31.

³⁹ J. Berger, *To the Wedding*, London, Bloomsbury, 1995, p. 10.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁴¹ *Into their Labours* published in 1991 is a trilogy that includes *Pig Earth* (1979), *Once in Europa* (1987) and *Lilac and Flag* (1990).

*Lives of Lucie Cabrol*⁴² is the tale of a ghost whose life story is told by a narrator who is himself a ghost. Themes of the ‘presence’ of the dead among the living traverse the series of stories and poems in *Pig Earth* that spare nothing of the harshness of peasant life and its fatal attempts of resistance to industrial capitalism, raising in this way questions of how to preserve its memory. Here, peasants continually express their anxiety over the disappearance of their way of life and with it themselves and the memory of everything they have experienced and lived for.

This preoccupation with ghosts of the past becomes ever more intimate in Berger’s late work as it begins to touch on more immediate personal loss and a progressive awareness of his own mortality. This takes on various forms of resurrection in his later fiction. In most of these instances, the ‘reappearance’ of the dead is unanticipated and purely a matter of a chance encounter. The spectre of his mother or uncle appears through an involuntary memory, or else triggered by something familiar in the appearance of another. In *The time we live*, it is the name of a department store that conjures the memory of Berger’s mother in an almost Proustian reverie. Here, Berger recalls the Croydon riots of August 2008 that led to the burning down of Reeves retail outlet that had traded continuously for 144 years. The name of this department store, where Berger and his mother used to go shopping when he was a child, acts like an incantation to evoke the presence of his deceased mother beside him:

On August 8th the kids were rioting because they had no future, no words and nowhere to go. One of them, arrested for looting, was eleven years old. Watching the pictures of the Croydon riots I wanted to share my reactions with my mother, long since dead, but she wasn’t available, and I knew this was because I couldn’t remember the name of the Department store where we regularly went before hurrying to the cinema. I searched persistently for the name and couldn’t find it. Suddenly it came to me: Kennards. Kennards! Straight-away my mother was there, looking with me at the footage of the Croydon riots. Looting is consumerism stood on its head with empty pockets.⁴³

In these stories and sketches, the evocation of the dead often comes in the form of the apprehension of another; the sight of the other becomes the trigger or cipher of that resurrection. As in *The red tenda*, in *Here is where we meet*, the encounter with the deceased mother is unanticipated, but in the latter case it is inexplicable, all the more so in that it occurs in Lisbon, a city his mother had never visited and had no association with:

An old woman with an umbrella was sitting very still on one of the park benches. She had a kind of stillness that draws attention to itself. Sitting there on the park bench, she was determined to be noticed. A man with a suitcase walked through the square with the air of going to a rendezvous he kept every day. Afterwards a woman carrying a little dog in her arms – both of them looking sad – passed, heading down towards the Avenida da Liberdade. The old woman on the bench persisted in her demonstrative stillness. To whom was it addressed? | Abruptly, as I was asking myself this question, she got to her feet, turned and, using her umbrella like a walking stick, came towards me. | I recognised her walk, long before I could see her face. The walk of somebody already looking forward to arriving and sitting down. It was my mother.⁴⁴

⁴² J. Berger, *Pig Earth*, London, Writers and Readers Publishing Cooperative, 1979, pp. 104-195.

⁴³ J. Berger, *The time we live*, [Open democracy](https://www.opendemocracy.net/en/2011/08/23/john-berger-the-time-we-live/), 23 August 2011.

⁴⁴ J. Berger, *Here is where we meet*, London, Bloomsbury, 2005, p. 2.

When asked why she had arbitrarily appeared to him in Lisbon, her reply is that she had simply chosen it as a place to inhabit, implying that the dead are not restricted to the places associated with their past. Their conversation, nevertheless, re-evokes the Croydon of his childhood. While the stories contained in this book are mostly titled according to a specific place, such as Lisbon, Geneva, Kraków, Islington, Le Pont d'Arc and Madrid, the association of these cities and places with the dead are far more oblique than in *The red tenda*. The relation of the departed to these spaces is neither simple and straightforward, nor fixed and static. Despite the historical materiality of the settings in which these spectres appear, their presence evokes a space that, by contrast, is fluid and undefined, the nebulous space in which a conversation between the living and the dead may take place, the space of memory, imagination, dreams and melancholic reflection. Here the living and dead commune unfettered by the constraints not only of place but of time. The dead move from place to place conveyed by the memory of those who remember them. Hence in *Here is where we meet*, Berger's mother remarks chidingly, «There is something, John, you shouldn't forget – you forget too much. The thing you should know is this: the dead don't stay where they are buried».⁴⁵ The dead roam freely in memory, migrating from place to place, refusing to be bound by the rational laws of gravity, the borders of nations and the categorisations and rules of national identity and citizenship. Their liberty is a kind of imagined resistance to the increasing coercion of contemporary bureaucracy. It is the very opposite of the condition of the migrant who, stripped of identity and history, becomes stateless and homeless, an itinerant precariat, a nomad in the global economy.

The ghosts of the past appear and speak as though time had stood still. The pathos of their return might be said to be reparative, a reparation of the broken web of time; the mother appears and speaks as if she had remained alive. Such evocations of ghosts and spectres in Berger's writing express a fundamental human desire, even need, for some kind of communion with the dead; a desire for life to run continuously rather than the fracture of time that someone's death represents. The fear expressed in his mother's reproach is one of forgetting, the forgetting that stalks memory and consigns the dead to a second more far reaching death; that of oblivion. Storytelling becomes the medium through which such forgetting is transcended.

The storyteller is thus, in one of Berger's most memorable formulations, «Death's secretary», who rescues the singularity of the dead and their past from oblivion, indifference and forgetfulness; the storyteller is the one who resists the amnesia that would carry away its subject with everything that it had once done, felt, thought and known. *The red tenda of Bologna*, beginning at the end with the subject's death and working its way back from the body of the dead to the meaning of the life that has passed is exemplary of this rescuing of the past from oblivion. The time of the story reverses the time of a life, turning against the linear movement from life to death, and thereby turning back time on itself. Indeed, it is in this resistance to forgetting that we begin to see how Berger's later writing, which broadened from its Marxist roots into a more general resistance to the deleterious effects of global capitalism and industrialisation, sought to find ways of bringing personal and historical memory into an enduring relationship.

This sense of life marked by death – by the deaths of those who have passed and the deaths to come – is taken up most explicitly in Berger's film *About Time*, made for Channel 4 in 1984,

⁴⁵ J. Berger, *Here is where we meet*, cit., p. 3.

which delves into folk tales, most notably Italo Calvino's *Fiabe italiane*,⁴⁶ to recount and explore the meanings of our relation to death. As Andy Merrifield remarks:

In 'About Time', Berger tells stories about those that want to [...] offset death. Their desire-our desire- is nothing less than a desire for *immortality*, even if they (we) know immortality is a folly, is a silly fairy tale, a 'once upon a time...'. Yet in knowing it is only a fairytale, living out this fairy tale, dreaming and telling fairy tales, remembering the past and re-imagining the future, we have already begun to discover our own immortality; we have already begun to *deconstruct* linear time, to take it apart from the seams. It is the soul which pierces time, says Berger; people go on loving each other long after one partner has died, long after their body has ceased to be in time. In remembering, in dreaming, in entering a story, tellers and listeners find joint communion in an eternal present.⁴⁷

The red tenda of Bologna, like other later Berger stories, is transactional in its enactment of this conception of time, immortality and the redemptive nature of memory carried through and beyond time. The transaction is between author and teller, between teller and listener, or writer and reader. No text in this conception is exclusively the product of one individual, for all writers draw on, borrow from and continue themes of others before them, and, in turn, will be drawn on themselves. No text is the conception of one individual because the listener/reader interprets and re-interprets each reiteration of the story, and, in retelling the story, renews it and continues its temporal life. Storytelling is the infinite well of intersubjectivity from which each writer, reader, storyteller and listener draws. Its labour, writing, memorizing, reading, listening is therefore collective and unending. In *Here is where we meet*, on a page set aside to itself, Berger writes: «The number of lives that enter our own is incalculable». ⁴⁸ It is in the life of the collective, in handing down stories from one generation to another that, for Berger, the discontinuity of death is resisted, and where the qualities that the progressive onslaught of capitalist commodification are obliterating find a space of reprieve.

In reading or listening to a story, we are seeing through a lens fashioned in and through time, a time that is continuous rather than the abstract time of the regular rhythm of the watch. As Berger remarks:

Those who read or listen to our stories see everything through a lens. This lens is the secret of narration, and it is ground anew in every story, ground between the temporal and the timeless. If we storytellers are Death's secretaries, we are so because, in our brief mortal lives, we are grinders of these lenses.⁴⁹

In reading Berger's story of his uncle's visit to Bologna, we are back in the tales of *Pig Earth*, of an endless labour to preserve the memory of the dead, of ghosts telling us the story of other ghosts.

⁴⁶ I. Calvino, *Fiabe italiane*, Manchester, Manchester University Press, 1976 [1st ed. 1956].

⁴⁷ A. Merrifield, *John Berger*, cit., pp. 147-148.

⁴⁸ J. Berger, *Here is where we meet*, cit., p. 161.

⁴⁹ J. Berger, *What time is it?*, cit., p. 16.

LE VOCI DEL FILM MUTO: FORME DI ‘EKPHRASIS’ E ICONOTESTO IN «SILENZIO» DI MELANIA MAZZUCCO

Nerida Woodhams Bertozzi


Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

In *Silenzio. Le sette vite di Diana Karenne* by Melania Mazzucco, it becomes clear from the outset that photography, silent film and narrative mechanisms related to the visual, play a structuring role in the novel. The present article examines the forms of hybrid textuality (such as the iconotext) and the various instances of *ekphrasis* and cinematographic *ekphrasis* present in the text. The analysis of these formal elements allows for a parallel to be traced between cinematographic *ekphrasis* and the biographical mode in narrative fiction: just as the literary text reconstitutes the silent images of cinema through language and the written text, so too does the author, when faced with the silence and impossibility of accessing the past, intervene through fiction to recreate a life. In *Silenzio*, it is through *ekphrasis* and cinematic *ekphrasis* that the gestural narrative language of silent film can emerge, the embodied narrative language characteristic of this medium, creating a space of intersemiotic exchange in which questions relating to agency and (in)visibility in the biographical novel are raised.

In *Silenzio. Le sette vite di Diana Karenne* di Melania Mazzucco, risulta immediatamente chiaro come la fotografia, il cinema muto, e meccanismi narrativi relativi al visivo, svolgano un ruolo strutturante nella narrazione. Il presente articolo esamina le forme di testualità ibrida (come l'iconotesto) e le varie istanze di *ekphrasis* ed *ekphrasis* cinematografica presenti nel romanzo. L'analisi di queste strutture formali permette in primis di tracciare un parallelo tra l'*ekphrasis* cinematografica e la forma biografica nella narrativa: così come il testo letterario evoca e richiama a vita le immagini silenziose del film muto, anche l'autrice del romanzo biografico, di fronte al silenzio, all'inaccessibilità dell'archivio e al passato, interviene attraverso la finzione per ricreare una vita. In *Silenzio*, è proprio per mezzo della resa ecfrastica che l'autrice riesce a far emergere nel testo narrativo quell'efficacia e economia del gesto tipiche del cinema muto e crea in tal modo uno spazio di scambio intersemiotico che solleva questioni sull'(in)visibilità e all'*agency* nel romanzo biografico.

Parole chiave: biofinzione; Diana Karenne; 'ekphrasis' cinematografica; film muto; iconotesto.

Nerida Woodhams Bertozzi: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Université Paris Nanterre
 nerida.woodhamsbertozzi@unibo.it

È dottoranda al secondo anno presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione (*curriculum* di interculturalità) dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e presso l'Université Paris Nanterre. La sua ricerca riguarda la letteratura contemporanea anglofona e italiana, con approccio comparativo alle questioni di genere e narrazioni (auto)biografiche. Fa parte dei gruppi di ricerca «Autori, lettori, personaggi nella mediasfera dell'estremo contemporaneo» (Bologna) ed «Espace, Déplacement, Mobilité» (Paris Nanterre).

Melania Mazzucco incontra la figura di Diana Karenne per la prima volta tra il 1988 e il 1990, mentre frequenta il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e rimane affascinata dall'attrice, una donna «colta, misteriosa, indipendente, imprevedibile», di cui allora erano disponibili scarse informazioni biografiche.¹ Inizia le sue ricerche vere e proprie su Karenne nel 2002, con un saggio per l'Enciclopedia Treccani.² Il saggio non verrà né finito né pubblicato, e già in questa fase germinale l'oblio, il silenzio, la sparizione si delinearono come alcuni delle tematiche centrali nella biografia dell'attrice. Mazzucco si dichiara colpita dal culto della diva degli anni d'oro del cinema muto, anni in cui donne come Diana Karenne erano le «padrone» indiscusse della scena cinematografica in Italia e figure adorate e imitate da vasti pubblici.³ Uno degli iniziali punti di interesse per Mazzucco consiste proprio nel fatto che le dive durante gli anni della Prima guerra mondiale, oltre al recitare nei *blockbuster* dell'epoca, abbiano assunto ruoli anche dietro la macchina da presa, di produzione e direzione, come nel caso di Karenne.⁴

Nata a Hnativka, nella provincia di Buča nel 1888, in quella che oggi è l'Ucraina, le sette vite a cui allude il titolo del romanzo in realtà sono sei (la sesta sarebbe il romanzo in sé), e corrispondono alle tante trasformazioni, le tante reinvenzioni dell'attrice e dei suoi vari nomi.⁵ È nella nota paratestuale «Fonti d'archivio e a stampa» che Mazzucco conferma che le sei vite dell'artista corrispondono ad alcuni dei suoi tanti pseudonimi «Dina Rabinovitch», «Dina Feyguine, Dina Karren», «Diana Belokorska, Diana Karenne», «Nadja/Nadežda», «Candida Maria Belocorsca» e infine «Nadia Otsoupe».⁶ La «vita pseudonima» di Karenne è interpretata da Mazzucco come una forma di libertà, un modo per Diana di «fondare una sua propria genealogia», una vita che rappresenta «una ricchezza» per l'attrice. Questa «vita pseudonima» diventa così anche una vita nomade, che elude categorie rigide e fisse, una vita che «non soggiace al potere tirannico dei fatti, è refrattaria alla cronologia e ai vincoli dell'identità che ogni biografia pretende. La persona immaginaria e immaginata non ha padre né madre, non ha patria né tempo».⁷ Nonostante la difficoltà implicita nella ricostruzione della vita di una donna che «ha sempre giocato con i suoi dati anagrafici»⁸ la biografia dell'attrice si presta alla

¹ A. Vitello, [La diva senza patria. Chi era davvero Diana Karenne? Intervista alla scrittrice Melania Mazzucco](#), «Patria Indipendente», 6 marzo 2025.

² Ivi.

³ [Melania G. Mazzucco al Museo del Cinema per «Silenzio»](#) [video], «YouTube», Torino, 2024, al min. 00:19.

⁴ Ivi, al min. 00:30.

⁵ Mazzucco mette in luce la pluralità culturale e linguistica dell'attrice nella nota paratestuale intitolata *Gratitudine*: «Non ha mai detto di essere ebrea (ma non l'ha neanche nascosto, tant'è che si è auto-ritratta con la menorah), rifiutava di essere definita polacca, era orgogliosa di essere russa, ha creduto di essere italiana, negli anni Venti si sentiva a casa a Parigi e Berlino, non ha voluto essere sovietica, è diventata apolide, poi di nuovo italiana, infine francese, ed è morta svizzera. Nei suoi nomi e nella sua esistenza è tatuata a fuoco la storia d'Europa» (M. Mazzucco, *Silenzio. Le sette vite di Diana Karenne*, Torino, Einaudi, 2024, p. 611).

⁶ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 617.

⁷ Ivi, p. 93.

⁸ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 92.

narrazione romanzesca, non solo per la sua qualità cosmopolita, movimentata, ma anche per i tanti misteri, ombre, vuoti, che sembrano, per certi versi, sollecitare una ricostruzione finzionale.

Silenzio ripercorre gli anni decisivi della carriera di Diana, concentrandosi soprattutto sul periodo italiano, durante il quale l’attrice vive in Italia a intermittenza dal 1914 al 1946, e, nell’ultimo capitolo, sulla sua vita a Parigi fino alla morte in Svizzera. Il racconto procede in maniera per lo più cronologica, con periodiche analessi che spesso emergono da descrizioni ecfrastiche dei film, e che permettono la ricostruzione dell’infanzia di Karenne a Kyiv (all’epoca parte della Russia). Mazzucco poi racconta i suoi inizi come attrice a Roma per la casa di produzione Cines, i successi con case cinematografiche quali Pasquali Film, l’Ambrosio e il Tiber Film, e infine la breve carriera come regista e il tentativo di mettersi in proprio con la David-Karenne Film, di scarsa fortuna e durata. La vita di Diana è ricca di incontri con scrittori, registi, produttori e attori, ed è scandita da rapporti turbolenti. Dopo un biennio di successo nel cinema italiano (soprattutto a Roma), Karenne, secondo la ricostruzione di Mazzucco, trascorre un periodo a Berlino, dove incontra lo scrittore russo Nikolaj Otzoupe, suo secondo marito. Nella Berlino di Weimar orchestrerà la sua scomparsa dai milieu cinematografici e mondani che frequentava. Dopo un breve cameo nel film *Manon Lescaut* di Carmine Gallone, Diana, o «Nadja – che era già un’ombra», sparisce, e diventa «un nastro di pellicola vergine: uno specchio nero che riflette solo chi lo guarda».⁹

Nell’ultima parte del romanzo, l’interazione fluida tra invenzione e ricostruzione storiografica raggiunge il suo apice, con il modo narrativo che si trasforma in un approccio più apertamente congetturale, configurandosi come una sorta di ‘biofinzione speculativa’.¹⁰ Le poche fonti disponibili su Karenne registrano la sua morte durante un bombardamento ad Aquisgrana, in Germania, nel 1940. Lavorando dalla scarsa documentazione disponibile, Mazzucco sviluppa diverse ipotesi sulla scomparsa improvvisa dell’attrice, partendo dalle fonti storiche. L’autrice interviene nel testo per evidenziare che «l’ultima volta che qualcuno di noi vede la donna che era stata Dina Rabinovitch, Dina Karren e Diana Karenne è un giorno di dicembre del 1939».¹¹ L’autrice elabora, a partire dai pochi documenti storici disponibili, diverse possibili vite per la sua protagonista, diverse vite congetturali, attraverso una narrazione ipotetica e finzionalizzata. Grazie all’uso dell’ipotesi e dell’invenzione, che definiscono precisamente la

⁹ Ivi, p. 484.

¹⁰ Tutta la biofiction può essere considerata speculativa, in misura maggiore o minore, poiché, come osserva C. Ní Dhúill in *Towards an Antibiofactual Archive: Mediations Between Life Writing and Metabiography*, «Life Writing», IX, 2012, 3, pp. 279-289: 286, la biofinzione «dispenses with the claim to factual reliability or historical accuracy, permitting a fictional and speculative recreation of the subject’s inner life». Tuttavia, la ‘biofinzione speculativa’ presuppone un interesse marcato per il soggetto biografico come fonte di sperimentazione narrativa e di potenzialità creativa. Questa dimensione speculativa mette in evidenza le contraddizioni della contemporaneità, in cui l’immediatezza e la profusione delle informazioni possono essere percepite come destabilizzanti e frammentarie oppure, al contrario, come liberanti e connettive. Come si vedrà più avanti, l’epilogo ‘speculativo’ di *Silenzio* rientra in quest’ultima categoria. Sulla ‘biofinzione speculativa’ si veda: V. Newhall Rademacher *Derivative Lives. Biofictions, Uncertainty, and Speculative Risk in Contemporary Spanish Narrative*, New York, Bloomsbury Academic, 2022.

¹¹ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 479. Un altro aspetto che lega *Silenzio* al romanzo precedente di Mazzucco, *L’archittrice*, è la villa di proprietà della famiglia di Giuseppe Medici, il primo amante di Diana in Italia. La villa, descritta come «un vascello» e «una scogliera», era la stessa dove «si è combattuto nel 1849, al tempo della Repubblica Romana», M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 24. La villa in questione è stata progettata dall’‘archittrice’ di Mazzucco, Plautilla Bricci, e diventa quasi un protagonista del romanzo del 2019. Cfr. M. Mazzucco, *L’archittrice*, Torino, Einaudi, 2019.

dimensione della finzione, arriva così alla scoperta di un elemento nuovo nella biografia dell'attrice.

Nei romanzi precedenti di Mazzucco, come *L'archittrice*, *La lunga attesa dell'angelo*, *Lei così amata*, l'oggetto principale del racconto è la vita di una persona reale, che è storicamente vissuta. Questi romanzi sono stati etichettati come «romanzo storico-artistico»,¹² come «romanzo della artista» o romanzo del «personaggio-artista».¹³ Nella maggior parte di queste opere, si trova la figura di un'artista visiva come la pittrice e 'archittrice' seicentesca Plautilla Bricci, Jacopo Robusti e sua figlia Marietta, detta 'la Tintoretta'. La protagonista invece di *Lei così amata*, la scrittrice e giornalista Annemarie Schwarzenbach, oppure la più recente eroina di Mazzucco, Diana Karenne, non sono strettamente artiste visive, piuttosto una scrittrice nel primo caso, e un'attrice nel secondo. Mazzucco costruisce una genealogia personale per le sue protagoniste: Diana è definita «bizzarra» dalle fonti archivistiche, lo stesso aggettivo che «avevano usato secoli prima, nel Seicento, per definire la mia archittrice, Plautilla Bricci. Ancora: è intelligente, e in una donna ciò deve apparire come un'anomalia».¹⁴ Partendo da una prospettiva più ampia e considerando questa tipologia di romanzo, che rappresenta una parte significativa della produzione letteraria dell'autrice romana, tali opere possono complessivamente essere considerate, pur nelle loro differenze, esempi di biofiction. Castellana teorizza in maniera più comprensiva la biofiction o biofinzione come genere nel contesto italiano, definendola «finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore»,¹⁵ un genere letterario che ha per protagonisti personaggi che sono realmente esistiti.¹⁶ La costante che emerge dall'ampio dibattito teorico sulla biofinzione è la sua natura fondamentale ibrida.¹⁷ Le sovrapposizioni, la complessità della referenzialità, la varietà di interazioni tra fatto e finzione, ma anche un'ibridità in termini di testualità, e molto spesso la presenza importante di diverse fonti testuali – fotografie, dipinti, materiale storiografico – sono tutte forme di ibridità presenti nel romanzo di Mazzucco.

Silenzio si struttura per istanze narrative di tipo testimoniale, gestite da personaggi diversi dalla protagonista, però anche istanze in cui la prospettiva narrativa principale è quella di Karenne, oppure, e più raramente, è l'autrice stessa che interviene, utilizzando la prima persona, nella narrazione dei fatti del romanzo. La voce narrante, così, accompagna il racconto primario con un contrappunto narrativo secondario o parallelo, di carattere metafinzionale, affrontando le difficoltà e le questioni epistemologiche, morali e ontologiche emerse dalla sua ricerca archivistica, storiografica e dal progetto finzionale-biografico. Parte centrale della struttura narrativa del romanzo è un complesso gioco di sguardi: Diana esiste in quanto oggetto dello

¹² F. Milani, *Il romanzo storico-artistico di Melania Mazzucco*, in S. Acocella, C.M. Pagliuca, M. Paragliola (a cura di), *Fatti e finzioni*, Atti del XXIII Convegno internazionale della Mod (Napoli, 15-17 giugno 2022), Pisa, Ets, 2024, pp. 183-190.

¹³ G. Raccis, *Appunti per una teoria del personaggio-artista nel romanzo italiano contemporaneo*, in «Enthymema», 2020, 26, doi 10.13130/2037-2426/14412, pp. 244-260; Id., *Solo una questione d'amore? Alcuni problemi del recente romanzo della artista*, in G. Carrara, L. Neri (a cura di), *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 589-600; Id., *Artemisia e le altre: il canone italiano del romanzo "della artista"*, «Narrativa», n.s., 2022, 44, pp. 49-61.

¹⁴ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., pp. 28-29.

¹⁵ R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 12, p. 36.

¹⁶ L. Boldrini et al., *Introduction*, in Eadd./Id. (eds.), *The Routledge Companion to Biofiction*, London, Routledge, 2025, pp.

1-15; 2.

¹⁷ Ivi, p. 3.

sguardo della macchina da presa, quello del suo pubblico, nello sguardo dei servizi segreti che conducono un’indagine sull’attrice, e in quello dei suoi amanti e compagni, e finalmente lo sguardo indagatore dell’autrice stessa. Inseguita da un agente di polizia, l’attrice partecipa a questo gioco e «incrocia il suo sguardo nell’enorme specchio che occupa tutta la parete, e lui si affretta ad abbassare le palpebre sul titolo de “La Tribuna”. È qui per me, realizza, sbalordita».¹⁸ Il dispositivo narrativo del romanzo è basato su una doppia referenzialità: da una parte, essa è rivolta al mondo esterno, all’archivio, all’esperienza di ricerca dell’autrice e alla realtà storica documentata, e dall’altra, al mondo possibile, finzionale, all’interno del testo, ricostruito appunto in base ai silenzi, alle lacune, ai vuoti dell’archivio.

Il gioco di sguardi innescato da Mazzucco, quindi, va essere letto in una prospettiva meta-finzionale. Rievocando un colloquio di lavoro di Karenne, l’autrice osserva come gli investigatori «sanno perfino che un giorno di novembre, introdotta – anzi “raccomandata” – dal marchese, si è presentata alla Cines per chiedere lavoro. L’agente che l’ha seguita, però, si è fermato fuori dal teatro di posa. Io entro».¹⁹ La metafora spaziale, con l’autrice che *entra* nel mondo della finzione (e nel teatro di posa), è rivelatrice di come questo meccanismo si riproduca all’interno del romanzo attraverso l’incursione intermittente dell’autrice nel racconto, un dispositivo narrativo che talvolta produce anche un effetto di straniamento. Diana partecipa a questo gioco e sotto «lo sguardo rapace di una segretaria [...] comprende di essere oggetto d’esame».²⁰ Infine, la rappresentazione di Diana avviene anche attraverso lo sguardo e le prospettive degli uomini che hanno marcato la sua vita, le loro soggettività, la cui interiorità psichica appare nel romanzo solo in quanto riferita alla vita dell’attrice, così come appare ai loro occhi – e, chiaramente, è formata da tutte le limitazioni dei loro sguardi. Questo gioco di sguardi, se preso in esame insieme alla metanarratività, all’autoriflessività, ai diversi piani diegetici che strutturano il romanzo, è un ulteriore elemento che, chiaramente associato al postmodernismo, porta il lettore a sviluppare una posizione critica di fronte al racconto e alla costruzione della protagonista.²¹

La vita della diva del cinema muto, quindi, è raccontata con diversi gradi di focalizzazione: ci sono momenti in cui Mazzucco affida la narrazione della vita di Diana agli uomini più importanti nella sua vita – collaboratori e amanti – tenendo sempre una focalizzazione zero, ovvero un accesso (non necessariamente incondizionato) alla vita interiore, alla condizione psichica, alla soggettività del personaggio narratore. La focalizzazione zero, che, con alcune riserve, si può anche definire voce narrante onnisciente, può essere considerata, seguendo Cohn, una forma di ‘psiconarrazione’, un modo per accedere alla vita interiore, o alla «mental life», di un personaggio.²² L’approccio narrativo prende la forma di una voce narrante alla terza persona che, mentre beneficia di un accesso ai pensieri, alla soggettività di Diana, stabilisce anche un grado di distanza. Questa prospettiva narrativa ha le capacità di contestualizzare, commentare la vita di Diana, sullo sfondo della Rivoluzione russa, della Prima guerra mondiale, e del primo dopo guerra. In *Silenzio* Mazzucco introduce anche un grado di dissonanza tra i diversi piani

¹⁸ M. Mazzucco, *Silenzio...* cit., p. 42.

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ Ivi, p. 31.

²¹ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* London, Routledge, 1988.

²² D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University press, 1978, p. 52, p. 66.

temporali attraverso la figura del personaggio-autrice che, oltre a comparire come personaggio a tutti gli effetti nella narrazione, offre per tutta la durata del testo una metanarrazione sulle possibilità e sui limiti della finzione nella ricostruzione biografica. Così si confondono i confini tra una narrazione etero- e omodiegetica: la figura dell'autrice, la sua prima persona, interviene, commenta, agisce, diventando un personaggio attivo vero e proprio nell'ultima parte del romanzo. Il personaggio-autrice rimane una figura distinta dalla voce narrante, e nasce così un'ambiguità significativa al livello del racconto, rendendo visibili i meccanismi narrativi implicati nella ricostruzione biografica, la costruzione e infrazione del patto narrativo,²³ e chiede inoltre al lettore un'ulteriore riflessione sulla referenzialità del nome del personaggio, e sulla posizione e identità dell'autrice e il suo intermediario narrativo.

Prende forma così una struttura narrativa complessa e multifocale, organizzata su più livelli con cronotopi distinti. La comunicazione tra i diversi livelli spazio-temporali diventa possibile grazie alla testualità ibrida del romanzo: attraverso la rappresentazione, all'interno del testo, di documenti d'archivio, le riflessioni metatestuali dell'autrice sulla ricerca archivistica e sulla capacità della finzione letteraria di rispondere ai suoi silenzi, e soprattutto mediante l'inclusione di immagini nel testo. Mazzucco strumentalizza a pieno le possibilità, le aperture temporali e di spazio che diventano possibili in questo approccio ibrido. Non si può definire *Silenzio* una biofiction postmoderna in senso pieno: diversamente dalla biofiction postmoderna, in cui la finzione svolge una funzione sostitutiva rispetto alla realtà biografica, nel romanzo di Mazzucco l'invenzione assume una funzione completiva.²⁴ Nonostante questa distinzione, si possono identificare certi aspetti postmoderni in *Silenzio*: istanze di riproduzione in chiave parodica di alcune strutture narrative e linguaggi narrativi del film muto, ad esempio, o la metanarratività e autoriflessività che hanno un ruolo strutturante nel racconto, e infine l'interazione ovvero il cortocircuito tra cultura alta e bassa.²⁵ L'impostazione narrativa romantica, a volte anche melodrammatica nel caso di *Silenzio*, identificata, e anche criticata da Raccis nell'*Architettrice* è una struttura narrativa che si può tracciare in Mazzucco fin dal *Bacio della Medusa*.²⁶ Il rapporto, ad esempio, tra Diana e il produttore cinematografico Ernesto Maria Pasquali assume a volte dimensioni melodrammatiche che sarebbero verosimili soltanto nei film che la coppia gira. Si potrebbe anche considerare la dimensione melodrammatica come una forma di *double coding*,²⁷ che esprime la ricerca di un'interazione tra cultura alta e bassa nella scrittura di Mazzucco, e, specificamente nel caso di *Silenzio*, la rappresentazione a livello narrativo di uno dei generi principali del film muto.

A partire dai momenti sopracitati di ibridazione tra *fact* e *fiction*, tra dati storici e invenzione romanzesca, questa analisi si concentra soprattutto sulle istanze di testualità ibrida legate al vivo nel romanzo. Si esaminano l'*ekphrasis* e l'*ekphrasis* cinematografica così come appaiono in *Silenzio* e si propone di mettere in luce come, attraverso lo scambio intersemiotico reso possibile da queste strutture formali, esse si trasformino in un linguaggio narrativo fortemente

²³ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

²⁴ R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p. 104; R. Castellana, *Italian Biofiction*, in Lucia Boldrini et al. (eds.), *The Routledge Companion to Biofiction*, cit., pp. 197-214: 209.

²⁵ R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p. 134.

²⁶ G. Raccis, *Solo una questione d'amore?*, cit.

²⁷ Si veda L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., per il concetto di 'double coding' e per l'analisi approfondita delle possibilità metafinzionali delle interazioni tra cultura alta e cultura bassa in un'ottica postmodernista.

legato alla gestualità e alla corporeità del cinema muto, dando vita a una poetica altamente viviva che permea l'intero romanzo. L'analisi delle istanze di *ekphrasis* nel romanzo porta inevitabilmente l'attenzione sulle tensioni e sui legami tra movimento e immobilità, nonché sulla dimensione temporale insita in queste descrizioni. È tramite l'*ekphrasis* che il paradosso inerente al progetto biografico viene rispecchiato: l'autrice evoca e riporta in vita le immagini silenziose del film muto attraverso il testo letterario, le parole, in un movimento simile a quello del biografo o dell'autore di romanzi biografici, che, dovendo far fronte all'inaccessibilità e al silenzio del passato, interviene attraverso la finzione.

2. *L'iconotesto, il film muto (il melodramma) e l'ekphrasis cinematografica*

Come illustrato nella sezione precedente, *Silenzio* si caratterizza per via di una testualità ibrida e una struttura narrativa complessa. L'ibridità testuale è accentuata dalle varie forme di *ekphrasis* presenti nel romanzo, di opere d'arte, pitture, sculture, anche di mosaici paleocristiani a Roma. L'*ekphrasis* è una rappresentazione di una rappresentazione, un atto teorico (e forse anche di straniamento) che è anche autoriflessivo, tramite il quale una forma d'arte svela un'altra. Di interesse più marcato per questa analisi sono invece le varie fotografie e ritratti – personali e pubblicitari – dell'attrice che ricorrono nel testo. A volte l'immagine stessa appare nel romanzo, con descrizioni ecfrastiche che l'anticipano e ritornano dopo l'inclusione dell'immagine o della descrizione di quando è stata scattata. Un esempio emblematico è quello del servizio fotografico commissionato dall'attrice al fotografo lombardo Emilio Sommariva. Il servizio «cattura la sua bellezza misteriosa, con un morbido effetto flou»,²⁸ e una seconda descrizione di questo servizio si presenta due pagine dopo, e qui l'attrice «si presenta invece solo come una bella signora raffinata. Un po' tesa forse».²⁹ Ben due fotografie di Sommariva vengono incluse nel romanzo, tutte e due prive di didascalie, e molto tardi nel racconto. La scansione dislocata del tempo, caratteristica anche delle descrizioni ecfrastiche dei film e delle riprese nel romanzo, crea una dimensione temporale quasi secondaria, parallela, che potrebbe anche essere lo spazio temporale del racconto biografico. Inoltre, l'autrice si affida alla memoria, alle capacità di lettura ravvicinata del suo pubblico, rafforzando così la referenzialità all'interno del testo, però chiedendo anche al suo lettore un compito di *fact-checking*, elaborando un gioco di specchi, una specie di mimesi, tra il lavoro del lettore e quello dell'autrice/storica. La descrizione ecfrastica, piuttosto generica, delle foto di Sommariva corrisponde a entrambe le fotografie incluse nel romanzo, nonché a un terzo ritratto, scattato più da vicino, che non compare nel testo e si trova invece nel fondo Sommariva della Biblioteca Braidense di Milano. L'autrice mette così il suo pubblico in una posizione ambigua ed esige una riflessione più sviluppata, mentre il lettore a sua volta, davanti alle due descrizioni ecfrastiche dell'immagine, si trova in una posizione di incertezza, e si chiede a quale ritratto, in effetti, facciano riferimento le descrizioni.

Louvel descrive l'iconotesto come un ossimoro, come una fusione polimorfica di testo e immagine, in cui due oggetti irriducibili, senza rinunciare alla loro specificità, creano insieme

²⁸ M. Mazzucco, *Silenzio...* cit., p. 199.

²⁹ Ivi, p. 201.

una nuova forma, un oggetto di analisi che è «ambiguous, aporetic, and in-between».³⁰ Le tante immagini presenti in *Silenzio* non sono necessariamente incluse nel testo in maniera sistematica e, per aumentare l'ambiguità già nota, provengono sia dalla collezione privata dell'autrice, sia da collezioni accessibili al grande pubblico. La tensione tra immagine e testo di cui parla Louvel è un elemento chiave di *Silenzio*, al punto di essere tematizzato nel racconto stesso. Nel suo *Poetics of the Iconotext* Louvel parte dal concetto di animare un oggetto, «give it life» attraverso le parole, l'idea, appunto, di permettere all'opera muta, all'opera d'arte, di parlare.³¹ Questo processo permette anche all'immagine di muoversi all'interno del testo scritto. La creazione di questo senso di movimento costituirà un elemento centrale nell'analisi dell'*ekphrasis* cinematografica che sarà sviluppata nei paragrafi seguenti.

L'*ekphrasis* è un meccanismo narrativo strutturante in *Silenzio*, che appare e riappare con una regolarità marcata nel romanzo. Di natura più ibrida e ambigua, e particolarmente pertinente per questa analisi, è quello che si potrebbe definire *ekphrasis* cinematografica, ovvero le descrizioni ecfrastriche di scene tratte dai film dell'attrice, e di alcune scene di riprese nei teatri di posa, che potenzialmente creano una dimensione spaziale nella forma temporale della narrazione. Le descrizioni ecfrastriche in *Silenzio* e l'ambiguità e tensione implicite nell'iconotesto aprono ad uno spazio intersemiotico in cui distinzioni nette tra linguaggi espressivi e sistemi di segni interagiscono, modellandosi e sfumandosi reciprocamente. Con Carrara, possiamo considerare l'*ekphrasis* come una forma descrittiva che «racconta una vicenda che si rivolge alla nostra immaginazione, ma è come se accadesse sotto i nostri occhi, come se si trattasse di immagini in movimento o come se il fruitore e il suo sguardo potessero penetrare nell'azione e muoversi in essa e con essa».³² A differenza dell'*ekphrasis* nel testo narrativo classico, nell'iconotesto esiste la possibilità di un accesso diretto all'immagine inclusa nel testo, «sotto i nostri occhi» e così soggetta ad un processo di «doppia esposizione iconotestuale», per riprendere l'espressione di Torti.³³ L'interesse dell'*ekphrasis* in *Silenzio* risiede nel fatto che, anche se si tratta di un iconotesto, molto spesso si può identificare quello che si potrebbe considerare un'esposizione dislocata, multipla, che ritorna come un richiamo (in forme più o meno frammentarie) nel corso di tutto il romanzo.

La testualità ibrida che caratterizza *Silenzio* è costituita di fonti primarie e secondarie, che a volte sono citate tra virgolette francesi, altre volte invece incorporate nelle riflessioni o nei dialoghi (discorso indiretto libero) dei personaggi; oppure di riferimenti intertestuali o citazioni letterarie inclusi nel testo, o inclusi nelle tante epigrafi. Si definisce anche attraverso una dimensione fortemente intermediale, composta diverse forme visive. Una testualità ibrida, costituita dalle riproduzioni di cartoline pubblicitarie che riprendono fotogrammi, fotografie pubblicitarie e manifesti, ricorrenti nel testo, insieme alla presenza, *en texte*, di diverse forme visive mediate dalla fotografia e spesso da riproduzioni, a loro volta, di immagini precedentemente pubblicate

³⁰ L. Louvel, *Poetics of the Iconotext*, trad. eng. di L. Petit, London, Routledge, 2011, p. 15.

³¹ Come osserva Louvel, il significato di *ekphrasis* è legato anche al silenzio, ovvero all'opera silenziosa: nota come «over time, the meaning of *ekphrasis* [...] became restricted to the description of an art object (painting or sculpture) which, by being rich and detailed, seems to give it life. It endowed a silent work with the capacity to speak, as the etymology suggests». L. Louvel, *Poetics of the Iconotext*, cit., p. 43.

³² G. Carrara, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, «Comparatismi», II, 2017, doi 10.14672/20171234, pp. 26-55: 42.

³³ L. Torti, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, Milano, Biblion, 2023, pp. 149-150.

su riviste o giornali.³⁴ Mazzucco non ha un approccio bibliografico fisso o coerente e immagini che provengono dalla «Collezione dell'autrice»³⁵ non vengono citate, ma semplicemente incorporate nel testo. Il concetto della *metapicture*, secondo Mitchell, si riferisce a un'immagine autoriflessiva che crea uno spazio critico, capace di attrarre lo sguardo dello spettatore e generare riflessioni infinite.³⁶ Funziona come caso teorico che può trasformare o decostruire i metodi interpretativi applicati. In questo modo, l'immagine stessa diventa strumento di teoria visiva. Ci sono varie immagini in *Silenzio* che si potrebbero definire come una *metapicture*, cioè immagini che possiedono questa capacità teorica *generativa*: immagini come ad esempio le cartoline pubblicitarie dei film di Karenne che ritraggono l'attrice mentre interpreta diversi ruoli, spesso con l'inclusione delle didascalie originali per guidare l'interpretazione dell'immagine; un altro esempio emblematico è la fotografia tratta da un servizio fotografico per un'intervista per la rivista «Tribuna», che ritrae Diana Karenne nel salotto/studio del suo appartamento a Roma, con, sullo sfondo, una serie di ritratti e autoritratti dipinti dall'attrice.

L'unica immagine a colori nel romanzo costituisce la *metapicture* più significativa di *Silenzio*. Si tratta di una riproduzione stampata su carta fotografica di un autoritratto ad acquerello di Karenne ed occupa una pagina intera, quasi esattamente a metà del romanzo. È l'autrice-narratrice a fornire al pubblico la chiave di interpretazione, indicando, per mezzo del cambiamento della voce narrante, il valore che attribuisce all'immagine. Spiega al lettore che «il miglior ritratto di Diana Karenne l'ha dipinto lei stessa»³⁷, per poi aprire ad una descrizione ecfrastica dell'immagine, cento pagine *prima* della sua inclusione nel testo:

Un acquerello gioioso e spudorato, a colori sgargianti. Si raffigura durante la realizzazione di un servizio (il fotografo ha sistemato il treppiede su un divano), al pianoforte a mezza coda, mentre suona (a tracolla porta anche una chitarra, ma le corde sono rotte), scrive e dipinge una caricatura maschile-zoomorfa (la tavolozza è sulla tastiera, le boccette dei colori sul ripiano). Bionda, divertita, ironica, la diva è nel suo studio: sulla parete di un rosso pompeiano spiccano gli acquerelli allegorici che poi Martini descriverà nell'intervista del 1918. Sul pavimento, fogli, libri, fiori, la menorah a sette braccia con le fiammelle accese. Nessun altro dei fotografi e dei pittori che la misero in posa ha saputo cogliere l'aspetto istrionico della sua perpetua recita.³⁸

Sono gli stessi ritratti stilizzati che compaiono nelle fotografie incluse nel romanzo, scattate per l'intervista con Diana nel 1918, dei quali anche il giornalista e poeta Fausto Maria Martini fornirà una descrizione ecfrastica nella ricostruzione di Mazzucco.³⁹ In questo modo il salotto e i ritratti diventano immagini autoriflessive: una rappresentazione visiva del gioco di sguardi che si sussegue per tutto il romanzo e, soprattutto, una moltiplicazione infinita di riflessioni, una refrazione dell'io dell'attrice, degli sguardi su di lei, una proliferazione di frammenti di sé, di immagini e di rappresentazioni della protagonista.

³⁴ Sebbene i concetti di *ekphrasis*, *ekphrasis* cinematografica, iconotesto e *metapicture* sono tutte forme di espressione intermediali, la presente analisi preferisce evocare una testualità ibrida anziché intermediale a causa della presenza significativa di fonti storiche e archiviali nel romanzo.

³⁵ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 612.

³⁶ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994.

³⁷ M. Mazzucco, *Silenzio* cit., p. 201.

³⁸ Ivi.

³⁹ Ivi, p. 244.

Queste immagini (e ce ne sono altre simili nel romanzo) rendono pienamente visibili le forme autoreferenziali e metatestuali, insieme ad un processo di *mise en abyme*, che caratterizzano il romanzo. Torti, in *Doppie esposizioni*, descrive come, in maniera sempre più fluida e meno sistematica, le immagini sono soggette ad una doppia presentazione all'interno del testo letterario: la presenza dell'immagine in sé, la sua riproduzione nel testo, e la sua descrizione ecfrastica.⁴⁰ Ciò che interessa a Torti, e che si potrebbe riprendere anche qui, è l'idea della possibilità di una comunicazione spettrale, di secondo livello, attraverso l'iconotesto, soprattutto in relazione alla fotografia e alla sua capacità di confondere i confini tra la realtà e l'immaginario, tra la vita e la morte. In linea con l'idea di una doppia esposizione, in *Silenzio* si trova una forma di esposizione sospesa, frammentaria, e dislocata. Si riscontrano diversi esempi di questa esposizione estesa nel romanzo (si può pensare al servizio fotografico di Sommariva citato sopra), tra cui uno degli esempi più emblematici riportato di seguito: la riproduzione di una fotografia di Karenne, in posa, sdraiata su una pelle di tigre, inclusa verso la fine del romanzo.⁴¹ L'immagine è ripresa da una rivista cinematografica, *In Penombra*, e viene riprodotta con la sua cornice originale. La prima menzione della pelle di tigre, ricevuta dall'attrice come regalo da un amante, non costituisce una descrizione ecfrastica, ma una descrizione dell'oggetto in sé.⁴² Seguono poi *ekphrasis* della foto, molto simili tra di loro, che precedono l'inclusione dell'immagine nel romanzo: un amante dell'attrice tiene le copie «[de]le fotografie di Diana Karenne. A figura intera, allungata sulla pelle di tigre – belva su belva»⁴³, e di nuovo un'altra descrizione dell'immagine che riprende la stessa terminologia, «in abito da tigre distesa sulla pelle di tigre con le zanne, la donna fusa con l'animale fino a formare un'ibrida chimera».⁴⁴ Si tratta di una strategia narrativa ripetuta per quasi tutte le immagini incluse nel romanzo, e produce un'*ekphrasis* frammentaria, un'esposizione multipla ed estesa, che si potrebbe anche dire dislocata. È lo stesso meccanismo, di sospensione, di rallentamento, che è un aspetto chiave dell'*ekphrasis* cinematografica.

L'*ekphrasis* cinematografica, in particolare quella del cinema muto, costituisce uno degli aspetti formali più interessanti di *Silenzio*. Per *ekphrasis* cinematografica si intendono principalmente le tante descrizioni di scene tratte dai film di Karenne, insieme alle descrizioni di scene girate in teatro di posa, e le descrizioni *immaginate* di scene di film muti, la cui pellicola, i film stessi, sono andati persi. Heffernan, nel 2015, è stato tra i primi a teorizzare l'*ekphrasis* cinematografica nello specifico, riferendosi, però, alla narrazione di film *inventati*, all'interno del testo letterario.⁴⁵ Come nota Grossi, che ha analizzato istanze di *ekphrasis* cinematografica nella poesia *chicana*, la descrizione ecfrastica di film è capace di «rallentare l'immagine in movimento fino a congelarla, a trionfare è la libertà dell'arte poetica di riappropriarsi dell'enunciazione, esercitando una agency rispetto all'immagine».⁴⁶ In *Silenzio* il rallentamento di cui parla Grossi

⁴⁰ L. Torti, *Doppie esposizioni*, cit., p. 150.

⁴¹ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 440.

⁴² Ivi, p. 151.

⁴³ Ivi, p. 176.

⁴⁴ Ivi, p. 292.

⁴⁵ J. Heffernan, *Notes Towards a Theory of Cinematic "Ekphrasis"*, in S. Ercolino et al. (eds.), *Imaginary Films in Literature*, Leiden, Brill, 2015, pp. 1-17.

⁴⁶ A. Grossi, "A small dimension of a film": 'ekphrasis' cinematografica e traduzione intersemiotica in «A Scene from the Movie GIANT» di Tino Villanueva, «Oltreoceano», 2020, 16, pp. 85-95: 94, doi 10.1400/278732.

è una caratteristica significativa delle descrizioni ecfrastiche di riprese nel teatro di posa, di scene di film, e dentro la sala cinematografica. Attraverso questo movimento rallentato, con enfasi soprattutto sulla gestualità espressiva del linguaggio narrativo del cinema muto – occhi, mani, sguardi, e l’interazione tra ombra e luce – Mazzucco elabora una sua poetica narrativa che prende forma dal cinema muto per poi permeare il romanzo intero, un «eterno ritorno» del linguaggio incorporato e gestuale di questo cinema.⁴⁷

Secondo il ragionamento di Mulvey, il rallentamento di cui si è parlato, associato all’*ekphrasis* cinematografica, può essere interpretato anche in relazione alle specificità del melodramma come genere. Nel suo *Death 24x a Second* del 2006, l’autrice britannica elabora l’idea di un «delayed cinema» che definisce il melodramma come genere. Descrive il melodramma come il

genre of displaced meanings in which [...] the process of repetition and return involves stretching out the cinematic image to allow space and time for associative thought, reflection on resonance and connotation, the identification of visual clues, the interpretation of cinematic form and style, and, ultimately, personal reverie.⁴⁸

L’intensità emotiva, la drammaticità delle passioni e delle storie d’amore che caratterizzano la filmografia di Karenne, sono inoltre completamente in linea con le convenzioni tematiche, estetiche, e pragmatiche del melodramma, uno dei generi (accanto al film storico e le opere liriche) di un successo folgorante negli anni d’oro del cinema muto. L’analisi testuale del cinema si concentra sempre sulla tensione insita tra la costruzione di una narrazione coerente e il desiderio di rallentare il tempo, rendendolo percepibile e mettendo la narrazione in secondo piano, così creando la possibilità di una percezione del tempo autonoma e trasformata. Nella descrizione di un alterco tra Karenne e Pasquali, di marcata teatralità, in cui Karenne «gli stringe le dita sul manico e si punta la lama alla gola [...] il filo rosso che le riga il collo sembra pittura [...] Diana lo spinge sul divano e gli siede in braccio»⁴⁹ si coglie pienamente l’idea di «stretching out the cinematic image», caratteristica del melodramma.⁵⁰ Attraverso la ripetizione ecfrastica di scene tratte da film passionali e melodrammatici lungo il romanzo, questo linguaggio narrativo finisce per permeare il racconto stesso. Tale processo di ripetizione e ritorno, tipico del melodramma come osservato da Mulvey, rivela come la ripetizione ecfrastica possa contribuire a costruire la struttura narrativa del romanzo.⁵¹

Nel romanzo, Mazzucco elabora una riflessione metatestuale sul recitare nel cinema muto, sugli stili, sull’espressività e sulla fisicità delle attrici e degli attori, con Karenne che apprezza e imita uno stile di recitazione sobrio e contenuto, che fa ampio uso delle mani, del viso e degli occhi. L’elaborazione metatestuale avviene spesso attraverso l’*ekphrasis* cinematografica e il movimento rallentato, descritto in precedenza. La prima riflessione nel romanzo, sullo stile recitativo di Asta Nielsen, definisce già i parametri di questa particolare attenzione – sempre rallentata – alla corporalità e alla gestualità. Nielsen è

⁴⁷ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 154.

⁴⁸ L. Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion, 2006, pp. 146-147.

⁴⁹ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 111.

⁵⁰ L. Mulvey, *Death 24x a Second*, cit., p. 146.

⁵¹ Ivi, p. 150.

un'attrice eccezionale, un modello, una maestra. Pallida, spirituale, intensa, il volto come una maschera. Niente smorfie, occhi strabuzzati e birignao, come usano le attrici in voga qui. Le basta muovere le palpebre, le labbra. Avrebbe sempre voluto ascoltare la sua voce. Ma forse è proprio il silenzio il segreto del cinema. Parla una lingua universale. Quella del corpo. Le lingue invece dividono. Sono come frontiere, confini.⁵²

Mazzucco rende qui esplicito il legame tra linguaggio corporeo e linguaggio verbale (e narrativo), un nesso che sviluppa lungo l'intero romanzo. Ciò emerge, ad esempio, nella rappresentazione di Diana, sulla quale la narrazione si sofferma di frequente, concentrandosi in particolare sui suoi occhi, che sono «verdi chiari e trasparenti come la giada imperiale»,⁵³ «liquidi e metallici»,⁵⁴ «verdi, metallici, impenetrabili». ⁵⁵ L'autrice evoca inoltre «l'ostile malinconia dei suoi occhi metallici»,⁵⁶ che sono «immensi, straordinariamente luminosi». ⁵⁷

Anche le mani rivestono un ruolo significativo nel linguaggio narrativo: in una descrizione dell'attrice Francesca Bertini si legge che aveva «il corpo espressivo quanto il volto (e le mani, cosa riesce a fare con le mani!)». ⁵⁸ L'attenzione sulle mani raggiunge la sua apoteosi verso la fine del romanzo, in una delle scene più rappresentative della trasformazione, attraverso l'*ekphrasis* cinematografica, del linguaggio corporeo e gestuale del film muto, in un linguaggio testuale e narrativo. La riflessione metatestuale sul recitare, sulla performance nel film muto, attraversa l'intero romanzo. Sin dall'inizio della carriera di Karenne, diventa essenziale «sapersi muovere davanti all'obiettivo, accogliere sul proprio volto la luce e risplendere» ⁵⁹ e Diana più tardi medita sullo stile di recitare dei suoi contemporanei, soprattutto nel considerare il tramonto del film muto con l'avvento di quello sonoro: «il loro gesticolare, la mimica esagerata, le smorfie: tutto sembrerà ridicolo» a differenza del «suo stile – sobrio, controllato, naturale – [che] non ha mai somigliato a quello degli altri. Lei sa di essere un'attrice. Adattare il corpo, il volto, i gesti al personaggio è il suo mestiere». ⁶⁰ La performance, il recitare del film muto, secondo Girelli, è un'esperienza intermediale, che non consiste solo nella sovrapposizione di pratiche artistiche diverse, ma anche nella molteplicità di contesti e forme che influenzano il momento performativo. ⁶¹ Analizzare questo tipo di performance significa osservare l'uso che l'attore fa del volto e del corpo, gli schemi recitativi adottati, e i significati stratificati che ne emergono – spesso attraverso un'analisi rallentata e dettagliata, che procede scena per scena.

Come già osservato, in *Silenzio* l'uso del corpo e del volto è estremamente significativo, con un'enfasi sul viso, sulla luce, sugli occhi e sui loro colori e riflessi, e con un'attenzione marcata alla gestualità. In questo quadro, l'aspetto intermediale è chiave nella recitazione del film muto e diventa un elemento ripreso da Mazzucco nell'*ekphrasis* cinematografica. Si pensi alle diverse descrizioni delle forme di recitazione del film muto viste in precedenza: l'enfasi sul gesticolare, sulle mani e le ripetute descrizioni degli occhi e degli sguardi diventano un modo per segnalare

⁵² M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., pp. 24-25.

⁵³ Ivi, p. 6.

⁵⁴ Ivi, p. 103.

⁵⁵ Ivi, p. 257.

⁵⁶ Ivi, p. 291.

⁵⁷ Ivi, p. 358.

⁵⁸ Ivi, pp. 10-11.

⁵⁹ Ivi, p. 36.

⁶⁰ Ivi, p. 427.

⁶¹ E. Girelli, *Silent Film Performance. Dramatic Bodies on Screen*, Berlin ecc., Springer, 2021, pp. 2-3.

al lettore la centralità del corpo nel linguaggio simbolico e narrativo. L’ultimo aspetto particolarmente rilevante è l’approccio metodologico di Girelli: la comprensione della performance del cinema muto parte da un’analisi rallentata, che prende in considerazione la performance scena per scena o certi frammenti, per meglio identificare i significati stratificati. Come si vedrà, con le varie *ekphrasis* del film *Redenzione* questo rallentamento e la descrizione scena per scena diventeranno un ulteriore meccanismo narrativo attraverso cui il corpo e la gestualità permeano il linguaggio narrativo del romanzo. L’*ekphrasis* cinematografica, così come quella del melodramma, si basa proprio sul rallentamento dell’immagine, fino a congelarla e riesporla tramite le parole, configurandosi come un mutamento di mezzo o strumento semantico. Mazzucco fa un uso totalizzante di questa tensione nel linguaggio (performativo) del cinema muto, bloccandolo ed estraendolo attraverso l’*ekphrasis*, per poi creare una sua poetica capace di intervenire di fronte al silenzio della forma, del passato, dell’archivio, insomma, del progetto biografico.

Redenzione è l’unico film di Diana Karenne di cui non vengono incluse immagini nel romanzo. Nonostante ciò, il film rappresenta uno degli esempi più eloquenti di questa traduzione dal visivo al testuale e narrativo, che si concretizza per via delle varie descrizioni ecfrastiche di scene. Anche in questo contesto vediamo come Mazzucco, partendo da una dimensione temporale molto fertile, inneschi un gioco complesso di riflessi, interazioni, riflessioni a livello narrativo che potenziano di significati il linguaggio visivo. *Redenzione* si concentra sulla vita di Maria Maddalena (Karenne interpreta chiaramente il personaggio di Maria di Magdala) e le *ekphrasis* cinematografiche del film ritornano ad intervalli nel corso dell’intero romanzo. Nonostante il fatto che *Redenzione* sia tra i film di maggior successo di Karenne, ed esistano ancora alcune sequenze del film, Mazzucco non include immagini, fotografie, fotogrammi, materiale pubblicitario nel testo, ma include invece tre istanze significative di descrizione ecfrastica.

La prima descrizione ecfrastica ritrae una delle riprese: il movimento dell’attrice è descritto passo per passo: «Carlo Montuori [il regista] ... fa segno all’operatore di continuare a girare e, anzi, avvicinare la macchina da presa. L’attore la spoglia del mantello, e la lega a un palo. Gli altri uomini si avvicinano, circondandola. Alla fine l’attore e i suoi compagni la gettano a terra e la coprono coi loro corpi...».⁶² Si evidenzia qui il rallentamento di cui parla Grossi ed in particolare la centralità del corpo, e del suo movimento. Entra in scena il gioco di sguardi che si è trasformato in una specie di leitmotiv nel romanzo: chi guarda? e da dove? La prospettiva cambia, è il lettore che guarda la scena da fuori con il regista, e fa riferimento con lui ad un copione al quale non ha accesso:

Nel copione c’è uno stacco e cambia il quadro, però Gallone non chiama l’alt... Non si capisce più se sia Diana Karenne a incamminarsi oltre il segno tracciato col gesso sulla finta strada, o Maria di Magdala, che dopo lo stupro barcolla dolorante e dignitosa verso la sua casa. Il velo lacerato lascia intravedere la forma del corpo, e i capezzoli. Magrissima, l’attrice russa...⁶³

Elementi chiave risultano la fisicità dell’attrice, la forma del corpo e il senso del pudore violato, con il velo «lacerato» che non copre completamente. In questo caso, c’è una

⁶² M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., pp. 239-240.

⁶³ Ivi.

strumentalizzazione performativa dell'*ekphrasis* dalla parte di Mazzucco: stabilisce una distanza critica, uno spazio teorico, tra il lettore e la protagonista, tra il soggetto e l'oggetto dello sguardo.

Le riprese di *Redenzione* sono interrotte, a causa della Prima guerra mondiale, e il film è finalmente finito nel 1919, per poi uscire nel 1921. Si arriva così alla seconda descrizione ecfrastica, tratta dallo stesso film, ma iniziando da una scena precedente. Adesso, l'*ekphrasis* della scena avviene nel buio della sala cinematografica, con l'aggiunta di una dimensione sonora: la descrizione dell'accompagnamento musicale inserisce un altro elemento di intermedialità. È la stessa scena vista in precedenza, però adesso viene vista insieme al pubblico della sala: «appare Maria di Magdala, biancovestita, fra le strade di Betania, bramata da tutti gli uomini, che la toccano, la spingono, la catturano».⁶⁴ Le due descrizioni iniziano così a permeare il racconto e i confini tra Diana e il ruolo che interpreta iniziano a confondersi. Questa sovrapposizione è evidenziata dalla terza descrizione con elementi ecfrastici di *Redenzione*: Diana-santa ritorna nelle allucinazioni del suo amante morente, il produttore Ernesto Pasquali, nelle quali appare per l'ultima volta, come santa. Il buio della sala viene sostituito da quello vissuto da Pasquali, che ha perso la vista a causa di una grave malattia. Con gli occhi bendati, il produttore vede una proiezione dell'attrice nella mente, e l'attenzione si rivolge maggiormente verso la dimensione corporea e il ruolo della luce: «Il foulard di seta le copre gli occhi... Così è Ernesto a vederla: più magra, più pallida, più radiosa che mai, al culmine del successo e della sua vita. Non l'avrebbe mai creduta convincente nel ruolo della santa».⁶⁵

Le poche fonti storiche disponibili sulla biografia di Karenne registrano la sua morte in Germania, nel 1940. È attraverso l'uso della prima persona che l'autrice interviene nel racconto, modificando il finale storicamente sancito della biografia della sua protagonista: «La notizia della morte non è mai stata messa in discussione dalle fonti occidentali. Eppure è falsa. Col passare degli anni, mi sono convinta che sia stata lei stessa a diffonderla. Se Diana Karenne è morta, nessuno la cercherà. È finalmente libera».⁶⁶ Partendo così dalla «necessità scientifica di correggere un grave errore nelle biografie di un'artista significativa nella storia culturale d'Europa»⁶⁷ Mazzucco immagina le possibili peregrinazioni di Diana in questo periodo di «silenzio» biografico, le sue possibili vite. La ritrae infermiera crocerossina in un ospedale militare al confine con la Svizzera, riprendendo le storie delle partigiane infermiere: «La storia di Maria Peron e di Giovanna Ottolini sembra la storia di Dina, e forse lo è»⁶⁸ e basandosi anche su alcune tracce ritrovate in archivi e in parte sul romanzo/memoir dell'ultimo marito di Karenne, lo scrittore russo Nikolaj Oztup. Mazzucco parte da una ricostruzione ipotetica basata sui movimenti di Karenne, si configura ciò che Castellana definirebbe una «funzione completa» nel romanzo, vale a dire un dispositivo che contribuisce a completare una storia e a colmare le lacune della documentazione storiografica in *Silenzio*. Il capitolo che narra la «resurrezione» (e in qualche modo anche la *redenzione* di Diana) narra anche la sua morte come artista. Questo capitolo è l'unico che spinge la finzionalità più verso una direzione speculativa, ossia verso una

⁶⁴ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 279.

⁶⁵ Ivi, p. 282.

⁶⁶ Ivi, p. 495.

⁶⁷ Ivi, p. 599.

⁶⁸ Ivi, p. 580.

funzione «sostitutiva», per riprendere la terminologia di Castellana.⁶⁹ È solo in questo capitolo del romanzo che Mazzucco adotta la prima persona dei personaggi, cioè una struttura in cui l’una testimonia per l’altra, in altre istanze è sempre la forma del discorso indiretto libero a prevalere.

A partire dalle descrizioni delle scene di *Redenzione*, nel capitolo «Candida. La santa russa. 1940-1946», viene elaborata, tramite un abile gioco narrativo, l’ambiguità già accennata tra l’attrice e il ruolo che recita. La scarsità di documentazione che attesta il periodo di Diana trascorso in Verbania, al confine svizzero, durante la Seconda guerra mondiale, fa sì che l’autrice destabilizzi il legame di referenzialità che esiste tra la sua protagonista e la realtà esterna, storica e archivistica. Il racconto, immaginando in modo speculare le possibili motivazioni e azioni dell’attrice durante il soggiorno in Piemonte, crea un mondo finzionale autonomo rispetto alla dimensione referenziale del romanzo. È proprio in questo quadro ibrido e ambiguo che tornano le descrizioni di Diana-santa, Diana-Maddalena dal film *Redenzione*. Sebbene non si tratti di descrizioni ecfrastiche nel senso pieno, l’attenzione alla gestualità e le centralità del corpo «magra», «diafano», «pelle e ossa», delle mani «magre» [...] la pelle tanto sottile e trasparente che le sue vene formano un dedalo azzurro e della luce «pura» e «luminosa», risulta determinante.⁷⁰ Ciò che emerge da quest’ultima apparenza di *Redenzione* nel romanzo, è la fusione dell’attrice con il suo personaggio e, soprattutto, come il linguaggio narrativo corporeo del film muto viene rimediato attraverso l’*ekphrasis* cinematografica, trasformandosi in un linguaggio narrativo testuale. Attraverso l’*ekphrasis*, l’espressionismo (gestuale, emotivo) del linguaggio narrativo del film muto permea l’intero romanzo e raggiunge il suo culmine nella sovrapposizione della protagonista con la figura della santa che recita: «Nadejda santa? Sarà la sua ultima interpretazione. I suoi amici francesi gli hanno raccontato che era straordinaria nel ruolo di Maria Maddalena [...] erano rimasti folgorati dall’intensità di quell’attrice».⁷¹ La traduzione da un linguaggio semantico a un altro si realizza attraverso un processo di rallentamento, che è al centro dell’*ekphrasis* cinematografica. Questo rallentamento, che prende forma nello spazio di scambio intersemiotico aperto dall’*ekphrasis* e dall’iconotesto, si trasforma in un linguaggio narrativo fortemente visuale, corporeo e simbolico, capace di ricostruire la vicenda biografica dell’attrice nella sua complessa ambiguità.

3. Dai film fantasmi alla narrazione di una vita e di una morte da fantasma

In *Silenzio* è possibile identificare diverse forme di *ekphrasis* e il romanzo, grazie alla presenza importante di immagini, può a tutti gli effetti essere considerato un iconotesto, con la presenza anche di immagini che possono essere definite *metapictures*. Come ha voluto dimostrare

⁶⁹ In *Silenzio* la distinzione netta tra immaginazione completiva e speculativa, descritta da Castellana, si complica. Castellana propone che «...la regola è sempre questa: mentre l’immaginazione completiva risponde alla domanda “cosa può aver fatto X?”, l’immaginazione sostitutiva si pone il quesito “cosa potrebbe aver fatto X se si fosse verificata la condizione X (che invece non si è verificata o non avrebbe mai potuto verificarsi)?”». Questo metodo, per Castellana, è di natura finzionale e rappresenta «una perdita di tempo» per la scienza storica (R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p. 139). Mazzucco, in *Silenzio*, giocando a livello narrativo con diverse situazioni congetturali per la sua protagonista, arriva in effetti alla scoperta di un fatto storico: chiedendosi cosa avrebbe fatto Diana se *non fosse morta* in Germania (quindi una condizione impossibile secondo la biografia precedentemente accettata dell’attrice), arriva alla scoperta delle vere condizioni della sua morte. La funzione completiva della biofiction, in questo caso, prende spunto dalla sua funzione speculativa.

⁷⁰ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., pp. 559-560.

⁷¹ Ivi, p. 558.

il presente studio, è essenziale distinguere tra una fotografia e la sua riproduzione, così come tra la riproduzione fotografica di un'opera d'arte, una pittura o un fotogramma pubblicitario, ed essere sensibili alle forme di rimediazione visiva presenti nel romanzo. Le descrizioni ecfrastiche presenti nel romanzo riflettono la varietà di forme visive all'interno del testo, comprendendo opere d'arte, fotografie, riprese (immaginate) nei teatri di posa non incluse nelle versioni finali dei film, e scene da film muti, alcuni conservati, altri perduti nel tempo. Come già osservato, tali immagini ricorrono più volte nel corso del racconto, sia prima sia dopo l'eventuale inclusione dell'immagine nel testo, creando una presenza multipla e frammentaria, quasi spettrale, che attraversa l'intera narrazione.

I silenzi di *Silenzio* sono tanti: il « silenzio e delle lacune degli archivi », ⁷² quello della storia nei confronti di donne « bizzarre » come Karenne, e infine, il silenzio del film muto. Nel caso di quest'ultimo, si tratta di un silenzio ambiguo e duplice, ovvero il silenzio della forma, del recitare, che tradisce una poetica, un linguaggio narrativo tutto suo, fatto di luci, di ombre, di corpi e di gesti. Il film muto si definisce, per prestare l'espressione dell'autrice, di un silenzio « sonoro », ⁷³ e anche se sembra che le immagini dovessero « parlare da sé » nel caso di *Silenzio* « le parole possono interpretarle, le immagini. Una fotografia, un fotogramma, in fondo significano solo ciò che noi già sappiamo e vogliamo vedere. Una donna col velo in testa è la Madonna, se sai che esiste. Solo una donna col velo in testa, se lo ignori ». ⁷⁴ È questo il compito che si assegna l'autrice nel romanzo: farsi intermediaria di queste immagini, alla ricerca delle parole che possano interpretarle e, così facendo, elaborare un linguaggio narrativo di carattere gestuale, espressivo e fortemente simbolico. Il silenzio più importante, forse, del cinema muto è anche quello prodotto dai suoi silenzi involontari, dovuti alla fragilità della pellicola: un'arte effimera, la cui storia transitoria e passeggera è condannata a occupare un ruolo marginale nella storia del cinema, travolta dall'inesorabile avanzare della tecnologia.

Alcuni dei film di Karenne, *Miss Dorothy*, ad esempio, esistono tuttora, molti, quasi tutti, sono stati completamente persi o esistono solo parzialmente (*Passione tsigana*, *Redenzione*) con frammenti che sono arrivati fino ai giorni nostri. Altri esempi nel romanzo, come nel caso dell'adattamento del romanzo di Annie Vivanti, *Circe*, non arriveranno mai in fase produzione, e *Circe* « diventerà un film fantasma ». ⁷⁵ Questi film sono refrazioni, presenze spettrali, ed esistono solo in alcuni articoli giornalistici dell'epoca che sono per lo più ospitati oggi in archivi, secondo quanto viene raccontato da Mazzucco nel romanzo. La specificità dell'*ekphrasis* cinematografica, in linea con Heffernan, è proprio il fatto di narrare una sequenza di immagini che esistono già in un rapporto narrativo. ⁷⁶ L'*ekphrasis* dell'oggetto pittorico, ad esempio, attraverso questo meccanismo di scambio/trasformazione intersemiotico, genera, tramite la dimensione testuale, un senso di movimento. L'impulso dell'*ekphrasis* cinematografica, almeno nel testo narrativo, è piuttosto quello di *rallentare* l'azione, fino ad arrestare completamente il flusso temporale della narrazione cinematografica, determinando la presenza multipla e frammentaria delle descrizioni ecfrastiche nel romanzo, come si è visto nella presente analisi.

⁷² M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 609.

⁷³ Ivi, p. 11.

⁷⁴ Ivi, p. 208

⁷⁵ Ivi, p. 195

⁷⁶ J. Heffernan, *Notes Towards a Theory of Cinematic "Ekphrasis"*, cit., pp. 1-17.

Si può, per concludere, soffermarsi sulla dimensione spettrale insita nell'*ekphrasis* cinematografica. Quest'ultima, nel trasformare il linguaggio fisico e gestuale del cinema muto in linguaggio narrativo attraverso un processo di contaminazione semiotica, rievoca appunto questo rallentamento o congelamento: un tentativo di riappropriarsi del passato, di fissare l'istante e trattenerlo nella scrittura. La descrizione ecfrastica dell'immagine in movimento rallenta e congela, consentendo di confondere i confini tra realtà e immaginario, tra vita e morte. In una delle descrizioni ecfrastiche del film *Passione tsigana*, che ricorrono a intervalli regolari nel romanzo, si trova un esempio rivelatore di questo meccanismo. L'attrice è «uno spettro biancovestito, con gli occhi trasparenti, che si torceva sullo schermo come attraversata dalla corrente elettrica [...] quella donna era una spada di luce».⁷⁷ Il gioco di luci e di ombre, la tensione tra la spettralità e l'elettricità della scena, ha il potere di interrompere il flusso narrativo, creando uno dei numerosi momenti in cui l'immagine smette di muoversi per farsi contemplare, quasi immobilizzata in una tensione fra visione e significato. È in questo spazio fortemente carico di senso, in questa sospensione tra il visibile e il dicibile, tra gesto e racconto, che l'*ekphrasis* cinematografica agisce; e in *Silenzio* emerge un movimento continuo fra immagine e memoria, corpo e parola, vita e rappresentazione.

⁷⁷ M. Mazzucco, *Silenzio*, cit., p. 76.

griseldaonline

Vol. 24 n. 2 (2025)

Nel *Seminario* dell'annata 1954/55, Jacques Lacan rivolge al suo uditorio un invito: «Restituiamo a quella famosa censura che si dimentica troppo, tutta la sua freschezza, la sua novità – una censura è un'intenzione». Certo, Lacan tratta di censura in quanto nozione psicoanalitica, ai suoi occhi distinta in Freud da quella di *resistenza*, ma il suo invito potrebbe rivelarsi altrettanto utile quando ci si occupa della letteratura e di quanto risiede nei suoi immediati dintorni (il teatro, le arti, la fotografia, il cinema ecc.).

Storicamente, la censura è l'esercizio di un controllo politico e ideologico sulla produzione culturale e, come tale, riguarda il rapporto tra arti e potere. Riprendendo le parole di Lacan, la «censura» – o l'autocensura – «è l'intenzione» di un singolo o di un'istituzione, alla base della quale risiedono motivazioni di tipo politico, morale, religioso.

Il concetto di censura, oggi, è spesso accostato alla cosiddetta *Cancel culture*, e dunque al *Wokeism*, che ne rappresenterebbe il substrato etico-politico. Ora, queste istanze sono davvero comparabili alla censura? Esiste concretamente il rischio che alcune opere letterarie possano essere rimosse dal panorama della lettura e degli studi? Oltre a «Censura», in questo secondo numero del 2025, uno studio per «Methodologica» e quattro per «Omnibus».

L'obiettivo principale di «Griseldaonline» è promuovere la discussione e la critica a partire dai testi (prevalentemente, ma non esclusivamente, letterari), accogliendo proposte e metodologie diverse. La rivista pubblica indagini e ricerche che riflettano la vastità e l'articolazione del panorama della critica letteraria e culturale.



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO
DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA