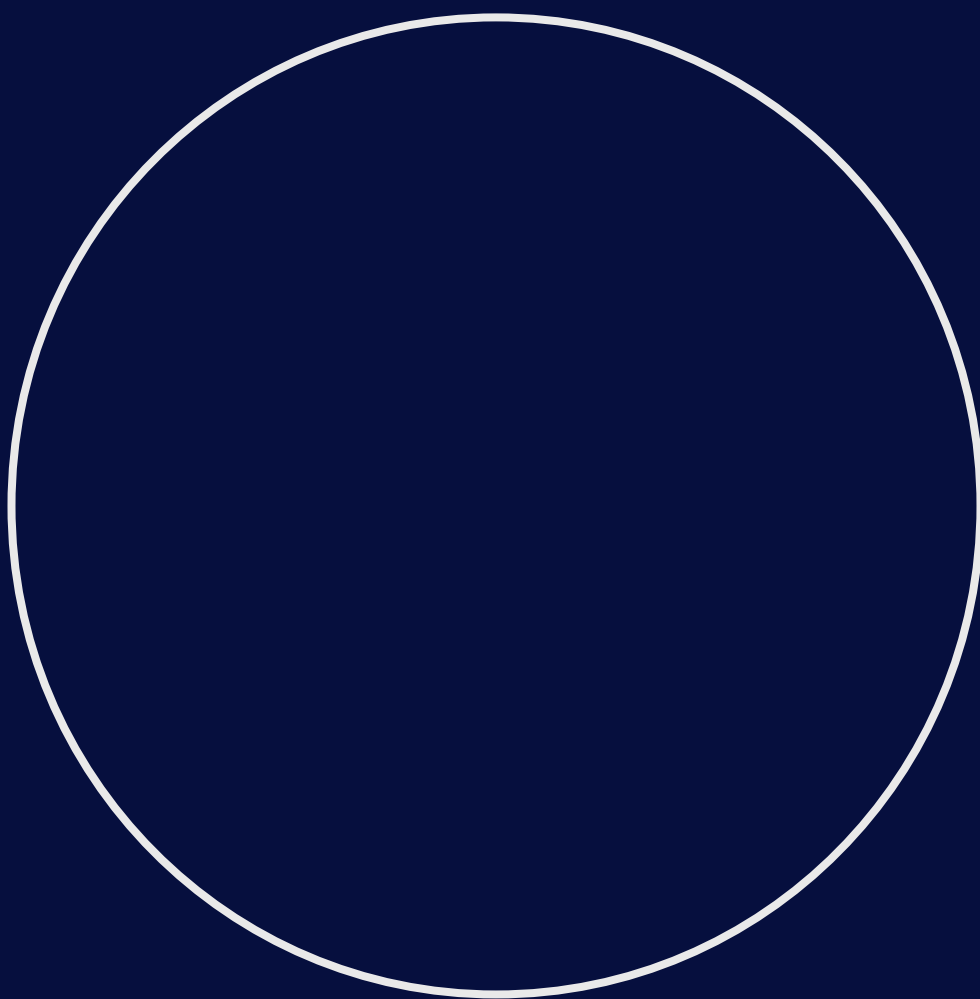


unaκοινῆ

Rivista di studi sul classico e sulla sua ricezione
nella letteratura italiana moderna e contemporanea



n.1

2020

υπακοινῆ

Rivista di studi sul classico e sulla sua ricezione
nella letteratura italiana moderna e contemporanea

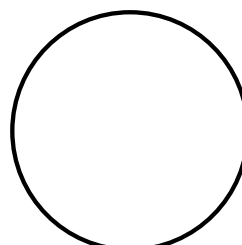
n.1

2020

*Rivista di studi sul classico e sulla sua
ricezione nella letteratura italiana moderna e
contemporanea*

Vol. 1/2020
Rivista annuale
ISSN 2724-4261 online

unakoivñ



I contributi contenuti nelle sezioni *Saggi* e *Miscellaneae*
sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Direttori

GIOVANNA BATTAGLINO - Università degli Studi di Salerno

ALESSANDRA DI MEGLIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'

Comitato scientifico

ALFANO GIANCARLO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; BERNABÉ PAJARES ALBERTO - Universidad Complutense de Madrid; BEVEGNI CLAUDIO - Università degli Studi di Genova; BORGIO ANTONELLA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; BUONGIOVANNI CLAUDIO - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; CALENDÀ CORRADO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; CANNAVALE SERENA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; CAPRIGLIONE CARMELA JOLANDA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; CHIRICO MARIA LUISA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; DE CRISTOFARO FRANCESCO PAOLO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; DI MARTINO VIRGINIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; FEKETE MONICA CLAUDIA - Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca; LEÃO FERREIRA DELFIM - Universidade de Coimbra; MAŚLANKA-SORO MARIA - Uniwersytet Jagielloński w Krakowie; MANCO ALBERTO - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; MASSELLI GRAZIA MARIA - Università di Foggia; MAZZUCCHI ANDREA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; MONDOLA ROBERTO - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; MONTUORI FRANCESCO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; NAPOLITANO MICHELE - Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale; PACE GIOVANNA - Università degli Studi di Salerno; PALUMBO ANGELO MATTEO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; PEPE CRISTINA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; RAGNO TIZIANA - Università di Foggia; SACERDOTI ARIANNA - Università degli Studi della Campania 'L. Vanvitelli'; SAFFI SOPHIE - Centre Aixois D'études Romanes della Aix-Marseille Université; SIELLO FRANCESCO - Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'; VISCARDI MARCO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; VOLPE PAOLA - Università degli Studi di Salerno.

Comitato di redazione

ASSANTE MARIA SILVIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II' - Dsu (Dipartimento di Studi Umanistici); CITRO SERENA - Università degli Studi di Salerno, Dipsu (Dipartimento di Studi Umanistici) e Universidade de Coimbra; COMPARINI ALBERTO - Università di Trento; CORSARO CLAUDIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; D'URSO VALENTINO - Università degli Studi di Salerno; FIORE

GIULIA - Università di Bologna; GIOVANNONE DANIELE - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; GRASSO ARIANNA - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; MORIGHI MARIA CHIARA - Università degli Studi di Siena e Université de Tours; PAGLIARO ANNA CHIARA - Università di Napoli 'Federico II' e Università degli Studi 'D'Annunzio' Di Chieti-Pescara; PARISI ANTONIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.

Caporedattore

CORSARO CLAUDIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.

Comitato di lettura

ALLOCCA CHIARA - Università di Napoli 'L'Orientale'; ALVINO MARIA CONSIGLIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; ANTONUCCI MARCO - Università degli Studi di Salerno; BATTISTINI LORENZO - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; CAMILLI SIMONE ANDREA; CAPIROSSI ARIANNA - Università degli Studi di Firenze e Università di Bologna; CAPIELLO ROSANNA - Università di Foggia; CASTAGLIUOLO JESSICA - Università di Bologna; CESARO ANNA - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; CICALA MARIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; COPPOLA GIULIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; DI BENEDETTO PAOLO - Università degli Studi della Basilicata e Università degli Studi di Salerno; GRECO FAUSTO MARIA - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'; MAURO CAMILLA; MELIS VALERIA - Università degli Studi di Cagliari e Università Ca' Foscari di Venezia; MUTTINI MICOL - Università di Siena; PACIA FRANCESCO - Università degli Studi di Salerno; PANARELLA VALENTINA - Università di Siena; SUPPA NICOLE.

Web

<http://unakoine.it/index.php/unaK>

e-mail

redazione@unakoine.it

Editore

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Licenza

L'opera è distribuita con licenza *Creative Commons, Attribuzione 4.0 Internazionale* (CC BY 4.0), consultabile al seguente link: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.it>.

indice

00 | editoriale 8

01 | saggi

- Simone Andrea Camilli,
Versi dalle faglie: Primo Levi e la poetica della mimesi 11
- Arianna Capirossi,
Note sullo stile e sul lessico del primo volgarizzamento dell'Agamemnon di Seneca 39
- Rosanna Capiello,
*Giovan Francesco Busenello e i classici: Enea e Didone
ne Il viaggio d'Enea all'Inferno* 60
- Aurora Cuntro',
*A proposito del lessico del vegetarianesimo in Seneca,
epist. 108, 17-22* 84
- Camilla Mauro,
*L'infezione del linguaggio: spazio-tempo, amore e materia
nell'opera di Giorgio Vasta* 100
- Tiziano Ottobrini,
*Epillio veneziano: sopra il carme latino Mare Nostrum
del p. Lorenzo Rocci* 127
- Luca Sarti,
*Narrare i classici nell'era digitale. Dai tweet agli emoji:
il caso di Pinocchio* 152

02 | recensioni

- Nino Arrigo, *Il ritorno del mito. Letteratura,
critica tematica e studi culturali* (ANTONIO ARDITO) 200
- Mauro Bonazzi, *Creature di un sol giorno. I Greci
e il mistero dell'esistenza* (GIULIO COPPOLA) 207
- Sarah Rey, *Le lacrime di Roma. Il potere del pianto*

	<i>nel mondo antico</i> (CLAUDIO CORSARO)	212
•	Lucia Mariani, <i>Ermione dalla tragedia greca a Rossini</i> (GIULIA FIORE)	224
•	Martina Piperno, <i>L'antichità «crudele». Etruschi e italici nella letteratura italiana del Novecento</i> (GELSOMINA MASSARO)	231
•	Margherita Losacco, <i>Leggere i classici durante la Resistenza. La letteratura greca e latina nelle carte di Emilio Sereni</i> (MARIA CHIARA MORIGHI)	235
•	Natascia De Gennaro, Arianna Sacerdoti (a cura di), <i>5-7-5 La sperimentazione didattica degli haiku in latino tra scuola e università</i> (ALESSANDRA VASTANO)	240
•	Fiona Macintosh, Claire Kenward, <i>Agamemnon, a performance history</i> (NICOLÒ ZAGGIA)	242

03 | colloquia

•	Arianna Sacerdoti, <i>Historiae: i classici e la poesia di Antonella Anedda</i>	253
---	--	-----

editoriale

La tradizionale separazione disciplinare tra letteratura classica greco-latina e letteratura moderno-contemporanea ha circoscritto àmbiti, i cui confini, invece, tendono alla diramazione e al reciproco contatto. I concetti di ‘classico’, ‘moderno’, ‘contemporaneo’ sono, in ultima istanza, ‘categorie’ storico-letterarie: non si tratta di compartimenti stagni, ma di categorie fluide e dai *limina* non sempre definibili. Superata questa “schisi innaturale”, domina oggi l’interesse per i *classical reception studies*, il cui campo di indagine resta ampio e inesplorato.

La rivista si propone di contribuire allo studio della ricezione classica nella letteratura - con particolare attenzione a quella italiana moderna e contemporanea - e si configura come un progetto, per noi di grande importanza, la cui origine e le cui radici risiedono nella comune passione di chi scrive per gli studi classici e nell’amore condiviso per il rigore scientifico-filologico. Infatti, certe che la modernità e la contemporaneità abbiano - più spesso di quanto si immagini - un sapore antico e che la fortuna dell’antico abbia ancora molto da comunicarci, la *classical reception* può configurarsi come terreno fertile per nuove, suggestive ricerche. La millenaria storia della letteratura ha conosciuto e conosce molti *exempla* di riscrittura, tanto da trovare nella riscrittura *lato sensu* una delle fonti più fertili. L’antichità greco-latina - sotto forma di idee, testi, immagini - nei secoli è stata tradita, ma anche tradita; ricevuta, recepita, adattata, ma anche rifunzionalizzata, usata, abusata. Parole citate o parafrasate, contesti allusi, immagini rubate fanno attraversare il tempo senza perdere potenza comunicativa, anche quando tradiscono i *fontes* da cui prendono avvio. Crediamo fermamente che in merito a questo duplice processo di tradizione e tradimento molto ancora si possa indagare, scrivere: condividere.

La scelta grafica ‘riecheggia’ gli intenti della rivista: il cerchio, simbolo di totalità, di simultaneità e del tempo ciclico, rappresenta il legame ininterrotto tra antico e moderno. Il blu degli spazi infiniti colma la distanza esistente tra i due per accoglierli, infine, in un unico tempo. A sigillare tale unione il titolo *Una/Κοινῆ*, che come Giano bifronte, volge lo sguardo al futuro e alla sua *renovatio*, pur custodendo il passato. *Renovatio* non solo moderna, ma anche classica. La prospettiva perseguita è volutamente varia e molteplice, come allusivamente

suggerito dal sottotitolo *Rivista sul classico e sulla sua ricezione nella letteratura italiana moderna e contemporanea* che va doppiamente interpretato: la prima parte punta lo sguardo al mondo classico nella sua totalità, senza trascurare anche la letteratura tarda e bizantina; la seconda, invece, alla ricezione del classico sia nel moderno-contemporaneo, che come ricezione classica nel classico stesso.

Pur nella difficoltà di condensare un terreno d'indagine tanto ampio, le domande da cui la nostra riflessione prende le mosse sono: in che misura i paradigmi antichi hanno direzionato (e potranno ancora direzionare) la letteratura italiana moderna e contemporanea e quanto forte o debole, consapevole o inconsapevole è la loro traccia nella storia della letteratura? Sono i paradigmi classici un imprescindibile principio di autorità letteraria a cui sempre il letterato rende omaggio e a cui rivolge lo sguardo e, se lo fa, in che modo e in che termini? Le risposte presuppongono una sicura, innegabile permanenza del classico, il cui vigore muta col mutare dei tempi, ponendosi in costante ri-adattamento culturale.

Uno stesso mondo può offrire panorami diversi, se guardato con occhi nuovi: questo concetto, per quanto lapalissiano, ci ricorda come ogni epoca abbia saputo guardare al classico con i propri occhi, a volte per scandagliarlo e cercare risposte, altre per distanziarsene recisamente.

Obiettivo della rivista è di offrire, dunque, stimoli e nuove prospettive di ricerca senza alcune limitazioni metodologiche, nella speranza - e in fondo convinzione - che molteplici punti di vista possano arricchire l'inesauribile campo della ricerca.

All'interno di questo primo fascicolo - realizzato grazie alla collaborazione di studiosi, a cui va la nostra riconoscenza - si affrontano temi che spaziano dal classico alla ricezione del classico o alla sola presenza del classico in opere autoriali (relativamente alle sezioni *Saggi e Recensioni*), per concludere con l'intervista di Arianna Sacerdoti alla poetessa Antonella Anedda.

Partendo dal 'mito dell'antico' e dal 'paradigma delle radici' ci si propone, dunque, di indagare la perdurante presenza del passato nel moderno-contemporaneo, tenendo vivo un dialogo orizzontale tra registri culturali e letterari distanti ma non - realmente - diversi.

Simone Andrea Camilli
Arianna Capirossi
Rosanna Cappiello
Aurora Cuntro'
Camilla Mauro
Tiziano Ottobrine
Luca Sarti

Simone Andrea Camilli

Versi dalle faglie: Primo Levi e la poetica della mimesi

Abstract: L'analisi delle poesie leviane si rende necessaria per l'originalità di alcune tecniche comunicative adottate dall'autore e ancora di più perché la loro composizione concorre al mantenimento in diacronia delle virtù del Levi prosatore. Rimaste spesso ai margini dell'opera e della critica, anche a causa dell'opinione che ne aveva l'autore stesso, sono invece luogo privilegiato in cui si possono recuperare modelli e tematiche che lo scrittore affronta in prosa con approcci profondamente diversi.

Abstract: The analysis of Levi's poetry is necessary to shed light on the originality of some communication techniques adopted by the author and even more so because their composition contributes to diachronically maintaining the virtues of Levi as a prose writer. Often left on the sidelines of literary work and criticism, also due to the author's opinion, Levi's poems are instead a privileged site where models and themes that the writer addresses in prose can be retrieved with deeply different approaches.

Parole-chiave: Levi, poesia, mimesi, equilibrio

Keywords: Levi, poetry, mimesis, equilibrium

Simone Andrea Camilli nasce nel 1993 e consegue la laurea in Lettere moderne all'Università del Salento, in cui ha collaborato con il centro di ricerca *Pens*. Si occupa principalmente di letteratura italiana contemporanea. Insegna nelle scuole secondarie di secondo grado. E-mail: simoneandreamilli@gmail.com

L'opera poetica di Primo Levi¹ si articola in un *corpus* piuttosto circoscritto di componimenti, contenuti in un volumetto – *Ad ora incerta* (1984) – in cui sono confluiti anche i primi lavori dell'*Osteria di Brema* (1975). Nell'analisi degli incontri che si realizzano tra lo scrittore e i suoi modelli diventa strettamente necessario partire proprio dagli esiti poetici, in quanto questi ultimi beneficiano di una posizione sotto molti aspetti privilegiata in relazione al microcosmo dello scrittore. Levi infatti, passato alla storia come memorialista e in parte come autore di racconti, si è dedicato anche alla poesia riservandole un ruolo solo apparentemente trascurabile: la sua intenzione di tenerla ai margini non è d'altronde sufficiente a nascondere il peso decisivo che essa ha acquisito nel preservare un certo equilibrio intrinseco alla sua opera vista per intero.

Due sono le direttrici attraverso le quali Levi nobilita indirettamente (e almeno in parte involontariamente) il proprio lavoro poetico. La prima riguarda, come detto, la necessaria funzione di compensazione che la poesia attua in chiaro favore della prosa; Levi sfrutta il mezzo poetico per esprimersi con una libertà di toni che nella memorialistica aveva consapevolmente mediato, al fine di originare un messaggio che traesse parte della propria autorevolezza e credibilità proprio dalla pacatezza e dall'assenza di *pathos*, mezzo a cui era divenuto comune ricorrere in quasi tutte le scritture del dopoguerra. Il secondo punto riguarda invece una caratteristica molto presente nelle sue poesie e riconducibile alla consuetudine di prestare di volta in volta la propria voce all'oggetto-soggetto del componimento. Nella maggior parte dei casi questa sorta di *mimesis* rivela una vicinanza d'intenti apprezzabilissima tra lo scrittore e le persone a cui egli accorda tale concessione: la scelta dei soggetti interpellati, dunque, diviene decisiva all'atto della ricostruzione della figura del poeta stesso e suscita un interesse ancora maggiore nel momento in cui Levi sperimenta la sua personalissima forma di simbiosi a beneficio di specifici autori della classicità.

L'opera e l'equilibrio: le funzioni della poesia in Levi

Volendo inquadrare il valore dell'opera poetica di Primo Levi –

passaggio necessario al fine di comprenderne il valore all'interno del *corpus* dei suoi scritti – vale la pena rifarsi alla recensione di Franco Fortini, *L'opera in versi*², frutto del suo intervento al Convegno internazionale di studi su Primo Levi svoltosi a Torino fra il 22 e il 23 marzo 1988. Fortini ci parla di un Levi che «non credeva all'eccellenza dei suoi versi», puntualizzando come si possa essere sostanzialmente d'accordo con lo scrittore, anche se alcuni dei suoi testi vadano «letti con attenzione perché hanno una loro verità ed un loro timbro da comunicarci»³. Fortini coglie due aspetti caratterizzanti la poetica di Levi: il valore relativo delle poesie rispetto al resto della sua produzione e la peculiarità di un timbro che appare comunque personale, grazie a una struttura e a una ritmica non estranea ai risultati migliori del Novecento⁴. Belpoliti⁵ e Marchese⁶ si soffermano su un aspetto in parte concorde alla revisione fortiniana, introducendo l'idea che quello di Levi sia in realtà un *canzoniere*, non nell'accezione di un'opera organica, coerente e strutturata a priori, bensì nell'ipotesi di «una raccolta, per quanto frammentata e disomogenea, di versi in cui si depositano le tracce dell'esistenza dell'autore»⁷. Sottolineare la parziale continuità di pensiero tra Fortini e la critica contemporanea permette di misurarsi con i versi leviani sotto una luce diversa, focalizzandosi su un aspetto sul quale si è indagato con minor convinzione: le *funzioni* che le poesie di Levi rivestono all'interno della sua opera vista per intero.

I versi di Levi non sono solamente il risultato di sue riflessioni e di «singoli stimoli»⁸ ricondotti alla forma poetica, ma – e qui si sondano più le cause che l'effetto – svolgono un lavoro di bilanciamento, quasi di compensazione, che permette allo scrittore di mantenere inalterate in diacronia le *virtù* etiche⁹ espresse nella sua opera in prosa. Esiste dunque uno scambio – assimilabile a un tipo ben preciso di scambio, quello osmotico – che si realizza fra prosa e poesia, una comunicazione continua che condivide gran parte dei significati e che ricalibra¹⁰ costantemente la concentrazione fra i due emisferi della scrittura leviana. Conservando la metafora, possiamo individuare il nostro soluto nella carica emotiva che Levi è solito

escludere categoricamente dalle sue scritture in prosa sul Lager e che vedremo migrare dunque in direzione della poesia. Del dialogo fra prosa e versi in Levi dà già conto Marchese¹¹, individuando come capitati spesso che uno stesso evento – una stessa «intuizione puntiforme»¹² – si diffonda tra memorialistica e poesia:

[Riferendosi alla poesia *Cantare*] Non è certo l'unica volta che la poesia sviluppa uno spunto diversamente da un corrispondente episodio in prosa: per restare a *Buna*, i versi conclusivi [...] dialogano con un tratto del breve capitolo *Una buona giornata*, di cui non conosciamo l'esatta stesura ma che non deve essere di molto successiva. Rosato ha proposto nel suo studio un giusto paragone fra lo spezzone del capitolo *Kraus* e *Buna* sottolineando nella prosa la comune descrizione del lavoro forzato nella melma e la consapevolezza di Primo che il prigioniero Kraus, nuovo arrivato, è destinato a soccombere in breve tempo anche se non lo sa [...]. Ma lo spunto della poesia torna, quasi letteralmente, anche in *Una buona giornata*, dapprima con la descrizione sgomenta della Buna di un grigio sterminato, e poi con l'azione del guardarsi in viso, sotto la luce del sole.¹³

Data così per dimostrata una certa permeabilità del margine interposto fra i versanti della scrittura leviana, rimane da definire tuttavia il gradiente di concentrazione, di cui ci interessiamo prevalentemente per la direzione che esprime, convergendo quest'ultima – come detto – dalla prosa alla poesia. A differenza di quanto avviene in un processo osmotico diretto, in cui non è applicata alcuna pressione opposta a quella osmotica, ciò che le poesie di Levi dimostrano è che l'autore, invece, esercita con fatica una certa pressione – la sua volontà che si concretizza nell'atto della scrittura – per invertire il flusso che naturalmente tenderebbe all'equilibrio fra prosa e poesia; così facendo riesce a convogliare il soluto emotivo della sua scrittura dalle impalcature «marmoree»¹⁴ della prosa allo spazio naturalmente più concentrato, ma comunque più tollerante, della poesia. Un esempio di quanto detto risiede nel ricorso all'autocensura (da non confondersi con la reticenza), molto minore nella poesia rispetto alla prosa: Levi lascia che nello

scritto poetico confluiscono moduli espressivi diversi, compresi quelli non compatibili con lo «studio pacato dell'animo umano»¹⁵, attestabile nelle opere testimoniali. È da aggiungersi che l'autore, nella prefazione di *Ad ora incerta*, assicura al lettore che i suoi «singoli stimoli hanno assunto *naturaliter* una certa forma, che la [...] metà razionale continua a considerare innaturale»¹⁶. Se Levi arriva a definire alcuni «stimoli» come «innaturali» lo fa per il fatto che questi ultimi sono filtrati solo parzialmente e rispondono a una razionalità meno vincolante, a un'intelaiatura meno rigida e scientifica¹⁷; ciò avviene proprio perché l'ecosistema poetico esula dal naturale rapporto di causa-effetto, di significante-significato, mitigando in questo caso il controllo censorio che l'autore mette in atto rispetto alle sue stesse parole. Quello che accade nelle pagine del Levi-poeta dunque è l'abbandono, solo momentaneo e sempre contenuto, di alcuni moduli etici che sono soliti orientare il Levi-prosatore al rigore, al riserbo, alla perpetua moderazione. Le concessioni che la poesia dona al Levi-poeta generano una faglia nella quale confluisce il *pathos* autocensurato dal Levi-memorialista e da cui fuoriescono le singole voci dei componimenti, solitamente meno articolate rispetto alle controparti della prosa. Da questa frattura emerge una voce che si serve di determinati artifici retorici per dimostrarsi acuta e vibrante e la sua comparsa inattesa e intensissima produce l'idea di uno scatto, di un'incursione violenta nel testo: di un'invasione che si origina fuori dalle righe della scrittura. Ciò appare evidente, ad esempio, in una delle poesie più famose di Levi, *Per Adolf Eichmann*.

Corre libero il vento per le nostre pianure,
Eterno pulsa il mare vivo alle nostre spiagge.
L'uomo feconda la terra, la terra gli dà fiori e frutti:
Vive in travaglio e in gioia, spera e teme, procrea dolci figli.

... E tu sei giunto, nostro prezioso nemico,
Tu creatura deserta, uomo cerchiato di morte.
Che saprai dire ora, davanti al nostro consesso?

Giurerai per un dio? Quale dio?
 Salterai nel sepolcro allegramente?
 O ti dorrai, come in ultimo l'uomo operoso si duole,
 Cui fu la vita breve per l'arte sua troppo lunga,
 Dell'opera tua trista non compiuta,
 Dei tredici milioni ancora vivi?

O figlio della morte, non ti auguriamo la morte.
 Possa tu vivere a lungo quanto nessuno mai visse:
 Possa tu vivere insonne cinque milioni di notti,
 E visitarti ogni notte la doglia di ognuno che vide
 Rinserrarsi la porta che tolse la via del ritorno,
 Intorno a sé farsi buio, l'aria gremirsi di morte.¹⁸

La *mimesi* e il linguaggio

Levi genera i caratteri della sua poesia in un luogo in parte diverso da quello in cui costruisce la prosa, in una faglia che beneficia di più ampie libertà e concessioni rispetto agli stessi valori che orientano rigorosamente il resto della sua opera; così l'autore può non solo dar spazio adeguato ad una voce più intima, ma è anche in grado di mantenere inalterate nel tempo le virtù etiche della memorialistica, riuscendo a bilanciare il materiale vivo della propria scrittura.

A quest'analisi se ne aggiunge un'altra, che ha come oggetto di studio la voce¹⁹, la materia linguistica che in questa stessa faglia ha origine. Tale ricerca impone un interrogativo immediato, orientato all'identificazione non più della zona, bensì del referente fisico che si rivolge al lettore e da cui la voce proviene. Se è piuttosto semplice attribuire a Levi il ruolo in questione, è bene riconoscere subito che l'autore assolve anche altre funzioni dentro e fuori dal testo, dimostrandosi scrittore e al tempo stesso personaggio, curando sceneggiatura e regia essendo attore egli stesso, in una struttura che deve molto alla *Commedia* dantesca. Tutto ciò, considerando anche la varietà dei temi trattati da Levi nell'arco dell'intera opera, può avvenire solo grazie ai moduli della *mimesi*, di cui lo

scrittore si serve più volte nel tempo, per fini diversi: l'autore, in alcuni momenti della sua opera, utilizza la propria posizione per appropriarsi del punto di vista di soggetti molto diversi tra loro (deportati, animali, personaggi storici e della classicità) assumendo una postura di volta in volta differente, adattandosi in larga parte a ciò che, verosimilmente, la figura a cui presta la voce avrebbe potuto comunicare. Nel fare ciò egli riesce tuttavia a mantenere alcune caratteristiche tipiche del suo *usus scribendi* e a veicolare fra le righe anche i propri messaggi, spesso contraddittori, relativi al suo modo di immaginare il futuro; in particolare nelle poesie a carattere scientifico egli alterna atteggiamenti di esplicita diffidenza rispetto al progresso del genere umano ad altri, affidati principalmente a studiosi del passato vicini al suo sentire, in cui offre al lettore quei pochi palliativi che ritiene poter essere cura al male del suo tempo. Se dunque è Levi ad adattare in larga parte la propria voce ai personaggi, è altresì evidente che il messaggio di questi ultimi è spesso curvato verso le esigenze comunicative dell'autore e ne riflette gli stati d'animo con un'immediatezza certamente maggiore rispetto a quanto avviene nella prosa.

La tematica che Levi affronta con maggior frequenza nel momento in cui si ritrova a prestare la propria voce ad altri è quella del Lager, che occupa soprattutto la prima parte della sua opera (dagli esordi al 1975), e che riemerge sporadicamente fino alla fine della produzione poetica dell'autore²⁰. Rispetto alle poesie del Lager, Levi non riesce a mantenere un atteggiamento costante nel tempo e il suo punto di vista, la *voce* che offre al lettore, oscilla fra la condizione del «sommerso» e quella del «salvato»²¹. Le caratteristiche della lingua che egli adopera nell'alternanza fra questi due stati si mantengono invariate e si avvicinano sensibilmente alle proprietà della scrittura che Mengaldo, nel suo saggio *Lingua e scrittura in Levi*²², aveva rintracciato per la prosa. La traslazione dei tratti tipici del Levi memorialista avviene con immediata naturalezza; così già in *Buna* (dicembre '45), in *Cantare*, in *25 febbraio 1944*, ne *Il canto del corvo*, in *Shemà* e in *Alzarsi* (tutte del gennaio del '46) si mostrano con evidenza alcuni caratteri del Levi prosatore, come esposti

in Mengaldo. Il gusto per una «lingua precisa, chiara e distinta, trasparente verso il senso e la comunicazione» e per una «*brevitas* pregnante», oltre che per un'«economia ed essenzialità linguistica, aliena da amplificazioni e ridondanze»²³ rimane inalterato nel Levi poeta e si affianca ad un registro piano, speculare a quello della prosa. Questa linearità del verso è particolarmente evidente soprattutto negli *incipit* delle poesie, in cui il parlante si presenta o in cui è descritto lo scenario iniziale. Ne *Il canto del corvo*, ad esempio troviamo:

Sono venuto di molto lontano
 Per portare mala novella
 Ho superato la montagna,
 Ho forato la nuvola bassa,
 Mi sono specchiato il ventre nello stagno.

In *Per Adolf Eichmann* (luglio '60) i primi quattro versi descrivono la ripresa della ciclicità della vita in una sorta di dimensione temporale recuperata dopo la fine della guerra, narrata in stile biblico; in *Shemà*²⁴ lo spazio della strofa iniziale (sempre di quattro versi) è utilizzato per rendere chiaro il destinatario del messaggio. Ovviamente tale finalità impone un'estrema trasparenza:

Voi che vivete sicuri
 Nelle *vostre* tiepide case,
 Voi che trovate tornando a sera
 Il cibo caldo e visi amici: (corsivi miei)

Come nella prosa, anche nella poesia trovano moltissimo spazio le figure di ripetizione. Se ciò capita nel primo caso perché «la ripetizione, nelle sue varie forme, è il mezzo che permette a Levi di articolare e concatenare con chiarezza i successivi segmenti di discorso»²⁵, in poesia la sua funzione cambia radicalmente: iterazioni e anadiplosi concorrono nell'innalzare il tono del verso, nel promuovere un incedere oracolare, nel veicolare gli ammonimenti

leviani servendosi dei modelli biblici, nel rendere immediato al lettore – proprio in virtù della conoscenza universale dei testi sacri – l’asprezza e l’urgenza del dettato. Gli esempi nell’opera di Levi sono decine; a titolo esemplificativo se ne possono citare alcuni: in *Shemà* (oltre al già citato «Voi») le iterazioni nella seconda strofa del «che» accompagnato dal verbo, di «considerate», di «senza»; degli imperativi nell’ultima strofa. In *Voci*²⁶ (febbraio ’81), l’anafora della parola che dà il titolo al componimento, ripetuta cinque volte nei primi sei versi; l’iterazione del nesso «parole + sostantivo» («parole-spada e parole-veleno / Parole-chiave e grimaldello, / Parole-sale, maschera e nepente»), l’iterazione che occupa quasi per intero i versi finali, dando vita a un’epanalessi («O sordo. [...] sordi») e alla paronomasia ripetuta fra «solo» e «sordo», al singolare e al plurale:

Il luogo dove andiamo è silenzioso
 O sordo. È il limbo dei soli e dei sordi.
 L’ultima tappa devi correrla sordo,
 L’ultima tappa devi correrla solo.

La poesia recupera con facilità anche il posizionamento non convenzionale degli elementi della frase²⁷ che, meno comune nella prosa tradizionale, può rientrare con maggior frequenza nell’opera poetica. Anche in questo caso gli esempi sono innumerevoli: diamo perciò conto di una particolarità nell’uso, che è quella di anticipare spesso l’aggettivo a inizio verso (anche con funzione predicativa). Già Mengaldo rende nota l’attenzione particolare che Levi dedica all’uso di questo elemento («La collocazione elegantemente letteraria colpisce specialmente gli aggettivi»²⁸), arrivando a puntualizzare che «l’aggettivazione di Levi» è «uno dei sigilli regali della sua grandezza di stilista, e di scrittore»²⁹: in *Buna*³⁰ si segnalano «Lunga la schiera nei grigi mattini» e «Terribili nell’alba le sirene», in *Per Adolf Eichmann* «Eterno pulsa il mare vivo alle nostre spiagge», in *In disarmo*³¹ (giugno ’82) «Dondola tarda sull’acqua della darsena / Viscida, iridescente di petrolio, / Una vecchia carena» (corsivi miei). Ritorna saltuariamente anche il chiasmo, come in *Cantare*³², dove

«Cosa cattiva ci parve uccidere / Morire, una cosa lontana» dà vita a una disposizione chiasmica aggettivi-verbi. Si ritrovano inoltre, disseminati nel testo, quegli stessi fenomeni anti-orali evidenziati sempre da Mengaldo: la «preferenza per *ad*, *ed*, e perfino *od* davanti a vocale, [...] la mancata elisione, [...] le apocopi dal forte sapore letterario»³³.

Finora ci siamo occupati dei punti in comune fra l'*usus scribendi* del Levi-sommerso e del Levi-salvato, cioè di quanto accade nelle aree della scrittura condivise dalla maggior parte delle poesie leviane. Si sono quindi omesse volutamente alcune analisi di cui ci stiamo per occupare, in quanto rivelatrici di diverse dinamiche alla base della costruzione poetica che Levi edifica intorno alla sua esperienza del Lager, proprie di un polo o dell'altro. Uno dei fenomeni più importanti, rilevato sia da Mengaldo che da Marchese, è l'assenza di informazioni, di alcuni elementi all'interno della frase. Se per la prosa si può parlare di *ellissi*, di «esempi di sveltezza ed economia»³⁴ evidenti a livello sintattico e del tutto coerenti con il lascito del Gattermann³⁵ e più in generale con la scrittura leviana, per la poesia l'indagine è più complessa. In alcune composizioni di Levi, infatti, non è tanto la sintassi ad essere deficitaria, quanto il significato, reso difficilmente decifrabile dalle reiterate omissioni che caratterizzano le poesie del Lager. Quanto dimostrato da Marchese per *Shemà*,³⁶ non contestualizzabile senza conoscenze acquisite esternamente al testo, è facilmente replicabile per un gran numero di poesie: ne *Il canto del corvo* non è identificabile quale sia la «mala novella»; in *Alzarsi*³⁷ non è dato sapere perché le notti siano «feroci», cosa il soggetto voglia «raccontare», cosa significhi aver «ritrovato la casa». In *Erano cento*³⁸ (marzo '59) le coordinate spazio-temporali sono talmente celate da favorire l'ingresso dei «fantasmi» del verso 11 in sostituzione agli «uomini» del primo verso, in una dimensione più vicina all'onirico che al reale. In *Annunciazione*³⁹ (giugno '59), la grottesca parodia dell'Annunciazione alla Madonna, il testo non dice espressamente *chi* sia il nascituro di cui parla l'intero componimento. La continua omissione di informazioni e circostanze è spiegabile con il ruolo che Levi, poeta della faglia, ricopre all'interno della

sua opera poetica. Lo scrittore, al contrario di quanto accade nella prosa, ha come pubblico privilegiato la schiera dei *sommersi* e dialoga con loro al netto delle informazioni che con questi ultimi condivide. Accade anche che spesso Levi compia la sua già citata *mimesi* a beneficio dei *sommersi* stessi, prestando la propria voce e partecipando della dimensione – molto spesso corale – dei caduti, in un viaggio verso la catarsi. Una delle caratteristiche ricorrenti all'interno di questo processo è il richiamo all'*Inferno* dantesco, concretizzatosi più volte nelle opere in prosa e ben presente anche in poesia. Citazioni e rinvii di questo tipo sono sempre presenti nelle composizioni sul Lager e definiscono, per questo motivo, la geografia dei *sommersi* danteschi. Se infatti Levi fa dell'*Inferno* la cantica di riferimento dominante, non è solo perché compie l'associazione Lager-*Inferno*. Grazie soprattutto all'opera poetica, Levi recupera un dialogo con i *sommersi*: li accosta ai dannati danteschi per l'impossibilità, condivisa da entrambi i gruppi, di riemergere in superficie e di compiere un percorso di recupero dell'umano. Proprio a quest'ultimo punto si riferisce *Il superstite* (febbraio '84), componimento in cui appare l'adattamento di un verso dell'*Inferno*⁴⁰ (canto XXXIII) in chiusura dell'intervento diretto del Levi-personaggio:

«Indietro, via di qui, gente sommersa,
Andate. Non ho soppiantato nessuno,
Non ho usurpato il pane di nessuno,
Nessuno è morto in vece mia. Nessuno.
Ritornate alla vostra nebbia.
Non è colpa mia se vivo e respiro
E mangio e bevo e dormo e vesto panni».

Un'intera poesia, *A giudizio*⁴¹ (luglio '85) si sviluppa sulla riuscita *mimesi* con il Minosse dantesco, il giudice infernale che assegna le pene ai dannati – apparso nel canto V. L'inquisito è però un industriale del nostro tempo e il lettore, mentre ricostruisce nel corso del testo la figura del dannato e ne deduce man mano il

crimine, è portato a conoscenza dell'identità dell'inquisitore solo nel verso finale e, come di consueto, non esplicitamente:

- Il tuo nome? – Alex Zink. – Dove sei nato?

- A Norimberga, città illustre ed antica:

[...]

- Dimmi come hai vissuto,

Senza mentire. Qui sarebbe inutile.

- Sono stato operoso, o giusto giudice.

Pietra su pietra, marco su marco,

Ho fondato un'industria modello.

[...]

- Usavi lana buona?

- Lana fuor del comune, o giusto giudice.

Lana sciolta od in trecce,

Lana di cui avevo il monopolio.

Lana nera e castana, fulva e bionda;

Più spesso grigia o bianca.

- Da quali greggi?

- Non so. Non m'interessava:

La pagavo in contanti.

- Dimmi: i tuoi sonni sono stati tranquilli?

- Di norma sì, giusto giudice,

Anche se qualche volta, in sogno,

Ho udito gemere fantasmi dolenti.

- Discendi, tessitore.

Minosse e il richiamo diretto all'*Inferno* torneranno anche in *Un altro lunedì*⁴², in un calco evidente del verso dantesco «Stavvi Minòs orribilmente e ringhia» (*Inferno* V), che in Levi diventa «Così Minosse orribilmente ringhia / Dai megafoni di Porta nuova».

Un altro rimando, altrettanto evidente, è legato al «dolce mondo sotto il sole» e più strettamente alla figura del sole stesso. In *Buna* troviamo «Se ancora ci trovassimo davanti / Lassù nel dolce mondo sotto il sole, / Con quale viso ci staremmo a fronte?». In 25

febbraio 1944⁴³: «Vorrei poter dire la forza / Con cui desiderammo allora, / Noi già sommersi, / Di potere ancora una volta insieme / Camminare liberi sotto il sole»; ne *Il tramonto di Fossoli*⁴⁴ (febbraio '46) l'evocazione del sole richiama direttamente il V carme del *Liber* catulliano: «*Soles occidere et redire possunt / nobis cum semel occidit brevis lux / nox est perpetua una dormienda*». Un'ultima annotazione sui richiami danteschi è da dedicarsi ai versi in cui compaiono più elementi (sostantivi, aggettivi, verbi) uniti per asindeto o polisindeto in un sintagma, altro chiaro riferimento allo stile di Dante; a tal proposito ricordiamo nuovamente il verso de *Il superstite* «E mangio e bevo e dormo e vesto panni» come esempio di unione per polisindeto e il verso di *Buna* «Hai dentro il petto freddo fame niente» come unione per asindeto.

Se il Levi-sommerso e il Levi-salvato fanno ampio ricorso ai moduli della *mimesi*, tuttavia l'assunzione di un punto di vista altro è una costante delle poesie leviane. Ciò significa che ritroviamo il correlativo mimetico anche al di fuori delle composizioni sul Lager, diffuso a tal punto in tutta l'opera da permetterci di poter costruire un percorso basato proprio sul ripresentarsi di questa componente. Il suo uso più ricorrente, a livello numerico, è rintracciabile nei componimenti che hanno come oggetto di indagine la natura; Levi si fa carico del punto di vista di una singola specie, animale o vegetale, per descriverne il funzionamento biologico e per rivelarne le caratteristiche peculiari, in un processo di personificazione che porta il parlante a confrontarsi continuamente con quanto prodotto nello stesso campo dal genere umano. Altra caratteristica rilevante è il parallelismo di alcune poesie con le corrispondenti interviste in prosa, in cui sono affrontate le medesime tematiche: il lettore ha dunque la possibilità di vedere come lo scrittore modelli lo stesso materiale in relazione alle due forme espressive. È il caso delle poesie *Aracne*⁴⁵ e *Vecchia talpa*⁴⁶, i cui corrispettivi in prosa *Amori sulla tela*⁴⁷ e *Naso contro naso*⁴⁸ sviluppano, in uno spazio meno contenuto e in un tempo posteriore, gli stessi motivi delle controparti poetiche. Così, nei lavori sulla talpa ritorna la preferenza per il buio rispetto alla luce, la durezza delle «mani buone per scavare»⁴⁹, l'occasionale

ritrovo di una vipera poi divorata, le emersioni in superficie per spaventare i cani. In quelli sulla femmina del ragno spiccano l'elogio della pazienza, la fame continua e incontrollata, il rapporto con il maschio del ragno, la conoscenza innata della fabbricazione delle tele. Persino un verso di *Aracne*, «E mi piacciono le *mosche* e i *maschi*», torna nella prosa mantenendo intatta la paronomasia: «A noi femmine i maschi piacciono come le mosche». Ma la *mimesi* è anche lo spazio in cui Levi può sperimentare linguaggi diversi, facendo apparire la loro coesistenza del tutto naturale. Mengaldo, per la prosa, parla di vero e proprio «*pastiche*»⁵⁰ in grado di accettare i linguaggi speciali dell'italiano in un *iter* che condurrà al riuscitissimo *La chiave a stella*. In poesia il fenomeno si attenua anche perché la *mimesi*, sebbene agevoli la traslazione nel mondo del nuovo soggetto parlante, nei casi esterni al Lager è compiuta per lo più a scopo didattico-esplicativo (piante e animali) o narrativo (*Annunciazione*, *Cuore di legno*, *Partigia*) e richiede per questo che si utilizzi un linguaggio piuttosto piano. Rimangono tuttavia evidenti quei fenomeni che portano il critico a parlare di «lingua e scrittura» in Levi come di un «oggetto di gioco, di divertimento»⁵¹. Il «pronunciato gusto per l'oralità»⁵², ad esempio, produce espressioni come «vuole farsi credere» in *Cuore di legno*⁵³, «Mi tesserò un'altra tela, / Pazienza.» in *Aracne*, «Che c'è di strano?» in *Vecchia talpa*, «Pio bove un corno» e «Ci vuole un bel coraggio» in *Pio*⁵⁴, «Fin dall'inizio è rimasto acquattato» in *Scacchi*⁵⁵, «Me ne sto senza» e «Le nostre badano al sodo» in *Il dromedario*⁵⁶. Diventa *oggetto di gioco* anche una tecnica come l'*omissione*, che nelle poesie del Lager è una delle tracce più evidenti della postura attraverso cui Levi scrive del suo passato. In poesia si ha invece la conversione in un espediente originalissimo per avvicinare la composizione poetica alle caratteristiche degli indovinelli in versi, tramite l'espedito dello svelamento. Così in *Agave* troviamo:

Non sono utile né bella,
 Non ho colori lieti né profumi;
 Le mie radici rodono il cemento,

E le mie foglie, marginate di spine,
Mi fanno guardia, acute come spade.

Altro caso degno di nota nell'ambito dello sperimentalismo leviano è quello delle poesie *Sansone*⁵⁷ e *Delila*⁵⁸, dedicate ai rispettivi personaggi biblici presenti nell'*Antico Testamento*. In questa occasione, Levi esegue la sua mimesi in due componimenti complementari, riportando lo stesso episodio – l'estinzione della forza di Giasone compiutasi per mano di Dalila – dai punti di vista dei suoi due protagonisti:

Sansone

Figlio di madre sterile
Ero stato annunciato anch'io
Da un messaggero di viso tremendo.
[...]
Finché una Delila filistea
Non m'ha raso la chioma e il nerbo
E non m'ha spento la luce degli occhi:
Contro le tenebre non c'è lotta.

Delila

Sansone di Timnata, il ribelle,
Giudeo spaccamontagne,
Era tra le mie mani delicate
Tenero come creta di vasaio.
[...]
L'ho accecato e gli ho raso i capelli
Sciogliendo la virtù delle sue reni.

La mimesi e la simbiosi: dalle 'poesie del commiato' ai modelli

Un'ulteriore declinazione della mimesi leviana è impiegata per dare voce a un referente diverso da tutti gli altri già trattati, al

personaggio cronologicamente più vicino al Levi-autore: si tratta di una sorta di *alter ego* dello scrittore che, visto come un viaggiatore in procinto di partire e più maturo dell'autore stesso, origina una piccola serie di composizioni che sono tese a prendere commiato dall'umanità *in toto*. In queste vesti l'autore si occupa di redigere un sunto dalla propria vita, sconfinando nell'esame di quanto prodotto dalla sua generazione, tracciando una linea di demarcazione netta tra il più immediato presente – visto come in procinto di terminare – e il 'nuovo' tempo futuro; è proprio in queste occasioni che Levi chiama in causa alcune delle figure classiche che apprezza di più, facendo coincidere la loro comparsa (inevitabilmente mediata dalla sua scrittura) con un sostanziale innalzamento di tono e di temi. In queste poesie l'autore è portato a chiedersi, senza alcuna carica ottimistica, se gli abitanti della Terra siano ora in condizione di non commettere gli stessi errori dei padri. Questo confine, prettamente morale prima ancora che temporale, è riassunto nel verso conclusivo di *Delega*⁵⁹, quando Levi si rivolge al suo interlocutore chiedendogli di non chiamarli maestri.

Nei componimenti in cui si congeda, l'autore si esprime sempre in prima persona⁶⁰ (singolare o plurale) realizzando un confronto tra la sua situazione di *uomo in viaggio*, dinamica e tesa, e lo *status* di sedentarietà di chi riceve il testimone, rivelando in tal modo anche il suo sentirsi in procinto di «abbandonare» il proprio tempo. Nei dialoghi che si generano, il Levi-personaggio discute con un solo interlocutore in *Delega*, in *Le pratiche inevase*⁶¹ e in *Carichi pendenti*⁶², mentre si rivolge a più persone (in un richiamo universale che vede coinvolto anche il lettore) in *Congedo*⁶³ e in *Agli amici*⁶⁴. Nei confronti a due, domina la dimensione pacata e cordialmente distaccata del linguaggio burocratico degli uffici (ambienti che Levi conosce benissimo), da cui l'autore attinge le formule di commiato e i moduli della conversazione fra dipendente e superiore. In *Le pratiche inevase* troviamo: «Signore, a fare data dal mese prossimo / voglia accettare le mie dimissioni / E provvedere, se crede, a sostituirmi»; in *Carichi pendenti* «Gradirei, se possibile» e «Se possibile, come dicevo». In *Delega* invece, l'interlocutore

diventa un semplice collega più giovane (il che giustifica l'utilizzo del «tu» in vece del «lei»), il quale sta per succedere a Levi nel suo stesso impiego; le formule di cortesia rimangono, tuttavia – soprattutto in ragione dello scarto d'età – Levi cambia l'allocuzione, ma fa comunque in modo che l'autorità concessagli dall'essere più anziano non porti il suo referente a vederlo come un modello da imitare («Non chiamarci maestri»). Ciò può accadere solo perché l'*alter ego* leviano è il rappresentante, in quel momento, di un'intera generazione e non più solo di sé stesso:

[...] Abbiamo
 Pettinato la chioma alle comete,
 Decifrato i segreti della genesi,
 Calpestato la sabbia della luna,
 Costruito Auschwitz e distrutto Hiroshima.
 Vedi: non siamo rimasti inerti.
 Sobbarcati, perplesso;
 Non chiamarci maestri.

Il linguaggio rimane piano in tutte le composizioni, improntato ad un tono narrativo, concedendosi un solo latinismo evidente («cura» per «preoccupazione, affanno») e un termine yiddish («nebbich»), entrambi presenti in *Congedo*.

Al tema del viaggio è strettamente connesso quello del tempo, entità onnipresente e incalzante, che tuttavia è percepita spesso come salvifica proprio perché permette al poeta di demandare ad altri le responsabilità malamente gestite dalla propria generazione. Il Levi-personaggio dunque opera in funzione di questo termine imminente che grava sul significato del messaggio trasmesso: il poeta-impiegato ha poche righe per consegnare il suo lascito e si mostra rammaricato per quanto non è riuscito a concludere negli anni della sua attività lavorativa. L'uso che Levi fa del tempo in *Le pratiche inevase* fa da contraltare, in modo antitetico e speculare, a quanto visto in *Per Adolf Eichmann*. Il calco senechiano⁶⁵ (ricavato dal *De brevitae vitae*) presente in quest'ultima poesia «O ti dorrai

come in ultimo l'uomo operoso si duole / *cui fu la vita breve per l'arte sua troppo lunga*» (corsivi miei), è richiamato più volte nel componimento leviano ed è già preannunciato dal titolo. Si trovano dunque «Lascio molto lavoro non compiuto», «Dovevo dire qualcosa», «Dovevo anche dare qualcosa», «Ho rimandato», «Dovevo piantare alberi e non l'ho fatto» e simili; il richiamo più diretto però è fatto coincidere con il rimpianto più grande, posto alla fine della poesia: quello di non avere terminato un «libro / meraviglioso» che «Sarebbe stata un'opera fondamentale» (corsivo mio).

Congedo e *Agli amici*, le due poesie di questo gruppo in cui Levi si rivolge a più di un interlocutore, hanno come pubblico la cerchia degli amici, dei parenti, delle persone con cui «per almeno un momento, / sia stato teso un segmento, / una corda ben definita»⁶⁶. Il clima che si respira è più disteso, il tempo «urge» ancora «da presso»⁶⁷ ma la percezione che ne ha il protagonista è resa più mite dal rapporto che si instaura con l'ambiente circostante, dal contesto familiare e rassicurante. Particolarmente interessante all'interno di *Agli amici* la presenza di una strofa, l'ultima, che l'analisi metrica fa risaltare ulteriormente. Nel componimento infatti si alternano metri di vario genere, tranne per i versi che vanno dal 17 al 20, tutti di dieci sillabe. Isolandoli dal resto otteniamo una terzina sull'amicizia, la cui autonomia può trovare giustificazione nella conclusione dello scenario introduttivo avvenuta nel verso immediatamente precedente, nella sostituzione della prima persona singolare con un soggetto impersonale, nella formula sentenziale del terzo verso e nel rivelarsi del significato del componimento, espresso solo nello spazio circoscritto della terzina stessa:

Di noi ciascuno reca l'impronta
Dell'amico incontrato per via;
In ognuno la traccia di ognuno.

Un ulteriore passaggio interno alla mimesi, tra i più importanti, è quello che si compie tra due poesie: *Le stelle nere*⁶⁸ e *Plinio*⁶⁹, che

rappresentano due delle anime più in conflitto presenti nel Levi uomo e scrittore; i sentimenti espressi da questi due componimenti trovano spazio in moltissimi luoghi della poesia leviana e danno spesso vita a un'antinomia sempre aperta tra fiducia e scetticismo nell'umanità e nel futuro. Inoltre mostrano con estrema chiarezza quale sia la portata delle pulsioni da cui si origina la sua poesia, manifestando cosa spinga l'autore ad immergersi a più riprese nelle profondità della sua faglia poetica e a levare da lì la propria voce. In *Le stelle nere* il tono catastrofico⁷⁰ permea tutta la composizione:

Nessuno canti più d'amore o di guerra.

L'ordine donde il cosmo traeva nome è sciolto;
 Le legioni celesti sono un groviglio di mostri,
 L'universo ci assedia cieco, violento e strano.
 Il sereno è cosparso d'orribili soli morti,
 Sedimenti densissimi d'atomi stritolati.
 Da loro non emana che disperata gravezza,
 Non energia, non messaggi, non particelle, non luce;
 La luce stessa ricade, rotta dal proprio peso,
 E tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla,
 E i cieli si convolgono perpetuamente invano.

Levi evidenzia l'importanza del primo verso: «Nessuno canti più d'amore o di guerra» ha sia la funzione di manifesto della nuova poetica⁷¹, sia quella di ammonimento verso il lettore. Proseguendo nella lettura si vedrà infatti come tutto il testo rappresenti in realtà la presa di coscienza dell'inutilità della poesia, della scienza, della vita umana, in un *climax* ascendente che coinvolge l'intero e ostile universo. Ciò che attrae maggiormente l'attenzione è l'iterazione delle formule di negazione: espressioni come «non emana», «non energia, non messaggi, non particelle, non luce» associate alla presenza dei pronomi indefiniti «nessuno» e «nulla», non solo rafforzano il senso di oppressione che domina la poesia, ma disegnano finanche un significato che procede per omissioni e

negazioni. «L'ordine», «Le legioni celesti», «L'universo» e i «soli» – elementi posti illusoriamente a custodia della vita dell'uomo – sono smascherati dall'autore, il quale li equipara a un «groviglio di mostri» e ne fa gravitare l'immagine attorno alla loro rivelata vacuità. A livello linguistico tornano moltissime consuetudini leviane (scelte che si ripeteranno anche in *Plinio*): essendo una poesia dal tono oracolare, il registro è piuttosto sostenuto e recupera alcune delle figure anti-orali più care a Levi, come la preferenza per termini più aulici o meno comuni («dónde» per «da cui», «gravezza» per «gravità»), per le forme arcaiche («moriamo», «convolgono») e per le elisioni dal «forte sapore letterario»⁷² («d'amore», «d'orribili soli»). Oltre alla già citata iterazione del *non* al verso 8, ritornano l'anadiplosi ai versi 8-9 («Non energia, non messaggi, non particelle, non luce / La luce stessa ricade»), il sintagma a tre elementi come «L'universo ci assedia *cieco, violento e strano*» (corsivi miei) e risultano numerosissime le allitterazioni. Evidentissima quella della «s» al verso 6: «Sedimenti densissimi d'atomi stritolati».

Di segno completamente diverso la poesia *Plinio*, composta nel 1978 (circa quattro anni dopo *Le stelle nere*):

Non trattenetemi, amici, lasciatemi salpare.
 Non andrò lontano: solo fino all'altra sponda;
 Voglio osservare da presso quella nuvola fosca
 Che sorge sopra il Vesuvio ed ha forma di pino,
 Scoprire d'onde viene questo chiarore strano.
 Non vuoi seguirmi nipote? Bene, rimani e studia;
 Ricopiami le note che ti ho lasciate ieri.
 La cenere non dovete temerla: cenere sopra cenere,
 Cenere siamo noi stessi, non ricordate Epicuro?
 Presto, approntate la nave, poiché già si fa notte,
 Notte a mezzo meriggio, portento mai visto prima.
 Non temere sorella, sono cauto ed esperto,
 Gli anni che m'hanno incurvato non sono passati invano.
 Tornerò presto, certo, concedimi solo il tempo
 Di traghettare, osservare i fenomeni e ritornare,

Tanto ch'io possa domani trarne un capitolo nuovo
Per i miei libri, che spero ancora vivranno
Quando da secoli gli atomi di questo mio vecchio corpo
Turbineranno sciolti nei vortici dell'universo
O rivivranno in un'aquila, in una fanciulla, in un fiore.
Marinai, obbedite, spingete la nave in mare.

Plinio non è rilevante esclusivamente in virtù del messaggio – d'altronde piuttosto limpido – che trasmette, ma diviene indizio di una vicinanza emotiva e d'intenti che lega l'autore al soggetto a cui decide di dar voce. La pagina non è più dunque prestata a un *sommerso*, né è utile a presentare nuovi esponenti del mondo animale: la *mimesi*, approntata inizialmente per far riemergere i caduti o per descrivere la natura, diviene adesso la chiave per rivelare al lettore la faccia più intima del poliedro-Levi. Plinio il Vecchio, celeberrimo per la sua smisurata curiosità, per i suoi studi eterogenei, per il suo rapporto con l'indagine della natura, è il modello ideale a cui lo scienziato deve tendere e ben si accorda con il rimando a Lucrezio, la cui teoria degli atomi è citata verso la fine del componimento⁷³. Il *De rerum natura* lucreziano è d'altronde un riferimento importante per Primo Levi, che nella sua opera poetica rifugge dalle correnti dell'Ermetismo e riconduce fermamente il suo lavoro ai dogmi della *ratio*, pur concedendosi in questo campo una maggiore libertà. Egli, proprio come Lucrezio, concepisce il linguaggio come veicolo per dissipare le «tenebre»⁷⁴, per mettere ordine al caos: non come tesoro comunicativo di pochi, elitario ed escludente. Levi concede il beneficio dell'«oscurità del messaggio» solo a chi è in procinto di morire, a chi esplicita attraverso il parlare oscuro la propria condizione di «fuga dal mondo», di «non-volere-essere»⁷⁵; egli stesso tuttavia, proprio attraverso le sue 'poesie del commiato', supera questa *impasse* e i suoi personaggi sul punto di partire arrivano ad essere persino didascalici. Raffigurati in un ambiente familiare di assoluta serenità, fanno di un linguaggio estremamente piano il loro epitaffio e rivendicano in questo modo la necessità di una comunicazione limpida sino all'estremo. Anche

la finalità della poesia ritorna simile fra i due autori, rivelandosi essa stessa medicina per entrambi, ma anche mezzo d'esplorazione di un universo sconosciuto e mai ostile. Così se Lucrezio si impegna a «sciogliere l'animo dagli stretti nodi della superstizione» e a «comporre versi tanto chiari» come medicina a «una materia così oscura»⁷⁶, Levi nel suo *Dialogo di un poeta e di un medico* individua nella poesia l'unica alternativa possibile alla medicina, utile a percepire transitoriamente «la presenza solenne e tremenda di un universo aperto, indifferente, ma non nemico»⁷⁷.

L'analisi del primo verso di *Plinio* ne svela una parte importante: isolandolo si ottiene un *incipit* vicino a quelli delle 'poesie del commiato' e molto simile al verso iniziale di *Congedo*: «Si è fatto tardi, cari» diventa «Non trattenetemi, amici, lasciatemi salpare», in cui urgenza del tempo e pubblico familiare coincidono. Se *Le stelle nere* rappresenta un manifesto della vacuità delle opere umane, *Plinio* è al contrario un elogio della ricerca della conoscenza, basato su espliciti richiami alla *Commedia* dantesca e al *canto di Ulisse* presente in *Se questo è un uomo*. A riprova della validità del nesso Plinio-Ulisse si segnalano la presenza nella poesia di una donna, la sorella, a cui Plinio promette di tornare presto, la figura stessa di Plinio, «incurvato» dagli anni, l'abilità retorica che traspare dal suo discorso, facilmente assimilabile a quella dell'eroe di Itaca. Nei versi centrali e finali, a rafforzare il collegamento tra il poeta e le sue figure di riferimento, è richiamata la teoria epicurea, utile ad accogliere nel testo anche la figura di Lucrezio in una composizione che recupera due dei modelli più cari a Levi e che permette all'autore di porsi in continuità rispetto al loro sentire e alla loro *forma mentis*.

L'elogio della conoscenza dunque, benché pronunciato per bocca del solo Plinio, è in realtà il lascito di tre grandi uomini e scienziati – uno dei quali colto da Levi nell'atto ultimo della partenza. L'eredità che il poeta decide di lasciare ai posteri ha dunque lo schermo della parsimonia, ma rappresenta la sua unica formula salvifica per rimediare, almeno in parte, alla «disperata gravezza» che attanaglia *Le stelle nere*.

Note

1 Per le citazioni dirette dei testi poetici in esame ci si riferisce sempre a P. LEVI, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 2013.

2 FERRERO 1997, 163.

3 MENGALDO 1997, 163.

4 Fortini in tal senso continua: «Con questo si vuol dire che [le poesie di Levi] sono, nella loro maggioranza, deboli in quanto versi, in quanto cioè si presentano come iscritti nel genere che nel nostro e anche nel passato secolo è quello delle cosiddette “poesie”. Eppure potrebbe sembrare che la loro struttura, l'impianto ritmico non differissero da quelli di tanta poesia ai nostri anni più della sua considerata buona o ottima», in *Ibid.*

5 Ci si riferisce allo studio compiuto da Belpoliti nel suo *Primo Levi di fronte e di profilo*, in cui una sezione sulla poesia di Primo Levi è chiamata proprio *Il canzoniere*.

6 MARCHESE 2016, 164.

7 BELPOLITI 2015, 468.

8 LEVI 2013, 7.

9 Si è voluto usare «virtù» in rimando al puntuale studio in merito condotto da Robert Gordon (in GORDON 2004) in cui l'autore ripercorre tutte le scelte etiche compiute da Levi in fase di scrittura.

10 La calibrazione avviene in modo molto personale e grazie all'intervento diretto e continuo dell'autore, come si vedrà più avanti.

11 MARCHESE 2016, 164.

12 LEVI 1965, 3.

13 MARCHESE 2016, 164.

14 MENGALDO 1997, 185.

15 LEVI 2014, 3.

16 LEVI 2013, 7.

17 In un'intervista del 1981 rilasciata a Giuseppe Grassano (riportata poi in BELPOLITI 2015), Levi racconta il suo rapporto con la poesia: «Il mio stato naturale è quello di non fare poesie, però ogni tanto capita questa curiosa infezione, come una malattia esantematica, che dà un rash. [...] Ad un certo punto uno si trova in corpo il nocciolo di una poesia, il primo verso o un verso, poi viene fuori il resto. A volte sta in piedi, altre volte la butto via, ma è un fenomeno che non capisco, che non conosco, che non so teorizzare, di cui rifiuto addirittura il meccanismo. Non fa parte del mio mondo. Il mio mondo è quello di pensare ad una cosa, di svilupparla in modo quasi... da montatore, ecco, di costruirla poco per volta. Quest'altro modo di produrre a folgorazioni mi stupisce. E infatti ho scritto trenta poesie in quarant'anni».

18 LEVI 2013, 33.

19 Vedremo in seguito come si parlerà di «voci», più che di «voce».

20 La suddivisione temporale riportata accoglie in pieno la proposta di Marchese, il quale (in MARCHESE 2016) individua due tempi della produzione

poetica di Levi: il primo va dagli esordi fino ad un periodo vicino al 1975 e il secondo ha inizio dopo questa data e si conclude con la morte dell'autore (1987).

21 «Sommersi» e «salvati» sono le due categorie in cui Levi divide innanzitutto l'umanità presente nel Lager: la sua attenzione si focalizza principalmente sulla condizione del «sommerso», ormai avviato sulla via del decadimento prima mentale e poi fisico: un percorso che è destinato a concludersi con la morte.

22 MENGALDO 1997, 169-242.

23 Ivi, 170.

24 LEVI 2013, 17.

25 MENGALDO 1997, 174.

26 LEVI 2013, 55.

27 Mengaldo (in FERRERO 1997, 178) sottolinea come il «gusto per le collocazioni letterarie, preziose, inusuali è ancora una volta (almeno per certi fenomeni) più pronunciato agli inizi della produzione di Levi, ma non per questo cessa di essere, in generale, una costante dell'intera sua scrittura»

28 MENGALDO 1997, 178.

29 Ivi, 179-180.

30 LEVI 2013, 13.

31 Ivi, 64.

32 Ivi, 14.

33 MENGALDO 1997, 176-177.

34 Ivi, p. 175.

35 Il *Gattermann* è il manuale di chimica organica sul quale Levi aveva studiato da giovane e che aveva tenuto come modello linguistico per la sua estrema brevità e chiarezza. Mengaldo si esprime sulla scrittura di Levi dicendo che «forse [...] non è indebito interpretare la lingua di Levi anche alla luce dell'omaggio da lui reso al suo vecchio manuale di Chimica Organica Pratica, imparato quasi a memoria senza mai trovarlo in difetto lungo trent'anni di professione: 'Vi si sente qualcosa che è più nobile del puro ragguaglio tecnico: l'autorità di chi insegna le cose perché le sa, e le sa per averle vissute; un sobrio ma fermo richiamo alla responsabilità [...] Le parole del Padre, dunque».

36 MARCHESE 2016, 166-167.

37 LEVI 2013, 18.

38 Ivi, 32.

39 Ivi, 46.

40 Ivi, 76.

41 Ivi, 103-104.

42 Ivi, 20-21.

43 Ivi, 15.

44 Ivi, 24.

45 Ivi, 60.

46 Ivi, 65.

47 LEVI 2015, 906-912.

48 Ivi, pp. 890-893.

- 49 LEVI 2013, 65.
50 Mengaldo (in FERRERO 1997, 199) parla di uno «sperimentalismo linguistico che ha i suoi esiti più vistosi nella mimesi di ‘voci’ altre da quella dell’autore, e nel pastiche esercitato su linguaggi e registri speciali dell’italiano».
51 Ivi, p. 196.
52 *Ibidem*.
53 LEVI 2013, 48.
54 Ivi, 83.
55 Ivi, 81.
56 Ivi, 112.
57 Ivi, 99.
58 Ivi, 100.
59 Ivi, 108.
60 Sintomo ulteriore della vicinanza che lega Levi ai soggetti cui presta la voce.
61 LEVI 2013, 56-57.
62 Ivi, 94.
63 Ivi, 40.
64 Ivi, 106-107.
65 Quella di Seneca è in realtà una citazione dagli *Aforismi* di Ippocrate.
66 LEVI 2013, 106-107.
67 *Ibidem*.
68 Ivi, 39.
69 Ivi, 41.
70 Cf. MARCHESE 2016, 180.
71 Marchese fa notare come Levi, a quell’altezza cronologica (30 novembre 1974), avesse parlato in poesia quasi esclusivamente di amore o di guerra.
72 MENGALDO 1997, 177.
73 Levi inserisce un testo di Lucrezio («Il poeta ricercatore») fra i brani della sua antologia personale che andranno poi a formare «La ricerca delle radici» (LEVI 2018, 141), presentando la sua figura e la sua opera con grande trasporto: «Se avessi letto Lucrezio in liceo me ne sarei innamorato. [...] Coscientemente o no, per lungo tempo è stato considerato pericoloso perché cercava un’interpretazione puramente razionale della natura, aveva fiducia nei propri sensi, voleva liberare l’uomo dalla sofferenza e dalla paura, si ribellava contro ogni superstizione [...] La sua fiducia ad oltranza nella esplicabilità dell’universo è la stessa degli atomisti moderni».
74 Le «tenebre» come custodi dell’oscurità in relazione alla conoscenza ricorrono sia in Plinio (PIAZZI, a cura di, 2011, vv. 146-148) che in Levi (LEVI 1990, p. 637).
75 LOLLINI 1999, 150.
76 PIAZZI 2011, vv. 931-934.
77 LEVI 1990^b, 487.

Bibliografia consultata

LEVI 1946 = P. Levi, *Rapporto sulla organizzazione igienico-sanitaria del campo di concentramento per Ebrei di Monowitz (Auschwitz – Alta Slesia)*, in *Minerva Medica*, luglio-dicembre 1946.

LEOPIZZI 1965 = M. G. Leopizzi, *Pause fantastiche di Primo Levi*, in *Avanti!*, 6 luglio 1965, Milano, 3.

LEVI 1986 = P. Levi, *Racconti e saggi*, Torino, La Stampa, 1986.

LEVI 1990 = P. Levi, *Dello scrivere oscuro*, in *Opere*, Torino, Einaudi, 1990, vol. III.

LEVI 1990^b = P. Levi, *Dialogo di un poeta e di un medico*, in *Opere*, Torino, Einaudi, 1990, vol. III.

LEVI 2013 = P. Levi, *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 2013 [1984¹].

LEVI 2014 = P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2014 [1947¹].

LEVI 2014^b = P. Levi, *La tregua*, Torino, Einaudi, 2014 [1963¹].

LEVI 2014^c = P. Levi, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 2014 [1978¹].

LEVI 2014^d = P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2014 [1986¹].

LEVI 2014^e = P. Levi, in E. FERRERO (a cura di), *Ranocchi sulla luna e altri animali*, Torino, Einaudi, 2014.

LEVI 2015 = P. Levi, in M. BELPOLITI (a cura di), *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2015.

LEVI 2018 = P. Levi, *La ricerca delle radici*, Torino, Einaudi, 2018 [1981¹].

Bibliografia critica

BELPOLITI 2015 = M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015.

BELPOLITI 2018 = M. Belpoliti, *Primo Levi. Conversazioni e interviste*, in *Corriere della Sera*, vol. 11 del 6 aprile 2018.

BRUNI 2016 = R. Bruni, *Novecento e oltre. Appunti per un (provvisorio) bilancio*, in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, IX, 1-2, 2016.

DI MEO 2011 = A. Di Meo, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.

FERRERO (a cura di) 1997 = E. Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un'antologia critica*, Torino, Einaudi, 1997.

FORTINI 1997 = F. Fortini, *L'opera in versi*, in E. Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997.

GAWRONSKI, SESSI (a cura di): S. Gawronski, F. Sessi, *Il veleno di Auschwitz. Il volto e la voce: testimonianze in TV 1963-1986*, Venezia, Marsilio, 2016.

GORDON 2004 = R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2004.

GRASSANO 1997 = G. Grassano, *La musa stupefatta*, in E. FERRERO (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997.

LEOPIZZI 1965 = M. G. Leopizzi, *Pause fantastiche di Primo Levi*, in *Avanti!*, 6 luglio 1965, 3.

LOLLINI 1999 = M. Lollini, *Perché si scrive? Primo Levi e Paul Celan*, in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, volume LII, 2, 1999, 149-166.

MARCHESE 2016 = L. Marchese, *La voce sommersa. Sulla poesia di Primo Levi dagli esordi all'Osteria di Brema*, in *Italianistica*, XLV, 2, 2016, 164.

MENGALDO 1997 = P. V. Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, in E. Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un'antologia critica*, Torino, Einaudi, 1997.

NECKER 2015 (a cura di) = H. Necker, *Prisma Levi*, Pisa, ETS, 2015.

PIAZZI (a cura di) 2011 = E. Piazzì, *Lucrezio, Le leggi dell'universo*, Libro I, Venezia, Marsilio, 2011.

RABONI 1986 = G. Raboni, *Quanto è scomodo il buon senso*, in *l'Unità*, 3 settembre 1986.

REDAELLI 2014 = S. Redaelli, *Primo Levi: nel varco tra le due culture*, in *Rassegna europea di letteratura italiana*, MMXV, 43, 2014.

REDAELLI 2016 = S. Redaelli, *Nel varco tra le due culture. Letteratura e scienza in Italia*, Roma, Bulzoni, 2016.

RONDINI 2016 = A. Rondini, *Impossibile vivere senza aver letto Se questo è un uomo. La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi*, in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, VI, 2016.

RUFFINI 2006 = E. Ruffini, *Un lapsus di primo Levi. Il testimone e la ragazzina*, Bergamo, Assessorato alla cultura di Bergamo - ISREC Istituto bergamasco per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, 2006.

SCARPA 2010 = D. Scarpa, *Il terzo scomodo. Un invito alla frequentazione di Primo Levi*, in *Rivestimenti polimerici. Materiali, tecnologie e proprietà*, Nuova Cultura, 2010.

SCARPA 2015 = D. Scarpa, *Senza precedenti, di generazione in generazione*, in *L'indice dei libri del mese*, 10, ottobre 2015.

STARA 2010 = A. Stara, *Il racconto italiano nell'età della short story*, in *Moderna*, XII, 2, 2010, 26.

STARA 2010^b = A. Stara, "Un'imperfezione perfetta". *Il racconto italiano nell'età della short story*, in *Moderna*, XII, 2, 2010, 25-44.

TESTA 2005 = E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

THOMSON 2017 = I. Thomson, *Primo Levi. Una vita*, Utet, Torino, 2017.

Sitografia

BALDINI 2016 = A. Baldini, *Le operette morali di Primo Levi: trattamento*

di quiescenza, verso occidente e una stella tranquilla, in *Academia* [2/10/2020] [http://www.academia.edu/3399213/Le operette morali di Primo Levi
Trattamento di quiescenza Verso occidente Una stella tranquilla](http://www.academia.edu/3399213/Le_operette_morali_di_Primo_Levi_Trattamento_di_quiescenza_Verso_occidente_Una_stella_tranquilla)

BALDINI 2016 = A. Baldini, *Primo Levi e il modello sapienziale*, in *Academia* [1/10/2020], [http://www.academia.edu/7572906/Primo Levi e il modello sapienziale](http://www.academia.edu/7572906/Primo_Levi_e_il_modello_sapienziale)

BELPOLITI 2014 = M. Belpoliti, *Levi, Bellow e il re dei Giudei*, in *Doppiozero* [2/10/2020], <http://www.doppiozero.com/materiali/giorno-della-memoria/levi-bellow-e-il-re-dei-giudei>

CALANNA 2016 = G. Calanna, *Giovanni Tesio, “Levi ci insegna che la poesia è materia mercuriale”*, in *l’EstroVerso* [24/09/2020], <http://www.lestroverso.it/giovanni-tesio-levi-ci-insegna-che-la-poesia-e-materia-mercuriale/>

INNOCENTI 2005 = O. Innocenti, *L’ipertesto del Lager. Su alcuni racconti di Primo Levi*, in *Bollettino ‘900* [26/09/2020], http://www.boll900.it/2005-i/W-bol2/Innocenti/Innocenti_frame.html

RUFFINI 2016 = E. Ruffini, *Se questo è un uomo e le prime testimonianze*, in *Doppiozero* [26/09/2020], <https://www.doppiozero.com/materiali/se-questo-e-un-uomo-e-le-prim-testimonianze>

SCARPA 2017 = D. Scarpa, *Le molte vite di Primo Levi*, in *IlSole24Ore* [01/10/2020], <https://www.ilsole24ore.com/art/le-molte-vite-primo-levi--AE1DPn0C>

ZINATO 2018 = E. Zinato, *L’altra metà di Primo Levi: la chimica dei versi*, in *Poetarum silva* [26/09/2020], <https://poetarumsilva.com/2013/03/25/su-primo-levi-di-emanuele-zinato>

Arianna Capirossi

Note sullo stile e sul lessico del primo volgarizzamento dell'*Agamemnon* di Seneca*

*Ringrazio i revisori anonimi dei consigli fornitimi per migliorare il contributo. La responsabilità di ogni errore o imprecisione resta mia.

Abstract: L'articolo presenta un'analisi dello stile e del lessico del primo volgarizzamento dell'*Agamemnon* di Seneca. Esso fu prodotto nei primi decenni del Quattrocento da un autore anonimo, che tradusse in prosa le dieci tragedie all'epoca attribuite al tragediografo latino. Il volgarizzamento interpreta la trama tragica in ottica cristiana, basandosi sul commento di Nicola Trevet.

Abstract: The article offers an analysis of the style and the vocabulary of the first vernacular translation of Seneca's *Agamemnon*. It was written in the early decades of the 15th century by an anonymous author, who translated into prose the ten tragedies that at that time were attributed to Seneca. The vernacular translation interprets the tragic plot in a Christian perspective, relying on the commentary by Nicholas Trevet.

Parole-chiave: volgarizzamenti, tragedia, Seneca, *Agamemnon*, Nicola Trevet

Keywords: vernacular translations, tragedy, Seneca, *Agamemnon*, Nicholas Trevet

Arianna Capirossi ha conseguito il Dottorato di ricerca in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica (curriculum internazionale di Italianistica) presso l'Università degli Studi di Firenze. Si occupa di letteratura del Quattrocento e di ricezione dei classici latini in età umanistica e rinascimentale. Dalla sua tesi dottorale è stata tratta la monografia *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento: edizioni e volgarizzamenti* edita da Firenze University Press (2020). E-mail: arianna.capirossi@unifi.it e arianna.capirossi@unibo.it

Il primo volgarizzamento completo delle tragedie di Seneca

Il primo volgarizzamento completo delle dieci tragedie attribuite a Seneca in epoca medievale¹ è stato compiuto prima del 1436² ad opera di un anonimo autore in area napoletana. Tale volgarizzamento, individuato per la prima volta da Creizenach nel 1918³, è in prosa ed è stato edito nella tesi di dottorato del 2006 di Matilde Guarducci⁴. È trasmesso da due manoscritti: Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 1096 e Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. 230. Il codice parigino è un autografo copia di lavoro, mentre il codice madrileno ne è un apografo in bella copia, come ha dimostrato Guarducci⁵. Il manoscritto di Madrid appartenne al marchese di Santillana Don Íñigo Lopez de Mendoza, letterato e mecenate che raccolse nella sua ragguardevole biblioteca molteplici opere classiche in traduzione: egli stesso potrebbe aver commissionato il volgarizzamento senecano⁶. Il volgarizzatore, che traduce non solo i testi senecani ma anche un commento compendiato alle tragedie⁷ derivato da quello di Nicola Trevet⁸, ha come principale scopo rendere accessibile il testo antico anche a chi non comprendeva la sua lingua originale. Come vedremo, il volgarizzatore traduce i testi senecani spesso integrandovi alcuni brani del commento consultato. Nel codice autografo, inoltre, a margine del testo sono inseriti gli *argumenta* e numerose glosse contenenti informazioni riconducibili in gran parte all'*expositio* di Trevet⁹.

Il volgarizzamento costituisce un importante momento della ricezione delle tragedie durante il Medioevo: dopo le opere esegetiche condotte da Trevet e da Albertino Mussato¹⁰, volte a offrire un'interpretazione il più possibile chiara delle trame e dei contenuti delle tragedie, il volgarizzamento ampliò ulteriormente la loro ricezione anche a chi non conosceva il latino. Come già detto, e come risulterà evidente dagli esempi presentati in questo contributo, la fonte principale del commento adottato dal volgarizzatore è Trevet; al contrario, non abbiamo trovato elementi in comune con gli *argumenta* e il commento di Mussato, che spesso si sofferma

sull'illustrazione di allegorie¹¹ e metri delle tragedie: tale tipologia di contenuti è assente all'interno del commento volgarizzato¹².

La lingua di destinazione è il volgare fiorentino, caratterizzato da svariati ipercorrettismi e contaminato con alcuni elementi grafici e fonetici del napoletano¹³. In questa sede, prenderemo in esame il volgarizzamento dell'*Agamemnon* (in particolare il suo incipit): si tratta del primo volgarizzamento di questa tragedia di cui si ha notizia; il secondo, parziale, in versi, indipendente dal precedente, sarà pubblicato nel 1497 a Venezia: si tratta de *La nona tragedia de Seneca dita Agamennone vulgare in terza rima* del frate servita Evangelista Fossa¹⁴.

Lo stile del volgarizzamento: il monologo di Tieste (vv. 1-56)

Il volgarizzamento dell'anonimo autore non ha particolari pretese stilistiche; si tratta di una traduzione perlopiù *ad verbum*, con lo scopo di restituire il significato letterale del testo¹⁵. Tuttavia, non mancano amplificazioni, ottenute integrando brani del commento trevetano nel testo senecano, e sporadiche omissioni¹⁶. Verificheremo lo stile adottato dal traduttore analizzando il monologo di Tieste.

Innanzitutto, il testo in volgare ripristina l'*ordo verborum* che nei versi latini risulta alterato per necessità metriche e retoriche. Ecco che, quindi, l'incipit del volgarizzamento recita: «Io Tieste» (è l'ombra di Tieste che parla), mentre nel testo latino il soggetto è reso esplicito solo nel quarto verso, come risulta chiaro dalla seguente tabella:

SEN. Ag. 1-4	Volgarizzamento anonimo
Opaca linqens Ditis inferni loca, adsum profundo Tartari emissus specu, incertus utras oderim sedes magis: fugio Thyestes inferos, superos fugo.	Io Tieste, el quale habandonoliluochi oscuri dello idio infernale Dithe, ischacciato et mandato fuora della profonda speluncha dell'inferno, son qui presente al mondo, incerto et dubioso qual mansione et luochi io abbia più avuto in odio: o quelli dill'inferno o quello del mondo. Io Thieste, per lo grande horrore ¹⁷ della pena dell'inferno, fuggo li luoghi infernali, et per lo mio avvenimento io caccio li huomini di sopra del mondo.

Nel v. 1, *Opaca linquens Ditis inferni loca*¹⁸, il participio *linquens* è sciolto in una proposizione relativa: «el quale habandono li luochi oscuri dello idio infernale Dithe», che chiarisce l'identità di Dite. In questo punto, Trevet glossava semplicemente *id est Plutonis*¹⁹; per maggiore immediatezza, l'anonimo non ricorre al nome 'Plutone', bensì spiega che Dite è un dio infernale: introduce pertanto il sostantivo «idio» all'interno di una traduzione altrimenti interamente *ad verbum*. Interessante la resa di *emissus* con una dittologia sinonimica: «ischacciato et mandato fuora». Una singola parola in volgare non è stata giudicata sufficiente a spiegare il significato del termine latino, che implica un allontanamento repentino; ciò rientra nella casistica delineata da Segre: «l'uso di due parole per renderne una sola latina può rispondere al bisogno di svolgerne tutto il campo significativo»²⁰. Giovanardi, a questo proposito, ha parlato di «caratterizzazione espressiva»²¹. Effettivamente, l'anonimo ha particolare cura nell'evitare la dispersione di qualsiasi elemento significativo del testo latino: il verbo della reggente *adsum* (v. 2) è tradotto «son qui presente al mondo», espressione che esalta il significato del prefisso latino *ad-* ed è utile a evidenziare l'insolita ma effettiva presenza del personaggio defunto sulla terra dei vivi.

Le dittologie sinonimiche tornano utili al volgarizzatore anche nella resa dell'aggettivo *incertus* (v. 3) e del sostantivo *sedes* (v. 3). *Incertus* è tradotto «incerto et dubioso», scegliendo di porre in primo luogo il termine volgare morfologicamente più vicino al latino e in secondo luogo un termine più familiare nel volgare corrente. Questo esempio ricade nella casistica così descritta da Segre: «l'uso di due parole per renderne una sola latina [...], come accade più frequentemente nei volgarizzamenti di testi poetici, serve ad accostare al termine latineggiante l'equivalente volgare»²².

Diverso è l'esempio fornito da «mansione et luochi». Tale dittologia, che traduce *sedes*, ci consente di capire il procedimento del volgarizzatore grazie a una correzione *inter scribendum*. Egli aveva dapprima scritto «sedie et li», poi ha corretto *inter scribendum* in «mansione et luochi»²³. «Sedie» si presentava come un termine volgare latineggiante, ma evidentemente era percepito come

estraneo all'uso, quindi è stato sostituito da termini più consueti, quali «mansione», ovvero 'dimora'²⁴, e il generico «luochi».

Nella tabella seguente sono riportate tutte le dittologie sinonimiche (più una trittologia sinonimica) traducenti ciascuna un singolo termine latino (tranne tre casi in cui non trovano corrispondenza nel testo latino) e riscontrabili nel monologo di Tieste (non riportiamo le dittologie sinonimiche del volgarizzamento che trovano riscontro in dittologie sinonimiche del testo latino).

Dittologie sinonimiche				
V.	Termine in latino	Termini in volgare		
2	<i>emissus</i>	ischacciato	mandato fuori	
3	<i>incertus</i>	incerto	dubioso	
3	<i>sedes</i>	mansione	luochi	
5	<i>excutit</i>	iscuote	commuove	
7	<i>uetustum</i>	antiqua	vecchia	
8	<i>auspicari</i>	aprendere con fortuna	indivinare	sententiare
10	<i>superba</i>	grande	superba	
5	<i>excutit</i>	commuove	scuote	
14	<i>iubis</i>	capelli	crini	
15	<i>euinctus</i>	legato	congiunto	
17	<i>luditur</i>	beffata	schernita	
21	<i>graves</i>	grave	forte	
24	<i>quaesitor</i>	cerchatore	judice	
--	---	infelice	misero	
24	<i>uersat</i>	rivolge	mette	
24	<i>reos</i>	rei	colpevoli	
25	<i>uincam</i>	vincerò	avancerò	
26	<i>plenus</i>	ripieno	rimpiuto	
26	<i>uincar</i>	vinto	superchiato	
27	<i>uiscera</i>	enteriora	budella	
28	<i>maculauit</i>	maculò	corroppe	
30	<i>iubet</i>	commanda	costrengere	
30	<i>petere</i>	ricerchare	adimandare	
30	<i>n e f a n d o s concubitus</i>	d o r m i c i o n i sciellerate	concupiscienza carnale	
33	<i>coacta</i>	isforzata	impregnata	
34	<i>natura</i>	natura	legge	
--	---	onestà	chiarecza	
--	---	vergogna	bruttecza	
37	<i>sera</i>	lentamente	tardamente	

37	<i>fessos</i>	habattuti	affatigati	
38	<i>sortis incertae</i>	aversità	periculi	
42	<i>lustra</i>	rivolocioni	illuminazioni	
42	<i>deuicto</i>	vinto	superchiato	
43	<i>iugulum</i>	uccisione	ferita	
45	<i>tela</i>	lancze	dardi	
45	<i>diuisum</i>	ispartito	diviso	
45	<i>grauī</i>	grave	grande	
46	<i>bipennis</i>	accia	accepta	
47	<i>dolus</i>	tradimento	inganno	
50	<i>dubio</i>	dubioso	incerto	
50	<i>labat</i>	cade	triema	
51	<i>torques</i>	tormenti	affriggi	
52	<i>respice</i>	risguarda	considera	
54	<i>mora</i>	dimoramento	stancza	

Alcune dittologie sinonimiche del volgarizzamento possono essere state ispirate o suggerite dalla presenza di altrettante dittologie all'interno del commento di Trevet:

Volgarizzamento	Commento di Trevet
mansione et luochi	<i>habitationem et locum</i> (ma qui il commento si riferisce non a <i>sedes</i> al v. 3 bensì a <i>lares</i> al v. 6)
legato et congiunto	<i>evinctum [...] alligatum</i>
cerchatore et iudice	<i>auctor et prepositus</i>
habattuti et affatigati (Troyani)	<i>(Greci) oppresserant et lassaverant (Troianos)</i>
della accia et della accepta	<i>securis [...] dolabra</i>

Cionondimeno, non tutte le dittologie presenti nel commento di Trevet trovano riscontro nel volgarizzamento, ad esempio *deluditur et frustratur* (per *luditur* al v. 17). Inoltre, il volgarizzatore introduce dittologie sinonimiche anche qualora nel commento trevetano siano assenti; ad esempio «La natura et la legge del parentado confusa è ritornata adietro» riecheggia il trevetano *naturalis cognationis lex eversa est et confusa*, ma rende l'espressione *naturalis lex* con «la natura et la legge» (lo scopo primario resta quello di parafrasare il termine senecano *natura*, v. 34). Nel volgarizzamento, la maggior

parte delle dittologie sinonimiche sono infatti frutto dell'invenzione del traduttore.

Notiamo altresì la presenza di una trittologia sinonimica in corrispondenza del verbo *auspicari* (v. 8), il cui significato doveva risultare particolarmente oscuro al traduttore. Trevet glossa il verbo semplicemente annotando "*auspicari*", *id est incipere*. In questo luogo, il traduttore si dimostra dunque autonomo, spingendo la propria interpretazione oltre il commento trevetano; d'altro canto, la presenza di tre sinonimi denota la sua maggiore incertezza.

Delle dittologie individuate nel prospetto, tre non hanno corrispondenza con un termine latino. La prima è «infelice e misero» riferita a Minosse o alla sua urna («el cerchatore et iudice cretese Minos dà l'orciolo delle sorte infelice et misero rivolge et mette nell'inferno rei et colpevoli»); nella tragedia (*quaesitor urna Gnosius uersat reos*, v. 24), ma anche nel commento di Trevet, non sono presenti attributi per il personaggio o per il suo orciolo. Il traduttore ha forse voluto circondare di un alone feroce l'apparizione di Minosse, essendo un abitatore dell'inferno. La dittologia speculare «misero et infelice» è impiegata successivamente nella traduzione di *infaustum* (v. 416: in questo luogo senecano, *infaustum* è riferito a *nuntium*, in volgare «messo»).

Le dittologie «l'onestà et la chiarezza» e «la vergogna et [...] la bruttezza» non hanno termini corrispondenti in latino in quanto appaiono in un'amplificazione inserita dal volgarizzatore, per cui si veda al paragrafo seguente.

Per il sintagma *utras... sedes* (v. 3), nella traduzione è inserita una vera e propria glossa: «o quelli dill'inferno o quello del mondo», assai probabilmente modellata sul commento trevetano: *qui hic in superis habitatis, an sedes inferas*.

Il commento trevetano torna utile in molti altri luoghi. *Fugio Thystes inferos* (v. 4) è tradotto: «Io Thieste, per lo grande horrore²⁵ della pena dell'inferno, fuggo li luoghi infernali», con un inciso che richiama la glossa *propter horrorem penalem qui ibi est* di Trevet.

Il volgarizzatore interpreta *superos fugo* (v. 4) come «et per lo mio avvenimento io caccio li huomini di sopra del mondo», mentre

superos potrebbe essere inteso anche come ‘dei superni’²⁶. Era Trevet ad aver avallato l’interpretazione di *superos* come ‘uomini’, scrivendo: *qui hic in superis habitatis*.

L’ipotesto della frase: «Ecco il mio animo che à horrore vedendo le cose sciellerate» (corrispondente al v. 5 *En horret animus et pauor membra excutit*) è costituito dal commento trevetano: “*En horret animus*”, *scilicet meus*, “*et pavor excutit membra*” *mea, scilicet horrendo que video*.

Come già accennato, il volgarizzatore si concede talvolta alcune piccole amplificazioni, oltre alle dittologie sinonimiche, che non trovano corrispondenza nell’ipotesto trevetano. Aggiunge l’aggettivo «grande» per sottolineare l’entità di sentimenti e delitti; leggiamo ad esempio «pagura grande» corrispondente al latino *pauor* (v. 5), e «gran peccati» corrispondente a *sceleribus* (v. 25).

Le amplificazioni più consistenti sono introdotte per illustrare trame mitologiche quasi certamente oscure al lettore, seguendo la falsariga del commento trevetano. Riscontriamo un esempio di questo procedimento nella traduzione della sezione successiva del monologo (vv. 15-22): nel testo senecano, Tieste elenca e descrive le pene dei dannati Issione, Sisifo, Tizio e Tantalo, senza nominarli esplicitamente. Seguendo il commento trevetano, il volgarizzatore esplicita nomi e identità dei dannati:

*ubi ille celeri corpus euinctus rotae
in se refertur, ubi per aduersum irritus
redeunte totiens luditur saxo labor,
ubi tondet ales auida fecundum iecur,
et inter undas feruida exustus siti
aquas fugaces ore decepto appetit
poenas daturus caelitum dapibus graues?
Se dille nostrae pars quota est culpae senex?*

Et ad me è più bastevole de habitare in quel luogho dove la vana fatigha di Sisipho tante volte è beffata et schernita col sasso che ritorna supra la sua persona; et ad me è più bastevole de habitare dove lo rapace ucciello avoltore

corrode el fechato di Titio che sempre rinasce; et meglio è ad me de habitare in quel luogho dove Tantalo disecchato dalla calda sete intra l'onde desidera colla sua²⁷ boccha, spesse volte ingannato, l'acque che fuggono, el quale Tantalo doveva dare le grave et forte pene del suo figliuolo morto alle vivande delli dei celestiali²⁸. Ma esso Tantalo vecchio è piccola colpa et parte di male in rispetto al nostro male.

Un'altra amplificazione si rende necessaria nel momento in cui Tieste rivela i delitti commessi: essersi cibato, sebbene inconsapevolmente, delle carni dei figli e aver usato violenza alla figlia. Questi fatti terribili non potevano essere introdotti al lettore medievale in maniera neutra, ma richiedevano un inquadramento in senso morale: di questo genere di amplificazioni discutiamo nel paragrafo successivo.

L'interpretazione cristiana: *scelus* e *nefas* come 'peccato'

Nel *prohemium* del commento all'*Hercules furens* (*prohemium* che può essere considerato un'introduzione all'opera di commento di tutto il *corpus* tragico di Seneca), Trevet chiarisce che le tragedie debbono essere lette come parte della disciplina dell'Etica, rendendo esplicito il loro fine morale, che è correggere i comportamenti dell'uomo: *liber hic supponi ethice, et tunc finis eius est correctio morum per exempla hic posita*²⁹. Il volgarizzatore anonimo così traduce questo passaggio: «La materia di questo libro è sottoposta alla scienza morale de l'Ethica, perciò che il suo fine è correptione³⁰ de' costume et de' vicii, como appare per li exempli sottoposti».

Un passaggio scabroso come quello della descrizione in prima persona dei propri delitti da parte di Tieste (vv. 25-36) rendeva necessaria un'interpretazione guidata del testo, cogliendo l'occasione per illustrare diverse tipologie di peccati. Trevet spiega che, nel caso di Tieste, cibarsi delle carni dei figli risulta meno grave della violenza alla figlia in quanto fu un atto inconsapevole: *quia hoc feci ignoranter, sed aliud [...] feci scienter*. Il discrimine tra peccato inconsapevole e peccato consapevole era stato sancito da Tommaso

d'Aquino nelle *Quaestiones disputatae de malo* (*De malo*, q. 3), in cui si distinguono tre tipi di peccato: per ignoranza, debolezza o malizia.

Accogliendo la glossa trevetana, il volgarizzatore traduce il sintetico brano (vv. 28-30)

*Nec hactenus Fortuna maculauit patrem,
sed maius aliud ausa commisso scelus
gnatae nefandos petere concubitos iubet.*

con una spiegazione piuttosto diffusa:

et questo caso fortunoso infina ad qui non maculò né corroppe me padre, perciò che fece questo per ignorantia. Ma essa fortuna della nostra colpa à avuto ardire di fare altro maggiore peccato che quel che è stato commesso: essa commanda et costrenghe di ricerchare et adimandare le dormicioni sciellerate et la concupiscienza carnale della mia figliuola.

La spiegazione dell'anonimo sottolinea l'inconsapevolezza di Tieste nel primo peccato e, di contro, la consapevolezza nel secondo peccato, che è pertanto di maggior gravità. La dittologia «le dormicioni sciellerate et la concupiscienza carnale» puntualizza la tipologia del peccato (peccato di lussuria).

L'anonimo, come già Trevet (*ne transirem aliquem de liberis meis sine scelere, qui tres filios comedi, filiam incestavi et impregnavi*), si sofferma sulla trasmissione del peccato dal padre alla discendenza:

Et io come paguroso non recevetti le cose dette della fortuna ma incommenzai a fare il peccato, adunqua acciò che io padre peccando discorresse per tutti li miei figliuoli, la mia figliuola da me isforzata et impregnata porta il ventre gravido de Egisto degno di me padre.

Sempre su ispirazione trevetana, nel volgarizzamento troviamo una digressione sulla *naturalis cognationis lex eversa et confusa*. Seneca aveva delineato il tema in poco più di due versi (vv. 34-36)³¹:

uersa natura est retro:
 auo nepotem, pro nefas, patri uirum,
 gnatis nepotes miscuit – nocti diem³².

Il volgarizzatore espande la lettera del testo latino, insistendo sulla «vergogna» e sulla «bruttecza» dell'atto con cui Tieste ha macchiato «l'onestà et la chiarecza del matrimonio», ovvero ha oltraggiato un sacramento. Le dittologie, in antitesi tra loro, enfatizzano il concetto. Inoltre, è interessante notare che, traducendo il termine *natura*, il volgarizzatore introduce la dittologia «La natura et la legge»: ancora una volta, il riferimento va a una legge non solo naturale ma anche morale. L'opposizione tra onestà e vergogna è certamente stata ispirata da Trevet: *scilicet miscuit, id est honestatem turpitudini*; il riferimento esplicito al matrimonio invece è del volgarizzatore.

La natura et la legge del parentado confusa è ritornata adietro, imperciò che essa natura à mescolato ad me avolo Egisto per nepote, et à mescolato el peccato grande alla figliuola et ad me padre à dato essere marito, perché io so' padre della figlia et marito; à mescolato li nepoti con miei figliuoli, et l'onestà et la chiarecza del matrimonio à mescolato con la vergogna et con la bruttecza, imperciò ch'io son chiamato padre et marito, e lo figliuolo è chiamato figliuolo et nepote, e la moglie figliuola et dompna.

All'interno di un testo caratterizzato dalla presenza costante di dittologie sinonimiche, la sequenza «padre et marito», «figliuolo et nepote», «figliuola et dompna» assume particolare rilievo retorico: queste coppie di termini non dovrebbero essere sinonimi tra loro, ma sono stati resi tali dalla depravata condotta di Tieste. Il volgarizzatore, di norma attento più al contenuto che alla forma, nel caso si concede tale raffinatezza stilistica perché già Trevet aveva messo in evidenza l'importanza del lessico impiegato in questo brano. I termini «padre» e «marito», «figlio» e «nipote», «figlia» e «moglie» si accostano e si confondono nel discorso così come si mescolano nella realtà peccaminosa della vicenda mitologica: *quia*

*vocabula que conveniunt honestati nature, ut puta quod hic dicatur pater, ille filius, hic vir, illa uxor, commixta sunt turpitudini dum nata fit uxor et pater vir*³³.

Notiamo che la traduzione non ha tenuto conto dell'espressione *nocti diem* del v. 36³⁴. È un caso raro all'interno del volgarizzamento, e ci permette di inferire informazioni in più a proposito dell'operato del traduttore. L'omissione è stata probabilmente indotta da Trevet, che, nel commento, fornisce due possibili interpretazioni dell'espressione, un ἀδύνατον evidentemente percepito come oscuro: poteva essere un riferimento al delitto di Atreo, in seguito al quale il sole ritornò a oriente, oppure un semplice vezzo retorico che consentiva al poeta di comporre un *tetracolum: hoc additum est non ad complementum sentencie, sed ad complementum coloris sine sentencia, ut perficeretur tetracolum*. Influenzato da tale interpretazione, e non volendo appesantire la traduzione con annotazioni retoriche, il volgarizzatore potrebbe aver deciso di non considerare l'espressione.

Un altro caso di omissione riguarda l'espressione *ob infandas manus* del v. 23, riferita a *reos* del verso successivo, come spiega anche Trevet: "*quos reos ob manus infandas*", *id est nephanda opera manuum suarum*. Il complemento di causa è utile per mettere in risalto la colpevolezza dei dannati, e poteva essere reso in maniera efficace anche in traduzione: forse il volgarizzatore lo ha tralasciato per dimenticanza, oppure per definire i rei ha ritenuto sufficiente la dittologia «rei et colpevoli».

Il traduttore impiega un unico termine volgare, «peccato», per tradurre i termini latini *scelus*³⁵ e *nefas*, indicanti rispettivamente 'misfatto'³⁶ e 'azione illecita', 'contraria alla religione'³⁷. La scelta deriva direttamente dall'interpretazione cristiana del testo latino; in questo caso, il traduttore non adopera dittologie sinonimiche né latinismi ricavati dal testo senecano, giudicando il termine «peccato» come sufficiente a identificare l'azione cui si riferisce. «Peccato» è una parola chiave della teologia cristiana, derivata da *peccatum*, termine latino impiegato, ad esempio, da Agostino con il significato tecnico di *perpetratio mali*³⁸ (AUG. *quaest. hept.* 3, 20,

2)³⁹. *Nefas*, *scelus*, *facinus* erano invece termini appartenenti alla cultura pagana, di cui qui – in contesto cristiano – si perde traccia. *Facinus*⁴⁰ (SEN. Ag. 220) è un altro termine che il volgarizzatore rende con «peccato». Inoltre, il concetto di «peccato» è associato a quello di «vizio»: nella traduzione di Ag. 148, *uitium* è tradotto con la dittologia sinonimica «vizio et peccato».

Termine in volgare	Termine in latino	V.
Gran peccati	<i>sceleribus</i>	25
peccati	[<i>sceleribus</i>]	[25]
maggiore peccato	<i>maius... scelus</i>	29
peccato	<i>nefas</i>	31
peccato grande	<i>nefas</i>	35
peccati	<i>scelera</i>	47
peccato	---	--

Nel volgarizzamento, il monologo di Tieste si conclude con la frase «o sole rendi el dì al mondo acciò che·ssi compi el peccato ch'io disidero»: è un punto cruciale, che segna l'inizio imminente dell'azione vera e propria della tragedia. Alla luce della conclusione del monologo, l'intera azione della tragedia è presentata in qualità di «peccato». «Acciò che·ssi compi el peccato ch'io disidero» è un'amplificazione rispetto al testo senecano derivata dal commento trevetano: *Et alloquens Phebum vel solem dicit: "redde iam mundo diem", scilicet ut expleatur scelus quod desidero*. Il monologo tragico si conclude infatti con *redde iam mundo diem* (v. 56). L'enfasi finale sul termine «peccato», ricavata da Trevet, imposta fin da subito l'interpretazione dell'intera azione tragica come paradigma della decadenza morale in cui l'uomo può incorrere nella vita terrena.

Note

1 «Le tragedie sono dieci nel ramo A della tradizione manoscritta, mentre sono nove nel ramo E: cf. PICONE 2004, 117-118 e 124 per una bibliografia sull'argomento. Le tragedie tradotte nel volgarizzamento considerato sono: *Hercules furens*, *Thyestes*, *Phoenissae*, *Ypolitus*, *Oedipus*, *Troades*, *Medea*,

Agamemnon, Octavia, Hercules Oetaeus (GUARDUCCI 2006, II).».

2 Il suo principale testimone è infatti databile prima di questo anno: cf. GUARDUCCI 2006, VI. Vd. anche la scheda di GUARDUCCI 2004.

3 CREIZENACH 1918, 353.

4 GUARDUCCI 2006, 308-345. È da questa edizione che citeremo il testo del volgarizzamento, con alcune modifiche nella punteggiatura e nei segni diacritici; eventuali altri interventi sono segnalati in nota.

5 GUARDUCCI 2006, XVIII.

6 Cf. GUARDUCCI 2006, XVI. Don Iñigo Lopez de Mendoza (1398-1458) non conosceva il greco e il latino, purtuttavia fu un letterato appassionato e nella sua biblioteca raccolse numerose traduzioni in volgare toscano, francese, castigliano delle opere degli autori classici. In una lettera a suo figlio affermava di essere stato il primo a promuovere le traduzioni dei poeti classici, tra cui Seneca tragico, nel regno di Castiglia (il testo della lettera si legge in GÓMEZ MORENO, KERKHOF 1988, 456-457). I principali lettori di tali traduzioni quindi dovevano essere il marchese stesso e i membri della sua cerchia familiare. Sulla figura del marchese e sulla sua biblioteca, cf. SCHIFF 1905 (sulle opere di Seneca vd. in particolare le pp. 102-131); BATTAGLIA 1936; RUBIO TOVAR 1995; DIVIZIA 2018.

7 Cf. GUARDUCCI 2006, XXXVIII. Il testo del commento volgarizzato si legge in GUARDUCCI 2006, 346-350, e lo citeremo sempre da questa edizione.

8 Il frate domenicano Nicola Trevet illustrò le tragedie di Seneca in un commento su richiesta del cardinale Niccolò Albertini da Prato, che, favorevolmente colpito dal suo commento al *De consolatione philosophiae* di Boezio, gli chiese di confezionarne uno anche per le tragedie senecane, testi altrimenti oscuri e incomprensibili; tutto ciò si legge nelle epistole che i due personaggi si scambiarono, per cui vd. in particolare FRANCESCHINI 1938, 29-30; MARCHITELLI 1999, 38 sgg.; BRUNETTI 2013. Sul metodo di stesura e sulla tipologia parafrastica del commento di Trevet, cf. PITTALUGA 1998 e PITTALUGA 2009. La dipendenza del volgarizzamento dal commento di Trevet non è dichiarata esplicitamente. GUARDUCCI 2006, XXXVIII afferma: «Si tratta di un commento compendiato, proveniente da più fonti, e non ascrivibile a nessuno dei commentatori della (sic!) *Tragedie* di Seneca più conosciuti»; tuttavia, in base al confronto tra *accessus* trevetano e introduzione dell'anonimo volgarizzatore alle tragedie contenuto in CAPIROSSI 2020, 201-202, nonché in base al volgarizzamento di alcuni passaggi della *Phaedra* (cf. CAPIROSSI 2020, 202-205) e tenendo conto dell'analisi presentata in questo articolo, possiamo concludere che il commento preso a riferimento dal traduttore derivava in gran parte da quello di Nicola Trevet.

9 Gli *argumenta* in volgare seguono la falsariga del commento di Trevet. Per ciò che concerne l'*argumentum* dell'*Agamemnon*, troviamo le medesime

informazioni presentate nella medesima successione; ecco una serie di esempi (traggo il testo latino dall'edizione MELONI 1953 e il testo volgare da GUARDUCCI 2006, 346): *Thiestes et Atreus fratres fuerunt* è tradotto «Thieste et Atreo fuorono fratelli»; *Agamenon autem rex et dux Grecorum erat contra Troianos* «Agamenone era re et capetano delli Greci in contra li Troyani»; *Unde indignata Clitemestra et concitante eam Egisto, machinata est in mortem Agamenonis* «per la qual cosa turbata Clitemestra et provocandola Egisto ad turbatione sì imaginò la morte d'Agamenon»; *Clitemestra filiam Electram carceri mancipavit et Cassandram interfici iussit* «et Clitemestra prese la sua figliuola Elettra et messala presona et comandò che fosse morta Casandra». Anche le annotazioni a margine riportano contenuti compatibili con il commento di Trevet, seppur resi talvolta in maniera più sintetica; due esempi (cito il testo latino da MELONI 1953 e il testo volgare da GUARDUCCI 2006, 348): *Nota: Niobe, filia Tantali, septem habuit filios et totidem filias; unde, invidens Latone, prohibuit cultum eius. Que conquesta est Phebo et Diane, unde Phebus, assenciente Diana, omnem prolem eius interfecit transfigendo sagittis, ipsamque in saxum marmoreum convertit* è riassunto in «Phebo uccise li figliuoli de Nyobe et essa convertì in pietra»; *Nota: fingitur quod Iuno, irata contra Latonam impregnatam a Iove, interdixit ei orbem; sed recepta est in Delo, insula tunc natante et separata, scilicet a residuo orbe: agitabatur ventis nunc ad unam partem, nunc ad aliam. Cum autem peperisset gemellos, scilicet Phebum et Dianam, facta est insula stabilis precepto Phebi et Diane* è tradotto in «Fingono et componeno li poeti che essendo Junone irata contra Latona impregnata da Jove essa li neghò et interdisse tutto il mondo ma essa Latona fu ritenuta nell'isola chiamata Delon che allora notava et era instabile et era sfatta et spartita dell'altro mondo et essa commossa da una parte et da una altra et avendo partorito due fratelli et figliuoli cioè Phebo et Dyana fu fatta l'isola stabile et ferma per comandamento di Phebo et Dyana». Ad ogni modo, le glosse del codice autografo non riportano tutti i contenuti del commento trevetano: molte parti sono assenti; p. es., nel commento del *primum carmen* del primo atto dell'*Hercules furens* manca la descrizione delle rappresentazioni antiche di tragedie e commedie fornita da Trevet: *theatrum erat area semicircularis [...]* (testo tratto dall'edizione USSANI 1959). In compenso, il volgarizzatore espone le definizioni di commedia e tragedia, che sono assenti in Trevet; tali definizioni hanno molti punti in comune con ISID. *orig.* 8, 7, 5 e Giovanni di Garlandia, *Parisiana poetria*, ediz. LAWLER 1974, 80-82.

10 Mussato, allievo di Lovato Lovati, si occupò a lungo delle tragedie di Seneca: scrisse *argumenta* editi in MEGAS 1969, 27-66 e un commento alle tragedie, pervenutoci frammentario, pubblicato in MEGAS 1969, 67-77 (altri frammenti sono stati pubblicati da MACGREGOR 1980); *l'Evidentia tragediarum Senecae* (edito in MEGAS 1967, 123-130); una *Vita Senecae* (edita in MEGAS 1967, 145-

171). Per alcune recenti riflessioni sulla lettura delle tragedie senecane da parte di Mussato, e in particolare sul suo accostamento dell'*Agamemnon* alle *Troades* in quanto entrambe di argomento troiano e post-bellico, rimando a BISANTI 2018, 109-114.

11 Interessante ad esempio l'interpretazione allegorica dell'*Hercules furens*, in cui Giove attorniato in cielo dalle sue sette concubine è l'allegoria dell'uomo virtuoso accompagnato dalle virtù, ovvero le quattro virtù cardinali e le tre virtù teologali; Giunone, invece, rappresenta il vizio e la debolezza della carne (vd. il testo in MACGREGOR 1980, 156-158).

12 GUARDUCCI 2004, 195 riconduce invece il commento volgarizzato a quello di Albertino Mussato, senza però fornire luoghi precisi che possono essere stati ripresi nella traduzione. Noi non abbiamo trovato alcun elemento che richiami il commento mussatiano, mentre molteplici e notevoli sono le riprese dal commento trevetano.

13 Su questo punto, vd. l'ampia discussione di GUARDUCCI 2006, XLII-L.

14 Evangelista Fossa, *La nona tragedia de Senecha dita Agamennone vulgare in terza rima*, Venezia, Pietro di Giovanni de Quarengi e Giovanni Antonio da Monferrato, 1497 (ISTC is00375500; ISTC = British Library, Incunabula Short Title Catalogue). Su questa opera vd. GUASTELLA 2018; rimando a CAPIROSSI 2020 per l'edizione del testo (301-336) e per la sua analisi stilistica (230-239).

15 Su questo aspetto, cf. GUARDUCCI 2006, XLII.

16 La sezione 3.3 di CAPIROSSI 2020 (200-205) presenta un'analisi dello stile del volgarizzamento anonimo in prosa condotta studiando alcuni brani dell'*Ypolito*.

17 «Per coerenza con il contesto, emendiamo la lezione del codice autografo *herrore* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 1096, c. 147r) in *horrore*, a differenza dell'ediz. GUARDUCCI 2006, che accoglie la lezione del codice».

18 Edizione di riferimento del testo senecano impiegata nell'articolo: ZWIERLEIN 1986.

19 Cito, qui e sempre, il commento di Nicola Trevet all'*Agamemnon* di Seneca dall'edizione MELONI 1953.

20 SEGRE 1974, 62.

21 GIOVANARDI 1994, 448: «quando la coppia di vocaboli volgari si allontana nella forma dall'antecedente latino, prevale un intento di caratterizzazione espressiva».

22 SEGRE 1974, 62.

23 Come mostra l'apparato in GUARDUCCI 2006, 308.

24 GDLI 9, 734, *Mansión*, 2.

25 «Per l'emendazione di *herrore* in *horrore*, vd. il testo nella tabella a p. 41 e la relativa nota».

26 FORCELLINI 1805, IV, 287, *superus, a, um*.

27 Preferiamo emendare la lezione del codice autografo *suo* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 1096, c. 147v) in *sua*, a differenza dell'edizione GUARDUCCI 2006, che accoglie la lezione del codice.

28 Preferiamo emendare la lezione del codice autografo *celestiale* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 1096, c. 147v) in *celestiali*, a differenza dell'edizione GUARDUCCI 2006, che accoglie la lezione del codice.

29 Testo tratto da USSANI 1959.

30 L'edizione GUARDUCCI 2006 riporta *corruptione*, che è effettivamente la lezione del codice autografo (c. 1v). Mi pare però opportuno emendare *corruptione* in *correptione* per conferire al termine un significato coerente con il contesto. Dovrebbe trattarsi di un *lapsus calami* dell'autore della traduzione, in quanto non dà senso e nei codici del commento di Trevet troviamo la lezione *correctio* oppure *correptio* (cf. MELONI 1953, 5); tuttavia, nel commento compendiato preso a riferimento dal traduttore, tale *lapsus* poteva già essere presente e il traduttore può averlo riportato passivamente.

31 Sul tema della legge di natura stravolta e in particolare sull'espressione *uersa natura* e altre simili impiegate da Seneca nelle tragedie, si vd. CITTI 2012, 75-77. Sulla distruzione della legge di natura vd. anche la sezione *Ade e terra* in PICONE 2004 (122-123). Più in generale, per il concetto di *natura* in Seneca tragico, rimando a MAZZOLI 2016 (per i vv. 34-36 dell'*Agamemnon*, vd. in particolare le pagg. 90-91).

32 ZWIERLEIN 1986, 256, vv. 34-36; *nepotem* e *miscuit* sono lezioni del ramo A della tradizione manoscritta che Zwierlein inserisce in apparato e non a testo. Noi le inseriamo a testo in quanto il testo commentato da Trevet apparteneva al ramo A.

33 Sulla rilevanza della terminologia parentale impiegata in questi versi dell'*Agamemnon*, vd. BORGIO 1993, 27: «l'enigma terminologico, straordinariamente esasperato, acquista una particolare funzionalità legandosi al tema di fondo del dramma, l'incesto»; inoltre, per un approfondimento sul tema dell'incesto, cf. BORGIO 1993, 38-51.

34 Sull'espressione, vd. CITTI 2012, 77: «Tutta la natura sembra partecipare alla vicenda personale di Tieste, tanto che, come nell'*Edipo*, il sole è coinvolto in una innaturale mescolanza (*miscui – nocti diem*, 36) e vorrebbe simbolicamente invertire il suo corso».

35 «Peccato» traduce *scelus* anche quando ricorre nelle glosse derivate dal commento trevetano: vd. p. es. le occorrenze di «peccati» (e «peccato») nel volgarizzamento delle prime glosse (GUARDUCCI 2006, 346, n. 1) che corrispondono a *scelera* (e *scelus*) del commento di riferimento.

36 FORCELLINI 1805, IV, 52, *scelus*. Cf. anche ERNOUT-MEILLET 2001, 600-601.

37 FORCELLINI 1805, III, 160, *nefas*; THLL, 9, 3, 436, 16-18: *strictius in rebus*

sacris praevalente respectu religionis, rei sacrae laesae. Sul significato di *nefas* e per ulteriore bibliografia, vd. inoltre EV, *ad vocem*; su *fas* e *nefas*, vd. anche ERNOUT-MEILLET 2001, 217, *fas*. Per la distinzione tra *scelus* e *nefas*, vd. inoltre Cic. *parad.* 25: *quicquid non oportet, scelus esse, quicquid non licet, nefas putare debemus* (ediz. MÜLLER 1890). *Fas* indica un'attività umana lecita secondo leggi divine; al contrario, *nefas* indica un atto non consentito: su questo vd. MAIA DE CARVALHO 1971. CIPRIANO 1978, 82-91 esamina i quattro significati di *nefas*: 'sacrilegio', violazione della *pietas*, 'violazione della natura', 'peccato, colpa'.

38 Edizione di riferimento: FRAIPONT-DE BRUYNE 1958.

39 Cf. FORCELLINI 1805, III, 347, *peccatum*; THLL, 10, 1, 885-901, *pecco* ed ERNOUT-MEILLET 2001, 491, *pecco*: «Très usité dans la langue de l'Église, en raison de son caractère populaire et expressif, de même que *pēccātum*». Per il significato di *peccatum* nella produzione in prosa di Seneca (il termine è infatti assente nelle tragedie), rimando a BORGIO 1998, 141-142. Per il termine volgare, cf. GDLI 12, 896 sgg., *Peccato*.

40 Il significato di *facinus*, etimologicamente legato al verbo *facio*, indicava inizialmente un'azione in maniera generica; in epoca classica, cominciò ad assumere una valenza negativa, potendo indicare anche il male in generale, che non ha l'uomo come responsabile; cf. FORCELLINI 1805, II, 267, *facinus*; ERNOUT-MEILLET 2001, 211, *facinus*; THLL, 6, 1, 77-82.

Bibliografia consultata

BATTAGLIA 1936 = S. Battaglia, *Santillana, Íñigo López de Mendoza, marchese de*, in *Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, XXX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1936, 789.

BISANTI 2018 = A. Bisanti, *Albertino Mussato e le Troades di Seneca*, in *Itinerari del testo per Stefano Pittaluga*, I, a cura di C. Cocco, C. Fossati, A. Grisafi, F. Mosetti Casaretto e G. Boiani, Genova, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia (sezione D.AR.FI.CL.ET.), 2018, 109-123.

BORGIO 1993 = A. Boggio, *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli, Loffredo editore, 1993.

BORGIO 1998 = A. Boggio, *Lessico morale di Seneca*, Napoli, Loffredo editore, 1998.

BRUNETTI 2013 = G. Brunetti, *Nicolas Trevet, Niccolò da Prato: per le tragedie di Seneca e i libri dei classici*, in *Memorie domenicane*, 44, 2013, 345-372.

CAPIROSSI 2020 = A. Capirossi, *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento: edizioni e volgarizzamenti*, Firenze, Firenze University Press, 2020.

CIPRIANO 1978 = P. Cipriano, *Fas e nefas*, Roma, Istituto di glottologia, Università di Roma, 1978.

CITTI 2012 = F. Citti, Cura sui. *Studi sul lessico filosofico di Seneca*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert editore, 2012.

CREIZENACH 1918 = W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, II, Halle, Niemeyer, 1918.

DIVIZIA 2018 = P. Divizia, *Il marchese di Santillana e i volgarizzamenti italiani di Cicerone*, in *Revista de poética medieval*, 32, 2018, 91-106.

ERNOUT-MEILLET 2001 = A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, tirage de la 4^e édition augmentée d'additions et de corrections par J. André, Paris, Klincksieck, 2001.

EV = *Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984-1990.

FORCELLINI 1805 = E. Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*, consilio et cura J. Facciolati, opera et studio Æ. Forcellini, alumni seminarii patavini, lucubratum, editio altera locupletior, Patavii, Typis Seminarii, apud Thomam Bettinelli, 1805 (si citano, nell'ordine: numero di volume, numero di pagina, lemma).

FRAIPONT-DE BRUYNE 1958 = Augustinus, *Quaestionum in Heptateuchum libri VII. Locutionum in Heptateuchum libri VII. De octo quaestionibus ex veteri testamento*, J. Fraipont, D. De Bruyne (eds.), Turnholt, Brepols, 1958.

FRANCESCHINI 1938 = E. Franceschini, *Glosse e commenti medievali a Seneca tragico*, in Id., *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano, Vita e Pensiero, 1938, 1-105.

GDLI = S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002 (si citano, nell'ordine: numero di volume, numero di pagina, lemma, numero di accezione).

GIOVANARDI 1994 = C. Giovanardi, *Il bilinguismo italiano-latino del Medioevo e del Rinascimento*, in L. SERIANNI e P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, 2, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, 435-467.

GÓMEZ MORENO, KERKHOF 1988 = Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, edición, introducción y notas de Á. Gómez Moreno, M. P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.

GUARDUCCI 2004 = M. Guarducci, *L'autografo di un volgarizzamento napoletano delle Tragedie*, in T. DE ROBERTIS, G. RESTA, *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze, Mandragora, 2004, 193-195.

GUARDUCCI 2006 = M. Guarducci, *Il primo volgarizzamento delle tragedie di Seneca. Edizione critica del ms. Italien 1096 della Bibliothèque Nationale de France*, tesi di dottorato, relatore prof. C. Segre, Università degli Studi di Firenze, 2006.

GUASTELLA 2018 = G. Guastella, *L'Agamennone di Evangelista Fossa e i primi volgarizzamenti delle tragedie senecane*, in *Paideia*, 73, 2018, 1353-1372.

LAWLER 1974 = T. Lawler, *The Parisiana Poetria of John of Garland*, New Haven, Yale University Press, 1974.

MACGREGOR 1980 = A. MacGregor, *Mussato's Commentary on Seneca's Tragedies: New Fragments*, «Illinois Classical Studies», 5, 1980, 149-162.

MAIA DE CARVALHO 1971 = P. Maia de Carvalho, *Note de sémantique latine : fas, fastus~feriae, festus, etc.*, in *REA*, 73, 3-4, 1971, 319-326.

MARCHITELLI 1999 = S. Marchitelli, *Nicholas Trevet und die Renaissance der Seneca-Tragödien I-II*, in *MH*, 56, 1999, 36-63 e 87-104.

MARCHITELLI 2000 = S. Marchitelli, *Da Trevet alla stampa: le tragedie di Seneca nei commenti tardomedievali*, in *Le commentaire entre tradition et innovation*, Actes du Colloque international de l'Institut des Traditions textuelles (Paris et Villejuif, 22- 25 septembre 1999), éd. par M. O. Goulet-Cazé, T. Dorandi, Paris, Vrin, 2000, 137-145.

MAZZOLI 2016 = G. Mazzoli, *Natura vs uomo*, in Id., *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo, Palumbo, 2016, 85-97.

MEGAS 1967 = A. C. Megas, *Ho prooumanistikos kyklos tēs Padouas (Lovato Lovati - Albertino Mussato) kai hoi tragōdies tou L. A. Seneca*, Thessalonikē, Aristoteleion Panepistēmion Thessalonikēs, 1967.

MEGAS 1969 = *Albertinou Moussatou hoi ypotheseis ton tragogion tou Seneka apospasmata agnostou ypomnematos stis tragodies tou Seneka*, kritike ekdose me eisagoge kai papatereseis A. C. Megas, Thessalonike, Nikolaidēs, 1969.

MELONI 1953 = P. Meloni (ed.), *Nicolai Treveti Expositio L. Annaei Senecae Agamemnonis*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1953 (il testo è consultabile online al sito <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000937>).

MÜLLER 1890 = *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*, recognovit C. F. W. Müller, pars IV, vol. III, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1890.

PICONE 2004 = G. Picone, *Il teatro di Seneca ovvero la scena di Ade*, in T. DE ROBERTIS, G. RESTA, *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze, Mandragora, 2004, 117-126.

PITTALUGA 1998 = S. Pittaluga, «*Tamquam teterrimum pelagus*». *Scuola e metodo nel commento di Nicola Trevet alle tragedie di Seneca*, in *Paideia*, 53, 1998, 265-279.

PITTALUGA 2009 = S. Pittaluga, *Errori 'obbligati' nel commento di Nicola Trevet alla Phaedra di Seneca*, in *Syntagmatia. Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Monique Mund-Dopchie et Gilbert Tournoy*, edited by D. Sacré, J. Papy, Leuven, Leuven University Press, 2009, 1-8.

RUBIO TOVAR 1995 = J. Rubio Tovar, *Traductores y traducciones en la Biblioteca del Marqués de Santillana*, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)* edición de J. Paredes, vol. IV, Granada, Universidad de Granada,

1995, 243-251.

SCHIFF 1905 = M. Schiff, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Paris, Librairie Émile Bouillon, 1905.

SEGRE 1974 = C. Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana. Nuova edizione ampliata*, Milano, Feltrinelli, 1974, 49-78.

THLL = *Thesaurus linguae Latinae*, Berlin-Boston, De Gruyter, 1900-.

USSANI 1959 = Vincentius Ussani, *L. Annaei Senecae Hercules furens et Nicolai Treveti expositio*, Romae, in aedibus Athenaei, 1959 (il testo è consultabile online al sito <http://www.bibliotecaitaliana.it/scheda/bibit000061>).

ZWIERLEIN 1986 = *L. Annaei Senecae Agamemnon* in *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus]; Octavia*, ed. O. Zwielerlein, Oxford, Oxford University Press, 1986, 253-292.

Rosanna Cappiello

Giovan Francesco Busenello e i classici: Enea e Didone ne *Il viaggio d'Enea all'Inferno*

Abstract: L'articolo indaga la ricezione del passo relativo all'ultimo incontro tra Enea e Didone nell'Ades nel libretto d'opera *Il viaggio d'Enea all'Inferno* dell'Incognito Giovan Francesco Busenello. Mai musicato né portato in scena, l'autore ripropone la materia classica in vesti del tutto inedite, mutando il silenzio di Didone in una violenta *vituperatio* fondata sui temi del IV libro. In linea con la *Querelle* modernista, rimodella i classici secondo il proprio genio e la propria creatività.

Abstract: This work aims to analyse the connection between Giovan Francesco Busenello's libretto, *Il Viaggio d'Enea all'Inferno* (1658), and its source, Virgil's *Aeneid* VI; mostly, the meeting of Dido and Aeneas in the Ades will be investigated. He realizes a rewriting that recovers the Virgilian matter according to the needs of the plot itself, inventing new scenarios, such as those determined by the combination between the situation of the VI book and the discussion between the two lovers of the IV.

Parole-chiave: Busenello, Didone, Incogniti, Fortuna, Silenzio

Keywords: Busenello, Dido, Incogniti, Fortune, Silence

Svolti gli studi presso l'Università di Foggia, la dott.ssa Rosanna Cappiello svolge un tirocinio di ricerca presso l'Universidad de Sevilla e un master in *Didattica del Latino* presso l'Università TorVergata. I suoi ambiti di ricerca sono relativi alla fortuna del classico, specialmente in relazione al mito e all'*Eneide* virgiliana. E-mail: rosanna_cappiello.554220@unifg.it

«E perché secondo le buone dottrine è lecito ai poeti non solo alterare le favole, ma le istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. Chi scrive soddisfa al genio, e per schifare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Qui non occorre rammemorare agl'uomini intendenti come i poeti migliori abbiano rappresentate le cose a modo loro, sono aperti i libri, e non è forestiera in questo mondo la erudizione. Vivete felici».

BUSENELLO per F. Cavalli, *La Didone, Arg.*, Venezia 1641

Come emerge in modo evidente dall'*Argomento* del libretto *La Didone*, composto da Giovan Francesco Busenello su musica di Francesco Cavalli e rappresentato per la prima volta al teatro San Cassiano di Venezia per la stagione carnevalesca del 1641, l'Incognito veneziano appare ben consapevole delle questioni dibattute riguardo al rapporto tra gli antichi e i moderni che avevano animato il contesto francese sul finire del XVI secolo¹: fiero rappresentante della fazione modernista, qui come altrove² Busenello dà prova della sua indipendenza poetica rispetto ai modelli di riferimento, anzi, manifesta particolare premura nel sottolineare come la materia classica costituisca solamente uno spunto, un'idea da plasmare, da modellare e ricomporre secondo le sue personali esigenze poetiche e secondo il suo genio creativo. L'*Argomento* de *La Didone* si presenta come manifesto poetico dell'intera produzione librettistica di Busenello: come appare evidente dai titoli³ collezionati nel suo *corpus* di opere, la maggior parte di queste trae le sue origini dal mondo classico: tuttavia, l'Incognito sottolinea continuamente il suo atteggiamento di libero pensatore e di poeta indipendente, in competizione non tanto con i classici della tradizione antica, quanto con i rifacitori moderni.

Ricordiamo, infatti, che, a seguito del profondo Umanesimo che pervase il Quattrocento, nel secolo successivo si manifesta un'intensa attività produttiva di matrice letteraria, volta sia alla produzione di traduzioni di quei classici ora ritrovati, sia alla riscrittura: sorgono così i primi volgarizzamenti, cui seguono forme di ripresa mascherate con il travestimento burlesco. Michail Batchin affermava infatti che «quando si è stanchi di guardare in alto [...] si ha voglia di rivolgere lo sguardo in basso»⁴: prendendo in analisi il caso dell'*Eneide*, che

fu particolarmente frequentato da volgarizzatori e poeti, possiamo osservare il corposo campionario di autori che nel Cinquecento si dedicarono a una resa in volgare⁵: Liburnio, Piccolomini, Martelli, Zoppio, Cerretani, Filippi, Dolce e, primo fra tutti, Annibal Caro sono solo alcuni che, da *interpretes*, con le loro ‘belle e infedeli’ danno nuova linfa vitale al capolavoro del Mantovano. Più attenti a rendere «il Sentimento dell’Autore»⁶ furono invece coloro che, iniziatori di nuove tendenze, aprirono il sentiero del travestimento burlesco: spicca il nome di Gianbattista Lalli⁷ come esponente di un nuovo genere, esterno alla parodia, secondo la definizione di Octave Delepierre⁸, che conta nei suoi ranghi Alessandro Tassoni⁹, Giambattista Marino, Francesco Bracciolini¹⁰, Paul Scarron¹¹ e, tra gli altri, lo stesso Giovan Francesco Busenello.

Giovan Francesco Busenello e gli Incogniti

Giovan Francesco Busenello (1594-1658) è una delle figure protagoniste del profondo attivismo culturale determinato, nel contesto veneziano della prima metà del XVII secolo, dalle innovazioni prodotte dall’Accademia degli Incogniti, istituzione sorta sotto i vessilli di Giovan Francesco Loredano¹² nel 1630. Costituita da influenti intellettuali dell’epoca, tra i quali Jacopo Badoer, Ludovico Dolce e Guido Casoni, l’ideologia dell’Accademia era strettamente connessa con il pensiero appreso da Cesare Cremonini, studioso di Aristotele presso l’Università di Padova, presso cui si era formata la maggior parte di questi intellettuali: tali insegnamenti erano ispirati da un’interpretazione pressoché letterale della lezione di Aristotele, fondata sull’analisi dell’*hic et nunc*, sul piacere fisico, ben lontano dall’esaltazione di dimensioni oltremondane e concetti come quello dell’immortalità dell’anima. Di qui anche gli atteggiamenti libertini, dissoluti e scettici, tipici degli intellettuali dell’Accademia Incognita. Punto di forza della loro attività era, ad ogni modo, il possesso della cultura classica, con la quale si ponevano in polemica, ma anche in linea di problematica continuità, al fine di giustificare la loro attività di librettisti, cioè di

autori di un genere bistrattato perché considerato inferiore rispetto ai capolavori poetici contemporanei: l'impiego della musica, i temi mitologici, lo stile tragico sono indice di questa continuità.

Altrettante erano, poi, le discordanze rispetto al passato, giustificate dalla necessità di assecondare il gusto moderno. Gli elementi di maggiore differenza rispetto all'*auctoritas* antica pertengono, in particolar modo, alla suddivisione in atti¹³. Quanto alla possibilità di interpretare in chiave politica i testi degli Incogniti, è importante considerare la necessità di alimentare il 'mito' di Venezia e, in particolare, l'immaginario legato alla sua presunta discendenza troiana. Nella stessa prospettiva, sono degni di nota l'esaltazione del regime repubblicano e, d'altro canto, il biasimo espresso nei confronti del tiranno. Altri elementi caratteristici dei testi prodotti dai membri dell'Accademia degli Incogniti sono l'ispirazione misogina e l'atteggiamento libertino e contrario alla rigida morale cattolica¹⁴, verso cui tali intellettuali si rivelano scettici (parimenti verso la recente riforma protestante). A tutto questo si collega il tema della dissacrazione del mito: ripreso il mondo classico, esso è modificato in base ai 'capricci' del librettista e ai *desiderata* del pubblico.

Il viaggio d'Enea all'Inferno

È in quest'ottica che va collocata una produzione inedita di Giovan Francesco Busenello, il cui rapporto con il classico diventa oggetto di riflessione di questo lavoro. Il libretto intitolato *Il viaggio d'Enea all'Inferno* fu composto dall'Incognito nelle ultime fasi della sua carriera, probabilmente dopo il 1656; la stessa datazione è incerta: tramandato da tre manoscritti veneziani¹⁵, non rientra nella raccolta *Delle hore ociose*, stampata a Venezia dallo stesso nel 1656, che Lattarico¹⁶ suggerisce, dunque, come *terminus post quem* per stabilire la datazione del testo.

Sebbene il titolo lasci immaginare una puntuale ripresa della celebre catabasi eneadica, in realtà la vicenda virgiliana funge da cornice per intrecci ben più complessi, tipici dell'*entrelacement*

del melodramma barocco e della trama romanzesca¹⁷. Ai modelli contemporanei, offerti dalle produzioni di Giulio Strozzi¹⁸, di Ottavio Rinuccini¹⁹, di Benedetto Ferrari e di Francesco Manelli²⁰, si affiancano in maniera evidente le influenze di Luigi Pulci²¹, di François Rabelais²² e di Gian Battista Marino²³, impiegati sia per i toni parodistici e satirici, sia per il lessico ricercato e paradossale, sia per gli intrecci fitti e complessi. È così che alla vicenda della discesa di Enea nell'Ades per incontrare suo padre Anchise si intrecciano le controversie dettate dai molteplici amori che intrappolano inestricabilmente i personaggi. La cornice narrativa non ospita, infatti, solamente i calchi dei personaggi virgiliani tramandati dalla tradizione, ma la *contaminatio* fa sì che compaiano sulla scena Lindadori²⁴, principessa di Partenope che appare nelle vesti di Corillo, e il suo futuro sposo, Coralbo²⁵. A questi si accompagna Margutto che, nelle vesti del *servus* proprio della tradizione classica, riecheggia l'omonimo gigante presente nel *Morgante* di Luigi Pulci.

L'opera inizia con un prologo in cui Bacco e Sileno sottolineano le virtù del vino, per lasciare poi la scena all'ombra di Anchise che, defunto, invita il figlio a fargli visita dell'Ades, la cui catabasi è narrata nel secondo atto. Sulla scena si snodano poi episodi che ruotano attorno alla figura di Turno e al suo sentimento per Lavinia, alla guerra contro Evandro, alleato con il figlio Pallante con il Troiano, eventi che si intrecciano con le vicende di Lindadori, innamorata di Pallante, e Coralbo, oggetto dell'amore di Lavinia. Nel frattempo Enea, ottenuto l'appoggio della Sibilla, si prepara all'ingresso nel regno di Dite, raccomandando a Pallante, uccisore di Messenzio, di astenersi dal duello. Vani però saranno i suoi comandi: l'anima di Pallante, infatti, accoglierà Enea negli Inferi. Sbeffeggiato da Didone e da Sicheo, Enea giunge ai Campi Elisi, dove Anchise profetizza la grandiosa stirpe che avrà origine da lui, identificata nella novella Repubblica veneziana, discendente di Roma. A seguito dell'anabasi, Enea sfida Turno a duello, vendicando l'uccisione di Pallante con la morte del Rutulo. L'opera si conclude con le doppie nozze: nonostante Coralbo ricambi Lavinia, si vede costretto dal volere dei numi a cederla a Enea, prendendo in sposa al suo posto Lindadori

che, vedova dell'amore di Pallante, accetta di buon grado le nozze con Coralbo.

Il viaggio d'Enea all'Inferno non fu mai portato in scena, nonostante la volontà manifestata dall'autore di musicarlo²⁶. Come abbiamo avuto modo di vedere, la materia virgiliana costituisce solamente la cornice generale entro cui si impiantano le vicende personali e le passioni amorose, gli intricati intrecci di stampo romanzesco che coinvolgono i personaggi. I motivi principali dell'opera risiedono nelle tematiche dell'amore e del viaggio; in particolar modo, il tema del viaggio godeva di un'antica tradizione, soprattutto nella forma di catabasi nell'oltretomba: si pensi a una delle fatiche di Ercole che, con la cattura di Cerbero o il recupero di Alceste, appare frequentatore abituale degli Inferi sin dalle *Rane* di Aristofane; celebre è poi la catabasi di Orfeo, spinto dall'amore per Euridice a persuadere Proserpina al fine di riottenere la moglie o, ancora, si ricordi la discesa di Teseo per recuperare Piritoo, elemento di cui si lamenta Fedra nell'omonima opera senecana, o la visione di San Paolo, descritta in un testo apocrifo del V secolo d.C. in riferimento a 2 *Cor* 12, 2-4; superfluo e fin troppo ovvio il riferimento al grande esempio della *Commedia* dantesca. Il tema dell'amore è caratteristico sia dei romanzi secenteschi, sia della produzione pastorale. Importante è anche il riferimento a un certo filone della commedia del tempo che presenta personaggi grotteschi e volgari, al cui rimando si confà il prologo ditirambico sul vino; alla commedia antica, poi, sembra rifarsi la figura del servo astuto, esemplificato da Margutto, cui è affidato il compito di trasmettere la morale del testo, oltre a fungere da modello di amore lascivo e omosessuale di scuola libertina.

L'altro tema sullo sfondo del libretto è di natura politica: i modelli che Busenello frequenta e da cui attinge per le sue riflessioni sono Machiavelli e Botero, che avevano esercitato grande fortuna a Venezia, riuscendo ad attecchire nel contesto repubblicano, sensibile alla materia anche per il tramite delle opere di Tacito: in questa prospettiva, si può notare come Turno sia ritratto come un tiranno e, presentato in chiave negativa, non può non esser destinato a una

sorte infausta. I temi della misoginia e del *memento mori*, propri della poetica busenelliana, non sono estranei nemmeno a questo libretto e anzi emergono nitidamente dalle parole delle confidenti lascive²⁷.

Il libretto si sviluppa in tre atti, composti da un numero differente di scene: diciannove nel primo, separato da un intermezzo dal secondo atto, che si articola invece in diciotto scene, cui segue l'ultimo atto, più ridotto, di undici scene. Molto ricco è il numero di personaggi che si succedono di episodio in episodio: ventotto maschere, cui si aggiungono i tre personaggi del prologo. Busenello in vari *loci* della sua opera aveva affermato di non voler perseguire nella composizione drammatica le norme sancite da Aristotele: questo intento trova conferma in questo libretto, in cui si dimostrano rotte le unità di spazio e di tempo.

L'opera si innesta nella frequentata dimensione della riscrittura: possiamo infatti osservare punti di contatto con la materia virgiliana e, allo stesso tempo, punti di netto distacco e di lontananza. Prendiamo in analisi, nello specifico, il tema della catabasi che Busenello colloca nel secondo atto della sua *pièce*: il modello di riferimento è il VI libro dell'*Eneide*, in cui Enea, prima di intraprendere la conquista del Lazio contro Turno, affronta apertamente le questioni irrisolte del suo passato.

L'ultimo incontro di Enea e Didone (Verg. *Aen.* 6,440-476)

Esempio eclatante dell'intervento dell'autore sul testo è la riscrittura dell'episodio collocato nel cuore del libro della catabasi, l'ultimo incontro tra Enea e Didone. In Virgilio è presente la descrizione dei *Lugentes campi* (v.441), il girone dedicato a coloro che furono vittime di un *durus amor* (v.442): il bosco di mirti copre le anime piangenti e le consola per le loro sofferenze²⁸. Il sopraggiungere di Didone è preannunciato dalla schiera di eroine del mito che condividono la sua stessa sorte, ognuna delle quali si fa portavoce di un aspetto della sua vita e prepara alla sua venuta²⁹. È così che Didone, *recens a volnere* (v.450), appare come ombra, *imago* della

sua precedente grandezza, per prendere man mano consistenza davanti agli occhi increduli del Troiano che, riconoscitola *per umbras obscuram* (vv.452-3), come la luna sorgente tra le nuvole (vv.453-4), le si avvicina per il loro ultimo confronto. Con inversione di ruoli rispetto al confronto tra i due ospitato nel IV libro, è Enea il primo a prendere la parola: proclama la sua innocenza, giura sugli dèi inferi e celesti di esser stato costretto ad abbandonare i suoi lidi (vv.455-460), si lascia andare al suo lato più umano (è indicativo l'uso del verbo *demitto*, v.455), attenua la sua responsabilità³⁰, cerca di ridar lustro alla sua immagine di uomo *pius*, devoto agli dèi e alla missione da loro affidatagli, immagine che era stata insudiciata dall'implicita responsabilità della morte della regina di Cartagine. Didone resta ferma, gli dà le spalle, non incrocia il suo sguardo, mantiene il controllo su quel *furor* al quale precedentemente si era abbandonata, fino a morire per causa sua (vv.467-471). Lo ascolta, sembra volergli offrire un'occasione per chiarirsi, per scusarsi per gli inganni che le ha teso, per le trappole che le ha preparato, per le illusioni che ha generato, ma non avviene nulla di tutto ciò. Trova davanti a sé un uomo fragile, un uomo che ha rinunciato alla dura corazza della quale si era rivestito prima di abbandonarla, un uomo che cerca di comprendere i propri sentimenti, ma che si rivela estremamente negligente nei confronti di quelli altrui.

*Nec credere quivi / hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem*³¹: Didone non può fare a meno di correre via (vv.472-3), di sottrarsi all'ennesima umiliazione da parte dell'irricoscente Troiano; Enea la ferma, le ricorda quanto diverse siano le loro sorti: di certo l'eroe troiano che darà i natali a Roma, destinata a grandi cose, non sarà destinato alle ombre dell'Averno; lo attendono i Campi Elisi, dove già risiede Anchise (v.466). Ascoltando in silenzio colui per il quale ha perso la sua reputazione, il suo legittimo *status* di regina e la sua stessa vita, la Cartaginese reagisce con la fuga: dalle parole di Enea si comprende ancora meglio che la relazione che li univa era in realtà a senso unico, perché se Didone ha messo in dubbio ogni sua certezza per lui, Enea non ha rinunciato a nulla e, non rendendosi conto nemmeno del dolore arrecatole, dimostra di aver vissuto il

loro rapporto in modo superficiale, senza alcuna consapevolezza, «attraverso le sue parole [*scil.* di Enea], Didone, che fin da principio l'ha guardato torva e ne ascolta immota e gelida le giustificazioni, ha la conferma più spietata e dolorosa di quanto aveva già compreso, che cioè Enea non l'aveva mai amata veramente di amore, che non avesse inteso l'immensità, l'intensità, la grandezza dell'amore per lui»³². La reazione di Didone è affidata al non verbale: riprendendo la metafora del fuoco d'amore, è definita *ardentem* (v.468), che indica che è ancora furente per l'abbandono e per l'amore che, nonostante tutto, ancora prova per Enea. Si può affermare con certezza, anzi, che il *vulnus recens* di Didone produca ancora dolore, perché altrimenti la regina non agirebbe così né fuggirebbe via, ma risponderrebbe. I suoi sentimenti sono esplicitati da *torva tuentem* (v.468): che sia uno sguardo di disprezzo si comprende dall'etimologia (da *taurus*)³³.

Ma, d'altra parte, che senso avrebbe avuto per Didone sottoporsi ad un nuovo confronto con Enea? La sua vita ormai è conclusa, non avrebbe alcun vantaggio né potrebbe in alcun modo sperare di recuperare un sentimento perduto. Per questo si abbandona ad un tragico silenzio che T. S. Eliot aveva definito «il più espressivo rimprovero di tutta la storia della poesia»³⁴.

Virgilio offre uno squarcio nella psicologia di Didone che, diversamente dai modelli, non ripete quelle accuse di biasimo o di vendetta nei confronti del *foedifragus*: mantiene gli occhi fissi, generalmente indice di chi sta riflettendo³⁵, *aversa* (v. 469), lo guarda senza guardarlo. Per Servio è indicazione spaziale di Didone che gli volta le spalle; tuttavia, tra i significati di *aversus,-a-um*, riscontriamo anche 'portare via il bottino', che ben riprenderebbe una serie di richiami al IV libro, culminati dalla celebre *iunctura 'capta et deserta'*³⁶, in cui Didone si raffigura come una città devastata dal nemico. La durezza della reazione femminile, descritta con termini analoghi a quelli già usati da Didone stessa contro Enea, precedentemente definito come roccia del Caucaso e rovere impassibile³⁷, evidenzia quindi la ripresa per inversione dei ruoli assunti dai due personaggi nel IV libro: qui, infatti, di converso, la durezza della roccia è termine di confronto per illustrare

l'incapacità da parte di Enea di scalfire la 'dura' regina con le sue parole. Riprendendo il controllo su se stessa³⁸, Didone si sottrae agli occhi piangenti di Enea³⁹ e fugge nel *nemus umbriferum*, al riparo tra le braccia del *pristinus coniunx* (v.473) che, seppur vittima di morte violenta, è collocato tra le vittime d'amore proprio per prestare soccorso alla regina: Sicheo «la eguaglia nell'amore» (v.474), ricambiandola come Enea non aveva potuto fare⁴⁰.

Didone sceglie di sottrarsi, perciò, ad un ultimo confronto verbale con Enea, esprimendo con il suo tragico silenzio, uno dei più tragici e sublimi della letteratura, il suo risentimento, il suo *vulnus* ancora stillante dolore, il suo rammarico per la vita che ha abbandonato. È la reazione più umana e spontanea che l'eroina tradita avrebbe potuto avere, dopo i lamenti e le sofferenze che aveva proclamato nel IV libro; sarebbe ormai vano addentrarsi in ulteriori biasimi, dato che non c'è più nulla da dire⁴¹. Per Rosa Lamacchia, sulla base dell'esemplificazione del silenzio, *in primis*, di Achille a seguito dello scontro con Agamennone e, poi, di Aiace di fronte a Ulisse, la motivazione del silenzio sta nell'ira che attanaglia i personaggi: il silenzio è pertanto «riflesso di spiriti grandi per orgoglioso disdegno, i quali non conoscono il piegarsi al perdono né l'umiltà»⁴². Didone è tutt'altro che *dura silex o Marpesia cautes* (v.471): sembra temere di cadere nuovamente preda delle sue emozioni e di esserne nuovamente soggiogata.

Didone 'riscritta' (Busenello, VE, II,7)

Alla silente Didone, che richiamava nel lettore antico l'analogo comportamento tenuto da Aiace nei confronti di Ulisse⁴³, Busenello preferisce un contenzioso che, in forme più o meno aggressive, ha luogo sulla scena. L'incontro tra Enea e Didone si colloca nella settima scena del secondo atto: siamo nell'Ade, Enea ha già incontrato alcune anime, Orfeo, Pallante, Tantalo, Sisifo, e il confronto tra i due parte *in medias res*: alla lunga anticipazione che Virgilio antepone all'incontro vero e proprio, in modo da sottolineare la nuova dimensione in cui vive Didone, Busenello per

esigenze drammaturgiche preferisce l'immediatezza della scena. Come nel modello virgiliano, è Enea il primo a prendere la parola:

*Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
venerat exstinctam, ferroque extrema secutam?
Funeris heu tibi causa fui? Per sidera iuro,
per superos, et si qua fides tellure sub ima est,
invitus, regina, tuo de litore cessi.
Sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras,
per loca senta situ cogunt noctemque profundam,
imperiis egere suis; nec credere quivi
hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem⁴⁴*

ENEAS:
«No, ch'io non t'ho tradita,
no ch'io non t'ho ferita;
ti donai la mia spada,
che più d'ogn'altra gemma a me
fu cara. Anteposi
il voler de' sommi Dei
A'tuoi diletta, alta reina, e a'miei»⁴⁵

Possiamo notare la profonda diversità di approccio tra l'Enea virgiliano e quello proposto da Busenello: il *Pius* parlava a Didone *dulci amore*⁴⁶, compativa le sue sorti, mostrava commozione per la nuova condizione della regina, diveniva consapevole delle sue azioni; accusando il dovere di obbedire agli *iussa deum*, si lasciava andare alle lacrime, riabilitando il suo personaggio, oggetto in certe occasioni anche di disprezzo per aver inferto sofferenze così atroci alla regina. In Busenello, invece, Enea non piange: il pianto sarebbe stato, infatti, un elemento fin troppo patetico in una scena che, per il suo impianto complessivo, manifesta la volontà dell'autore di distendere i toni; Enea, inoltre, non appare neppure preso da amore per la regina. Busenello vuole destrutturarlo, perciò lo presenta come un antieroe, sminuendo battuta dopo battuta, scena dopo scena quelle qualità per le quali era stato mitizzato dalla tradizione. Viene meno lo stupore dell'eroe per la morte di Didone, il retorico tentativo di smarcarsi dall'accusa di essere motivo del suo *funus* (*Aen.* 6,458: *Funeris heu tibi causa fui?*); attacca invece la sua arringa difensiva e pare che Didone l'abbia già accusato; viene meno, perciò, tutto il processo di tentata riabilitazione dell'eroe, che resta anche in questa circostanza privo di particolare senso di affezione verso la regina e sembra avere, come unico obiettivo, quello di deresponsabilizzarsi.

L'arringa di difesa di Enea procede con il riferimento all'arma del delitto, menzionata per metonimia nel testo virgiliano⁴⁷: secondo il Troiano, la spada è la prova più grande dell'affetto provato per

lei, dal momento che le ha ceduto quanto aveva di più caro. Negli ultimi due versi della strofa, Busenello segue in modo più fedele il testo latino: Enea afferma che la sua partenza fu determinata dal volere degli dèi (*iussa deorum* era l'espressione presente in *Aen.* 6, 461), che fu costretto ad anteporre la volontà del fato ai desideri della regina, richiamata con analogo vocativo anche nel testo classico («Anteposi il voler de' sommi Dei / a' **tuoi** diletti, **alta regina**, e a' **miei**»⁴⁸ – *Invitus, regina, tuo de litore cessi*⁴⁹): tale scelta, nella costruzione della battuta, può essere ricondotta al tentativo di Enea di convincere Didone del fatto che i desideri della regina siano per Enea ancora più importanti delle sue volontà personali⁵⁰.

Si può notare come, nella riscrittura secentesca, si faccia riferimento, tuttavia, non tanto a comandi *stricto sensu*, come nel testo latino: con *volere* («Anteposi il voler de' sommi Dei»), Busenello sceglie un vocabolo che attenua l'idea di severità e rigidità nell'imposizione degli dèi: nel libretto Enea sembrerebbe, in tal senso, quasi più libero di agire rispetto alla sua versione virgiliana, dove si sottolineava la forza cogente da cui l'eroe era costretto ad agire nolente: nel modello latino, infatti, si impiegavano i vocaboli *iussa*, e poi, *cum variatione, imperia*⁵¹ che, per quanto più debole, pertiene comunque esplicitamente alla sfera del comando.

Riprendendo l'aria da tribunale che Busenello ben conosce, data la sua carriera forense, Didone respinge uno dopo l'altro ogni capo d'accusa, ribadendo quanto sia calunnioso il discorso del Troiano. La prima domanda retorica («Dunque l'orrido abisso / non mi salva da te?»⁵²) rimanda al sacrificio che la donna, nell'*Eneide*, ha compiuto nel IV libro, in cui, disperata, ha riconosciuto nel suicidio l'unica possibilità per liberarsi di tale sofferenza⁵³. Il personaggio di Didone portato in scena da Busenello è, inoltre, più reale e sembra calata in una dimensione quotidiana, parla e si comporta come una donna qualunque: a fronte della grandiosa figura silente virgiliana, questa rinnovata Didone sceglie di esprimersi non senza far sfociare il suo discorso in toni da 'donnaicciola'. Eppure, anche nell'inedita ricostruzione dell'incontro tra Enea e Didone, Busenello fa mostra di conoscere e adottare la materia classica:

ad esempio, l'abisso dell'oltretomba è definito «orrido»⁵⁴, eco dell'espressione *loca senta situ*⁵⁵ adoperata da Enea. In parallelo con la prima strofa, innanzitutto la donna fa riferimento alla condizione di *foedifragus* del Troiano; il suo tradimento non solo ha provocato in lei la sofferenza che l'ha poi condotta alla morte, ma soprattutto ha distrutto la sua reputazione, ha 'contaminato il suo onore', dal momento che, preda del sentimento nei confronti dell'eroe, la regina ha rotto le promesse fatte sulle ceneri di Sicheo. Lei, che era conosciuta per il suo grande *pudor*, è stata privata anche di questo dallo straniero. Il precedente tratto dal IV libro dell'Eneide riaffiora di nuovo evidente⁵⁶: se Didone nel VI libro non parla, Busenello, dovendo costruirne un discorso di recriminazioni, ha necessità di attingere argomenti e motivi dal IV libro.

*Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra?*²⁵⁷
*Te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni
odere, infensi Tyrii; te propter eundem
extinctus pudor, et, qua sola sidera adibam,
fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes?*²⁵⁸

DIDONE:
«Dunque l'orrido abisso
non mi salva da te?
**Tradisti la mia fé,
l'onore contaminasti;**
per cumulo d'ingiurie e di dispetti,
quarta furia all'Inferno,
di perverso malor quest'ombra infetti?
La spada tua che mi trafisse il seno,
mi trafigge anco in ombra?»²⁵⁹

Cita inoltre una quarta Furia («quarta furia all'Inferno»⁶⁰): Aletto, Megera e Tisifone sono le tre Furie della tradizione classica, poste anche qui negli Inferi per recare tormento ai dannati; emerge quindi chiaramente l'intervento di Busenello che inventa un'anonima quarta Furia, la cui arma sembra essere proprio l'amore, il peggior tormento per la sua anima. Ancora, in linea con la tradizionale nozione di amore come malattia che infetta l'animo fino a condurlo alla morte, Didone afferma che Enea è sede di un «perverso malor», cioè di un amore che, per l'appunto, continua a contagiarla. Lo strumento degli infiniti tormenti, che perseverano anche nell'ombra, è la spada: Didone sottolinea, con la prolessi del possessivo («La spada **tua** che mi trafisse il seno»⁶¹), che la spada

che le ha recato la morte era proprio quella di Enea: dunque, sebbene indirettamente, è lui il responsabile della sua morte. In due versi contigui il verbo ‘trafiggere’ è ripreso in poliptoto: dal passato remoto, che riferisce di fatti lontani nel tempo (sebbene la versione virgiliana - *recens a volnere*⁶² - lasciava intendere che la morte di Didone fosse vicina nel tempo al suo incontro con Enea nell’Ade) si passa al presente. Le ferite iperbolicamente ‘centuplicate’, che la regina riporta, continuamente inflitte dal traditore, accrescono man mano che si procede nella lettura della strofa: Didone, riprendendo per contrasto l’imperativo *siste gradum* di Enea (*Aen.* 6, 465), gli ordina, all’inverso, di allontanarsi da lei e con una climax segnala il suo dolore:

«Scostati traditor, la tua sembianza
mi moltiplica pene,
mi centuplica piaghe,
e viene a infinitar i miei tormenti.
E ancor mi segui **iniquo**, e ancor mi tenti?»⁶³

Enea però non demorde e la segue: nel libretto Didone adopera un aggettivo, «iniquo»⁶⁴, presente anche nel testo virgiliano (*Nec minus Aeneas casu percussus iniquo*⁶⁵): se nel modello latino l’aggettivo si riferisce all’occasione dell’incontro tra i due, che la voce di Enea definisce ‘ingiusto’, dal momento che Didone rifiuta il dialogo impedendo al Troiano di mostrarle la sua *pietas*, nella riscrittura moderna lo stesso vocabolo è riferito dalla regina ad Enea che è definito ingiusto perché, nonostante la sua dichiarazione di tormento e dolore, continua a tentarla e a darle sofferenza. Perciò Didone invoca Giove, dal momento che ritiene assurdo il fatto di dover vivere una doppia condanna, il suo momentaneo ‘secondo Inferno’ è determinato proprio dalla vista dell’uomo che aveva amato e a cui aveva dato tutto, compresa la sua vita. Per questo Didone continua, domandandosi come sia possibile che un solo peccato in vita comporti una pena così dura⁶⁶.

Enea, quindi, tenta ancora una volta di placare la donna, le chiede

di ascoltare le sue motivazioni; l'ultimo verso che Enea pronuncia sulla scena è perfetto calco del verso che conclude, anche nel modello virgiliano, il suo discorso nell'Ade:

*Extremum fato, quod te adloquor, hoc est*⁶⁷ | «Teco parlo, o Didone, l'ultima volta»⁶⁸.

Se, dunque, in Virgilio Didone non rivolge la parola ad Enea, né mostra di ascoltare quanto da lui pronunciato, nel libretto continua ancora ad inveire contro l'eroe, continua ad accusarlo del fatto che è costretta a maledirlo e gli attribuisce la colpa dei peccati compiuti in vita, peccati che invece nel monologo del IV libro dell'*Eneide* la regina attribuiva solo a se stessa e alla sua eccessiva generosità. D'altra parte, se nel IV libro dell'*Eneide* lo scontro verbale tra Didone ed Enea era motivato dal fine persuasivo sotteso all'arringa della Cartaginese, che con le sue parole sperava di convincere l'amato straniero a porsi con lei a guida della città e a non abbandonarla, nel contesto infero tale contenzioso non trova più alcuna motivazione: il destino di Didone è già scritto, suicidandosi ha perso la sua vita, dunque biasimare il comportamento di Enea nell'Ade resta un momento fine a se stesso, un semplice sfogo di una donna tradita e dolorosamente abbandonata, che vede nell'amante la causa di tutti i suoi mali. È anche per questo che nel VI libro del capolavoro del Mantovano Didone non proferiva parola, non avrebbe potuto modificare in nessun modo quanto accaduto; qui Didone è solo una donna che, spinta dalle sue passioni, si scaglia contro il perfido fedifrago. Con la climax conclusiva «d'innocenza, d'onore, di fè nemico»⁶⁹ riassume, in un solo verso, i crimini compiuti verso se stessa per colpa del Troiano: in termini di perdita innocenza, poiché fino a quel momento - prima dello sbarco dei naufraghi troiani - aveva condotto una vita esemplare⁷⁰; in termini di onore, per la perdita della dignità e del suo ruolo di regina, tralasciato in nome dei suoi sentimenti; in termini di fedeltà⁷¹, dal momento che non furono da lei rispettate le promesse fatte sulle ceneri di Sicheo.

La scena si conclude con la Sibilla che porta via Enea dall'anima di Didone: assumendo toni moraleggianti, la guida del Troiano

afferma che è inutile tentare di far ragionare e di farsi ascoltare da un'anima così sdegnosa, che peraltro gli ha dimostrato di non voler perdonarlo («Lascia Troian sublime / partir quell'ombra irata, / la femina sdegnata, / Enea se tu nol sai, / in modo alcun non vuol placarsi mai»⁷²). Il suo discorso⁷³, quindi, riflette l'orientamento misogino che pervade l'intera produzione di Busenello: la sacerdotessa sottolinea, infatti, la perfidia di cui può essere capace una donna tradita e offesa⁷⁴.

Anche nell'ultima parte della scena affiora la mano 'originale' del librettista: se precedentemente il suo intervento aveva consentito a Didone di esprimersi liberamente e di dichiarare sprezzante tutto il suo odio verso Enea, vediamo ora che, al finale poeticamente tragico della fuga della regina nel *nemus umbriferum* tra le braccia di Sicheo, mentre Enea la guarda piangendo per aver compreso di averla persa per sempre (*Aen.* 6, 472-474), nel testo moderno Enea non prova queste emozioni, non si commuove né vive lo stesso dramma dell'abbandono che lui stesso aveva fatto sperimentare alla Cartaginese: non si verifica, insomma, nel libretto, quel paradigma dell'inversione che Virgilio aveva rappresentato nell'episodio dell'incontro nell'Ade dove, fra l'altro, l'abbandono subito dalla regina nel IV libro si era ribaltato, nel VI, su Enea lasciato da Didone che gli aveva preferito il *pristinus coniunx* (*Aen.* 6, 473). Nel libretto, in verità, è la Sibilla a portare via Enea e il riferimento a Sicheo non compare nella scena dell'incontro, né il primo coniuge sembra neppure effettivamente prediletto, nell'Ade, da Didone. A Sicheo, piuttosto, è affidato, senza alcuna anticipazione, un soliloquio al centro della scena successiva: si tratta, anche in questo caso, di un chiaro esercizio di stile dell'Incognito, che inventa una versione del tutto inedita attribuendo un nuovo ruolo, quello del moralista misogino, anche al coniuge defunto.

Conclusioni

Busenello è un dotto conoscitore della materia classica, fonde i modelli antichi secondo i suoi gusti e le necessità diegetiche dei

suoi testi, presenta figure note in vesti inedite: Enea ne esce fuori visibilmente indebolito, il confronto con Didone è guidato non dall'affetto che prova per lei, ma dall'intento di deresponsabilizzarsi, in modo da stornare da sé l'accusa di averla condannata a morte. Così, spogliato di quella forma di difesa intessuta con cura, pur a posteriori, da Virgilio, (per evitare che il Troiano, riflesso del grande Ottaviano, potesse esser considerato *perfidus e insensibilis*), nell'opera di Busenello Enea si rivela privo di quella capacità di comprensione, per nulla in grado di dimostrare neppure tardivamente amore a quella donna che aveva perso tutto per lui. Emerge dunque un Enea 'senza veli', un eroe dedito al rispetto del volere del fato e degli antenati, incapace di provare tuttavia veri sentimenti, come dimostra nelle stesse parole che egli rivolge a Didone.

Anche Didone appare in vesti del tutto inedite: numerosi studiosi⁷⁵ hanno sottolineato la sublimità del silenzio tragico che Virgilio intesse per la Cartaginese sul modello di Aiace, il suo è un silenzio che eloquentemente riferisce tutto lo sdegno, la rabbia, la sofferenza e l'odio che la donna prova: ella, ormai padrona di se stessa e non più serva d'Amore, parla con una gestualità che Enea non si sforza di comprendere.

Busenello conosce il mito e il valore che quel silenzio assume nell'economia della narrazione, ma sceglie di stravolgerlo: le motivazioni sono da ricercare nella sua adesione alla fazione modernista relativa alla *Querelle*, al suo desiderio di gareggiare con i modelli antichi e moderni e, se possibile, di superarli; gli stravolgimenti che opera sono da ascrivere alla necessità di stupire e meravigliare un pubblico che conosce il mito di Enea e Didone e che perciò si compiace dell' *ἀπροσδόκητον* che l'Incognito gli riserva; Busenello è consapevole di tutto ciò e proclama apertamente nell'*Argomento* de *La Didone* la sua facoltà, per la quale può «non solo alterare le favole, ma le istorie ancora».

Note

1 Si fa riferimento alla *Querelle des Anciens et des Modernes*, controversia

che si sviluppa alla fine del Seicento che consiste nella totale sfiducia nei confronti degli antichi, dovuta allo sconvolgimento della coscienza europea al progressismo tecnologico: con l'immagine dei nani sulle spalle dei giganti (*Metalogicon*, III, 4) si rende la convinzione dei moderni del loro avanzamento rispetto agli antichi.

2 Si fa riferimento agli altri libretti d'opera, sia quelli compresi nella raccolta *Delle hore ociose*, dato alle stampe nel 1656 per i tipi di Andrea Giuliani, sia il libretto *Il viaggio d'Enea all'Inferno*, presumibilmente composto negli ultimi anni di vita di Busenello e, pertanto, non presente nella raccolta.

3 La raccolta *Delle hore ociose* comprende cinque libretti: G.F. BUSENELLO per F. Cavalli, *Gl'amori di Apollo e Dafne*, Venezia 1640; G.F. BUSENELLO per F. Cavalli, *Didone*, Venezia 1641; G.F. BUSENELLO per C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, Venezia 1643; G.F. BUSENELLO per F. Cavalli, *L'infelice prosperità di Giulio Cesare dittatore*, Venezia 1646; G.F. BUSENELLO per F. Cavalli, *La Statira, principessa di Persia*, Venezia 1655.

4 BACHTIN 1979, 334.

5 Cfr. BORSETTO 1996, 52. Si veda, per approfondire anche ZABUGHIN 2000, 89-150.

6 LALLI, *L'Eneide travestita, L'Autore al Lettore*, 4v-5r, Venezia 1632.

7 LALLI, *L'Eneide travestita*, Venezia 1632.

8 DELEPIERRE 1870 sottolinea che il genere della parodia è caratterizzato dal necessario cambiamento del soggetto, con la conseguenza che uno stile solenne e sublime è destinato alla narrazione di vicende misere e indegne; il travestimento burlesco, al contrario, mantiene la stessa materia per modificarne lo stile, generalmente basso e dimesso; cfr. GENETTE 1997, 25-26.

9 TASSONI, *La secchia rapita*, Venezia 1630.

10 BRACCIOLINI, *Dello scherno degli dei*, Firenze 1618.

11 SCARRON, *Vergile travesti*, 1648-1653.

12 CARMINIATI 2005.

13 Si sceglie, in genere, di articolare il dramma in tre e non in cinque atti, scelta che Busenello fa risalire a Seneca: BUSENELLO per F. CAVALLI, *Prosperità di Giulio Cesare dittatore*, Venezia 1646, Arg.: «Se cinque son gli Atti e non trè, rammentati, che tutti i Drami antichi, e particolarmente le tragedie di Seneca sono distinte in cinque atti».

14 Cfr. LATTARICO 2006, 10-19.

15 Si fa riferimento ai codici M1 (Marciano 6660) e M2 (Marciano 6765), conservati nella Biblioteca Marciana di Venezia e B (manoscritto 913) della Biblioteca Civica Bertoliniana di Vicenza.

16 LATTARICO 2009, 20. Inoltre, all'interno dei manoscritti sono presenti elementi cronologici che servono ad ancorare il dramma a un periodo storico ben definito: nel codice Cicogna del Museo Correr e nel codice della Biblioteca

Querini Stampalia si menziona una futura edizione a stampa, in realtà mai pubblicata, da dedicare a Leopoldo I presso l'editore Finazzi. L'imperatore dominò dal 1658 al 1705, mentre l'editore fu attivo tra il 1706 e il 1749: è nei primi anni del XVIII secolo che, dunque, è da collocare questa presunta edizione a stampa. Tutto questo fa pensare che il libretto deve esser stato composto a partire dal 1658, da cui si può facilmente comprendere perché il testo non configuri nell'edizione a stampa *Delle hore ociose*, risalente al 1656.

17 Busenello si era dedicato, oltre alla poesia, anche alla scrittura prosastica: si ascrivono al suo *corpus* i titoli *Fileno* e *Floridiana*.

18 STROZZI per C. Monteverdi, *La finta pazza Licori*, Venezia 1627 e G. Strozzi, *Venetia aedificata*, Venezia 1624.

19 RINUCCINI per J. Peri, *Euridice*, Firenze 1600.

20 FERRARI per F. Manelli, *Andromeda*, Venezia 1637.

21 PULCI, *Morgante*, 1483.

22 RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, Lione 1542.

23 MARINO, *L'Adone*, Parigi 1623.

24 Il personaggio di Lindodori è desunto dal romanzo *La donzella desterrada* di Gian Francesco Biondi, edito a Venezia nel 1627.

25 È protagonista del seguito del succitato romanzo di Biondi, il *Coralbo*, che egli diede alle stampe nel 1632.

26 LATTARICO 2006, 37-38.

27 LATTARICO 2006, 46-56.

28 NORDEN 1976, ad 441; HORSFALL 2013, ad v.443: «here in death, nature has come to the aid of the tragic lovers; still beset by *curae*, they have at least the consoling privacy of the kindly woods».

29 HORSFALL 2013, 335 nota come il catalogo di eroine sia esplicito richiamo alla *vékua* omerica: si passa da 14 a 7 eroine. Evadne rappresenta la fedeltà di Didone a Sicheo, Erifile, invece, il suo tradimento; Fedra è come Didone vittima dell'Amore, la menzione di Procri sottolinea il fatto che Didone sia, come lei, vittima innocente di più alti progetti, mentre Ceneo indica la sua metaforica trasformazione donna-uomo-donna, da lei vissuta quando, lasciando Tiro, ha assunto vesti virili, ponendosi a guida di Cartagine; l'indole femminile è poi risvegliata dall'amore di Enea. Cfr. PERRET 1964, 247-261; WEST 1980, 315-342.

30 È indicativo l'utilizzo della formula eufemistica *exstinctam* (v. 457) per attenuare il concetto di morte di spada.

31 VERG. *Aen.* 6, 463-4.

32 PILATO 1932, 23.

33 Festo ricorda l'occhio bieco dell'animale; per altri deriverebbe da *torvesco* 'volgere in giro', a indicare lo sguardo di traverso; ancora, Kuhn ipotizza l'origine da *targ*, cui *torg-vus*, dal sanscrito, che indica 'minaccia, urto'. Cfr. BONOMI, s.v.

34 ELIOT 1975, 66.

35 VERG. *Aen.* 7, 250: *Talibus Ilionei dictis defixa Latinus / obtutu tenet ora soloque immobilis haeret / intentos volvens oculos*. Prima ancora, si trova la stessa espressione in Verg. *Aen.* 1, 482: ***diva solo fixos oculos aversa tenebat***; in *Aen.* 6, 156 *defixus lumina vultu*, in *Aen.* 8, 520 *defixique ora tenebant* (cfr. HORSFALL 2013, 350).

36 VERG. *Aen.* 4, 330.

37 Ivi, 4, 366 e 441-446.

38 Il verbo *corripio* (v.471) corrisponde a ‘mi impadronisco di me stesso’ per sottolineare, al contrario, il tentativo di Enea di spossessarla ancora una volta da sé, di lenirla e spingerla alla commozione per ottenere il suo perdono e allontanare così dalla sua stessa persona il crimine della sua morte; HORSFALL 2013, 350 nota il passaggio repentino dall’immobilità al movimento.

39 Le lacrime dell’eroe sono un ulteriore segnale dell’inversione dei ruoli tra i due rispetto al IV libro, in cui era Didone a piangere, cfr.

40 SERV. *Ad Verg. Aen.* 6, 474: *aut pari eam diligit adfectione, <id est> tantum amat quantum amatus est—quod in Aenea non fuit, qui plus amatus est et amantem deseruit—ut expressio rei supra dictae sit ‘aequatque Sychaeus amorem’: aut certe ‘respondet curis’ par est mortis similitudine; ferro enim uterque consumptus est.*

41 SKINNER 2000, 104-106

42 LAMACCHIA 1979, 461.

43 HOM. *Od.* 11, 471-564.

44 VERG. *Aen.* 6, 456-464.

45 BUSENELLO, *Il viaggio d’Enea all’Inferno*, II, 7, vv. 1032-1037. D’ora in poi l’opera in questione sarà designata dalla sigla VE.

46 VERG. *Aen.* 6, 455.

47 VERG. *Aen.* 6, 457: *venerat extinctam, ferroque extrema secutam?*

48 BUSENELLO, VE II, 7, vv. 1032-1033.

49 VERG. *Aen.* 6, 460.

50 Richiama alla mente del lettore il discorso di Enea del IV libro, in cui affermava che la sua volontà è secondaria a quella degli dei, dal momento che, se fosse stato libero di decidere, sarebbe tornato alla sua terra patria: VERG. *Aen.* 4, 340-344.

51 VERG. *Aen.* 6, 464: la *variatio* implica che il comando di intraprendere il viaggio negli inferi incontra la disponibilità e il favore di Enea, che sa che in tal modo potrà incontrare nuovamente suo padre; con *iussa* invece si rimanda al totale scontro tra i suoi *desiderata* e ciò che deve compiere, ascrivendosi al procedimento di deresponsabilizzazione portato avanti da Virgilio. Cfr. ZAFFAGNO 2007.

52 BUSENELLO, VE II, 7, v. 1038.

53 La prima menzione della ‘morte dolce’ come liberazione dalle pene è in *Aen.*

4, 546; Didone amplia poi il tema del discorso maledicendo Enea e invocando la morte come via di salvezza: *Aen.* 4, 651-655.

54 BUSENELLO, *VE* II, 7, v.1038.

55 VERG. *Aen.* 6, 462. A tal proposito si può osservare come, nella descrizione dell'oltretomba, abbia avuto maggior successo la versione di un aldilà sudicio, proprio della tradizione latina, rispetto alla descrizione del mondo infero della cultura greca, spesso scenario di commedie che prevedevano il tema dell'utopia gastronomica per la loro ricchezza e per la loro amenità (il nome della stessa divinità tutelare dell'Averno, Plutone, nell'etimologia richiama questa dimensione di ricchezza). Cfr: PELLEGRINO 2000, 29-30, riferito ai frammenti di Aristofane che in *Geritade*, pesando le ricchezze del regno di Zeus e del regno di Plutone, favoriva quest'ultimo; orizzonti di oltretomba lieti si descrivono nella produzione di Ferecrate, *Minatori*; per la descrizione dell'Oltretomba in chiave positiva, Diog. Laer. 6, 39; Luc., *Luct.*, 6-9.

56 VERG. *Aen.* 4, 322-323.

57 Ivi, 305-306.

58 Ivi, 320-323.

59 BUSENELLO, *VE* II, 7, vv. 1038-1046.

60 Ivi, II, 7, v.1043.

61 Ivi, II, 7, v. 1045.

62 VERG. *Aen.* 6, 450.

63 BUSENELLO, *VE* II, 7, vv. 1047-1051.

64 Ivi, II,7, v. 1051.

65 VERG. *Aen.* 6, 475.

66 BUSENELLO, *VE* II, 7, vv. 1054-1057: «mi si radoppia la condanna? Lice / per un misfatto solo, / con repliche di duolo, / tiranneggiar un anima infelice?»

67 VERG. *Aen.* 6, 466.

68 BUSENELLO, *VE* II, 7, v. 1060.

69 BUSENELLO, *VE*, II, 7, v. 1069.

70 VERG. *Aen.* 4, 321-323: *te propter eundem / extinctus pudor, et, qua sola sidera adibam, / fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes?*

71 VERG. *Aen.* 4, 552: *Non servata fides cineri promissa Sychaeo!*

72 Ivi, II, 7, vv. 1070-1074.

73 Ivi, II, 7, vv. 1075-1083: «Cogli quel che tu puoi / sinché l'amor, la confidenza dura / ma se la rompi tu / del sesso femminile / non ti fidar mai più. / A tempestose nubi / tosto segue il sereno; / ma se donna superba un dì s'adira, / non soccombe a triaca il suo veleno».

74 Busenello, nelle sue riscritture, risente molto degli sviluppi dei drammi a lui contemporanei e, in particolare, della tragedia di Ludovico Dolce, *Didone*, 1547, III,8, da cui riprende le parole pronunciate dal coro a commento del confronto in vita tra Enea e Didone, parole debitamente piegate a illustrare,

nel libretto sulla discesa di Enea agli Inferi, il loro incontro *post mortem*: cfr. SCHNEIDER 2018, 7.
75 Cfr. HEURGON 1974, 396; LA PENNA 1985, 55; MAGUINNES 1963, 489; GRAVERINI 2016, 346.

Bibliografia consultata

Testi, traduzione e commenti su Virgilio

AUSTIN (a cura di) 1963 = R. G. Austin (a cura di), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber Quartus*, Oxford 1963.

AUSTIN (a cura di) 1977 = R. G. Austin (a cura di), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber Sextus*, Oxford 1977.

BENOIST (a cura di) 1882 = E. Benoist (a cura di), *Oeuvres de Virgile*, Parigi 1882.

CONNINGTON (a cura di) 1884 = J. Conington (a cura di), *The work of Virgil*.

FLETCHER (a cura di) 1941 = F. Fletcher (a cura di), *Aeneid VI*, Oxford 1941.

HORSFALL (a cura di) 2013 = N. Horsfall (a cura di), *Virgil, Aeneid VI, a Commentary*, Berlino 2013.

NORDEN (a cura di) 1976 = E. Norden (a cura di), *P. Vergiliun Maro Aeneis Buch VI. Sechste, unveränderte auflage*, Stuttgart 1976.

PARATORE (a cura di) 1978 = E. Paratore (a cura di), *Virgilio. Eneide*, III, libri V-VI, trad. L. Canali, Milano 1978.

PEASE (a cura di) 1935 = A.S. Pease (a cura di), *Publi Vergili Maroni Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge 1935.

VITALI (a cura di) 1986 = G. Vitali (a cura di), *Aeneis. Eneide*, trad. G. Vitali, introduzione e note E. Savino, Milano 1986.

Studi

BACHTIN 1979 = M. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella cultura medievale e rinascimentale*, Torino 1979.

BELLINCIONI 1985 = M. Bellincioni, voce *Felix/Infelix* in *EV*, 2, 1985, 486-488.

BIANCONI 1982 = L. Bianconi, *Il Seicento*, Torino 1982.

BONO-TESSITORE 1998 = P. Bono-M.V. Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano 1998.

BONOMI 2010 = I. Bonomi, *Il codice innovativo dei libretti di Busenello*, in I. Bonomi-E. Buroni (a cura di), *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua*

poetica nella storia dell'opera italiana, Milano 2010, 13-29.

BORSETTO 1996 = L. Borsetto, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio: Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova 1996.

CARMINIATI 2005 = C. Carminiati, voce Giovan Francesco Loredano, in DBI, LXV, 2005; [[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-loredan_\(DizionarioBiografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-loredan_(DizionarioBiografico)/)].

CAPUCCI 1972 = M. Capucci, voce *Busenello*, in DBI XV, 1972, 512-513

DELEPIERRE 1870 = O. Delepiere, *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes*, London 1870.

DE RUYT 2001 = F. De Ruyt, Infelix Dido! (Virgile, Énéide, VI, 450-476), FEC, 1, 2001.

ELIOT 1975 = T.S. Eliot, *Che cos'è un classico?*, in *Sulla poesia e sui poeti*, Milano 1975, 55-75.

FABBRI 1990 = P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna 1990.

FABRIS 2013 = D. Fabris, *Didone all'opera, prima di Metastasio*, in G. Cipriani-A. Tedeschi (a cura di), *Le chiavi del mito e della storia*, 24, Bari 2013, 131-155.

GENETTE 1997 = G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997.

GRAVERINI 2016 = L. Graverini, *Il silenzio di Didone, le parole di Cornelia. Due note su Virgilio e Properzio*, in A. Setaioli (a cura di), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste 2016, 343-353.

HEURGON 1974 = J. Heurgon, *Le silence tragique de Didon* (Enéide, VI, 450-476), in R. Cavenaile (a cura di), *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, Roma 1974, 395-400.

LA PENNA 1985 = A. La Penna, voce *Didone* in EV, 2, 1985, 48-57.

LAMACCHIA 1979 = R. Lamacchia, *Didone e Aiace*, in G. D'Anna (a cura di), *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, 1, Roma 1979, 431-462.

LATTARICO 2006 = J.F. Lattarico, *Busenello drammaturgo: primi appunti per una edizione critica dei melodrammi*, Chroniques italiennes 77/78, 2006, 27-39.

LATTARICO 2009 (a cura di) = J.F. Lattarico (a cura di), *G.F. Busenello. Il viaggio d'Enea all'Inferno*, Bari 2009.

LATTARICO 2010 = J. F. Lattarico, *Da romanzo a libretto. Appunti sulle fonti letterarie dell'Ottavia restituita al trono di Giulio Convò e Domenico Scarlatti (Napoli, 1703)*, in D. Fabris (a cura di), *Domenico Scarlatti: musica e storia*, Atti di convegno di studi (Napoli, 9-11 novembre 2010), Napoli 2010, 115-128.

LATTARICO 2012 = J.F. Lattarico, *Gli Incogniti e la musica: riflessioni e nuove indagini*, in O. Lexa-C. Giron-Panel (a cura di), *Venezia, città della musica (1600-1750). Stato delle Ricerche e prospettive*, Atti di giornata di studio (Venezia, 29 giugno 2012), Venezia 2012, 27-39.

LIVINGSTON 1911= A. Livingston, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia 1911.

MAGUINNES 1963 = W.S. Maguinness, *L'inspiration tragique de L'Énéide*, AQ, 32, 1963, 478-479.

PELLEGRINO 2000 = M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell'Archaia*, Bologna 2000.

PERRET 1964 = J. Perret, *Les compagnes de Didon aux Enfers*, in BEL, 42, 1964, 247-261.

PILATO 1932 = S. Pilato, *Perché Didone non rispose*, Potenza 1932.

RICOTTILLI 2000 = L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna 2000.

ROSAND 2013 = E. Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma 2013.

SCHNEIDER 2018 = M.T. Schneider, *Busenello's Didone: Rewriting the Virgilian Myth of Venice*, The Italian Academy for Advanced Studies in America, 2018, [<http://italianacademy.columbia.edu/sites/default/files/papers/Didone%20article%20IAAS%20%281%29.pdf>].

SKINNER 2000 = M.B. Skinner, *The last encounter of Dido and Aeneas: Aen., VI, 450- 476*, in S.Quinn (a cura di), *Why Vergil?*, Bolchazy 2000, 101-107.

TATUM 1984 = J. Tatum, *Allusion and Interpretation in Aeneid 6.440-76*, AJPh, 105, 4, 1984, 434-452.

WEST 1980 = G.S. West, *Caeneus and Dido*, in *Transactions of the American Philological Association*, 110, 1980, 315-324.

ZABUGHIN 2000 = V. Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia. Vol.2. Il Cinquecento*, Trento 2000.

ZAFFAGNO 2007 = E. Zaffagno, *Iussa deorum (Aen.,VI, 461) e il silenzio degli innocenti*, FuturAntico, 5, 2007, 65-74.

Aurora Cuntro'

A proposito del lessico del vegetarianesimo in Seneca, *epist.* 108, 17-22¹

Abstract: Il contributo analizza i paragrafi 17-22 dell'epistola 108 di Seneca nei quali lo scrittore illustra a Lucilio i motivi per cui aderì, in giovinezza, a pratiche alimentari vegetariane. Nel passo si osserva la presenza di due differenti sfere lessicali generalmente adoperate in opere e con finalità diverse: da un lato una terminologia di marca antitirannica, dall'altro una di tipo parentale, utilizzate entrambe a giustificare l'adesione alla pratica del vegetarianesimo, una da un punto di vista ideologico, l'altra morale.

Abstract: This paper examines Seneca, *Epistula* 108, 17–22, in which the author explains to Lucilius why in his younger years he followed a vegetarian diet. This passage combines two lexical fields usually employed in other works with different purposes: the anti-tyrannical and the parental language. While the former justifies the adhesion to vegetarianism from an ideological point of view, the latter focuses on its ethical value.

Parole-chiave: Seneca; epistole; vegetarianesimo; usi lessicali

Keywords: Seneca; Epistles; vegetarianism; lexical uses

Aurora Cuntro' (Università degli Studi di Napoli 'Federico II'): Dottorato di ricerca in *Filologia classica, cristiana e medioevale-umanistica, greca e latina* (Università degli Studi di Napoli 'Federico II'); si occupa principalmente di letteratura latina, con particolare attenzione alla produzione letteraria e al lessico senecano. E-mail: a.cuntro@alice.it

Il tema dell'alimentazione vegetariana trova ampio spazio di discussione all'interno della lettera 108 di Seneca contenuta nel diciassettesimo libro della raccolta epistolare e composta di trentanove paragrafi incentrati su una tematica principale che fa da cornice allo scritto²: l'importanza che l'acquisizione di una buona metodologia didattica riveste per la formazione complessiva dell'individuo. Intorno a questa se ne snodano altre di non secondaria importanza, quali il racconto di episodi autobiografici, il ricordo dei maestri³ e perfino di alcune abitudini alimentari, tra cui l'adesione giovanile a pratiche di tipo vegetariano. Quest'ultimo aspetto occupa, per la precisione, i paragrafi 17-22 dell'epistola, all'interno dei quali Seneca spiega a Lucilio le circostanze per cui abbracciò in giovinezza la causa vegetariana. Tra i principali fautori della sua scelta, il maestro neopitagorico Sozione, che era solito convincerlo della bontà del suo credo servendosi dei nomi illustri di Pitagora⁴ e di Quinto Sestio, fondatore della cosiddetta Scuola dei Sestii, anch'essi vegetariani, spiegando i diversi motivi della loro scelta. Il primo aveva aderito al vegetarianesimo in virtù della dottrina della metempsicosi che, sostenendo il passaggio delle anime in corpi di volta in volta diversi dopo la morte, proibiva il consumo di cibi carnei poiché nell'animale ucciso poteva essersi reincarnata l'anima di un congiunto; il secondo, in virtù di motivazioni etiche che vietavano lo spargimento del sangue animale, soprattutto in considerazione del fatto che l'uomo può trovare nutrimento sufficiente anche senza ricorrere al consumo di carni. Il passo appare interessante per la presenza, in esso, di due differenti sfere lessicali, generalmente adoperate dallo scrittore in opere diverse e con finalità diverse: si osserva infatti da un lato l'utilizzo di una terminologia ideologica di marca antitirannica volta a denunciare i rovinosi effetti dell'ira, adoperata per lo più all'interno di opere come il *De clementia*, il *De ira* e qualche tragedia (*Agamemnon*, *Phoenissae*, *Thyestes*), e qui applicata alle motivazioni addotte da Quinto Sestio in favore della scelta vegetariana; dall'altro di una terminologia di tipo parentale, cara soprattutto al *corpus* tragico senecano, e qui associata alle motivazioni addotte invece da Pitagora. Attraverso il presente

contribuito si cercherà di offrire una lettura dei paragrafi 17-22 basata sull'analisi dei termini più rilevanti, mettendone in evidenza il legame con le sfere lessicali di cui prima.

Il testo critico riportato è quello stabilito da REYNOLDS 1965.

§ 17

Quoniam coepi tibi exponere quanto maiore impetu ad philosophiam iuvenis accesserim quam senex pergam, non pudebit fateri quem mihi amorem Pythagoras iniecerit. Sotion dicebat quare ille animalibus abstinuisset, quare postea Sextius. Dissimilis utrique causa erat, sed utrique magnifica.

Seneca confessa a Lucilio di essere stato affascinato in giovinezza dalla filosofia pitagorica, conosciuta per il tramite del maestro neopitagorico Sozione, egli stesso sostenitore del vegetarianesimo, che era solito spiegargli i motivi per cui sia Pitagora sia Sestio avevano deciso di astenersi dai cibi carnei. Il primo elemento degno di interesse è costituito dal verbo *abstineo*, adoperato a proposito di Pitagora, che forma una figura etimologica con i sostantivi *abstinentiam* e *abstinentiae* presenti all'interno del precedente par. 16 (in apertura del quale è presente anche il verbo *abstinemus*). Insieme ai termini precedenti, il verbo mette in rilievo fin da subito la frugalità che è bene osservare in ambito alimentare evitando il consumo di alimenti carnei e si offre in questo modo al lettore come evidente terminologia antitirannica. Già a partire da questo momento l'alimentazione vegetariana si configura dunque per lo scrittore come una scelta di vita di per sé moderata e frugale, a prescindere dalle motivazioni che spinsero Pitagora e Sestio ad aderirvi. Se all'alimentazione vegetariana Seneca associa fin da subito la nozione di frugalità, a quella carnea associa per converso quella di crudeltà, come si evince chiaramente all'interno del successivo par. 18.⁵

§ 18

Hic homini satis alimentorum citra sanguinem esse credebat et crudelitatis

consuetudinem fieri ubi in voluptatem esset adducta laceratio. Adiciebat contrahendam materiam esse luxuriae; colligebat bonae valitudini contraria esse alimenta varia et nostris aliena corporibus.

In questo paragrafo Seneca spiega i motivi per cui Quinto Sestio aveva deciso di astenersi dai cibi carnei: la volontà di evitare uno spargimento di sangue inutile - anche in considerazione del fatto che l'uomo può reperire in natura gli alimenti di cui il suo organismo necessita - e di porre un freno alla lussuria, che si manifesta, tra i vari ambiti, anche in quello alimentare attraverso il consumo di cibi sofisticati come le carni animali⁶. Il paragrafo si presenta interessante per la presenza, in esso, di una terminologia in genere adoperata per denunciare le nefaste conseguenze dell'ira e dell'atteggiamento tirannico che sovente si accompagna ad essa, le cui tipiche manifestazioni sono riconoscibili nell'efferatezza e nella crudeltà⁷. Al suo interno si contano almeno cinque elementi lessicali significativi associati alle motivazioni di Sestio: *sanguis*, *crudelitas*, *voluptas*, *laceratio* e *luxuria*. Il primo, *sanguis*, che nella lingua latina indica quasi sempre il sangue che scorre all'interno dell'organismo, a differenza di *cruor*, che indica invece il sangue versato all'esterno, spesso in maniera cruenta,⁸ si allinea perfettamente alle motivazioni di Sestio, mettendo bene in rilievo lo strazio che gli animali subiscono da parte degli uomini. Subito dopo *crudelitas* ricorre ad indicare l'efferatezza che caratterizza l'indole di chi è solito nutrirsi di cibi carnei, ma non solo. Nella scrittura senecana il termine è adoperato infatti per indicare un grave vizio da cui sono affetti in particolar modo sovrani, tiranni e altre figure storiche, riprovevoli a causa dei loro eccessi. Basti pensare ai casi di Pisistrato, di Alessandro Magno, di Porsenna, di Annibale, di Silla o di Caligola, personaggi stigmatizzati da Seneca in maniera assolutamente negativa a causa della loro condotta di vita, improntata ad una ferocia immotivata e senza limiti⁹. La presenza del sostantivo in questo contesto crea un'evidente associazione tra tiranni e consumatori di alimenti carnei in virtù dell'atteggiamento spietato e collerico comune ad entrambi. La salda connessione tra potere e *crudelitas* nei confronti

degli animali emerge in maniera esplicita da alcune notizie fornite da Plinio il Vecchio, il quale ci informa che la moda di nutrirsi degli asinelli era stata introdotta da Mecenate¹⁰, che Lucullo e Ortensio avevano addirittura creato delle grosse riserve di cinghiali unicamente a fini gastronomici¹¹, che lo stesso Ortensio era stato il primo a fare uccidere un pavone per cibarsene in occasione della cena inaugurale del suo sacerdozio¹². Dietro la contrapposizione tra alimentazione carnea e vegetariana sembra dunque potersi in qualche modo scorgere quella più ampia tra tiranno e *sapiens* che, come ha opportunamente osservato Chiara Torre, percorre «ogni piega delle descrizioni moralistiche senecane», nelle quali «è possibile ritrovare, più o meno compiutamente raffigurato, un episodio di quella lotta tra il *sapiens* e il tiranno, in cui si esprime il lato ‘tragico’ della educazione alla *sapientia* in Seneca»¹³. *Crudelitas* è senza dubbio quella manifestata verso i suoi schiavi da Vedio Pollione, che era solito dare in pasto alle murene allevate nei vivai della sua casa gli schiavi che riteneva degni di punizione¹⁴ o quella di Alessandro il Macedone, che non aveva mostrato la minima esitazione a gettare un uomo in pasto ad un leone¹⁵. Fine della *crudelitas* è la *voluptas*, che Seneca menziona subito dopo (*in voluptatem*) per chiarire come spesso lo strazio delle carni animali sia finalizzato unicamente al soddisfacimento del piacere umano. Il sostantivo era già stato adoperato tre volte all’interno dell’epistola: nel paragrafo 6, in riferimento al piacere che si prova ad assistere ad una rappresentazione scenica, e due volte a breve distanza nel precedente paragrafo 14 a proposito della predicazione filosofica di Attalo, uno dei maestri di Seneca, che era solito invitare i suoi allievi ad astenersi dai piaceri. Il termine si adatta perfettamente al passo in esame in virtù del saldo nesso che lo unisce alla *crudelitas* ed esprime una passione ugualmente tipica di re e tiranni¹⁶. Anche il successivo sostantivo *luxuria* è di frequentissimo impiego nella scrittura senecana, dove indica per lo più un errore morale associato alla mancanza dell’autocontrollo. Può manifestarsi in svariati ambiti del comportamento umano, quali appunto lo spasmodico desiderio di prelibatezze che siano in grado di soddisfare i palati più esigenti,

la cura eccessiva per la propria persona, l'ostentazione della propria erudizione, il desiderio di abitazioni o suppellettili lussuose, la ricerca di spettacoli degradanti come quelli dell'arena. Poiché essa rappresenta un errore morale, è compito della filosofia tenerla a freno, proprio come sostiene Quito Sestio nel passo in esame¹⁷.

§ 19

At Pythagoras omnium inter omnia cognationem esse dicebat et animorum commercium in alias atque alias formas transeuntium. Nulla, si illi credas, anima interit, ne cessat quidem nisi tempore exiguo, dum in aliud corpus transfuditur. Videbimus per quas temporum vices et quando pererratis plurimis domiciliis in hominem revertatur: interim sceleris hominibus ac parricidii metum fecit, cum possent in parentis animam inscii incurrere et ferro morsuve violare, si in quo <corpore> cognatus aliqui spiritus hospitaretur.

Anche il pitagorismo, il neopitagorismo e l'orfismo sostenevano un regime alimentare sobrio che non contemplava il consumo di cibi carnei per una duplice finalità: da una parte esso evitava il rischio di commettere omicidio contro i propri consanguinei defunti, la cui anima poteva essere ospitata negli animali di cui ci si ciba, dall'altra aveva la funzione di allontanare l'uomo dal contesto cittadino, in cui vigeva il rito del banchetto sacrificale¹⁸. Già a partire dal sostantivo *cognatio*, adoperato ad apertura del paragrafo, si nota il fitto utilizzo di termini legati alla sfera parentale quali *parricidium*, *parens* e *cognatus* e di altri quali *scelus*, *metus* e *inscius* particolarmente cari alla scrittura tragica senecana, in questo caso funzionali ad evidenziare la colpa di quanti, cibandosi di alimenti carnei, commettono un delitto a danno dei propri congiunti. È questo il caso di *scelus*, che nel passo in esame indica il delitto legato al consumo di alimenti carnei, ma che costituisce in generale un elemento drammatico portante del teatro senecano che coinvolge per l'appunto soprattutto i consanguinei, spesso frutto di una colpa di natura ereditaria che grava sui personaggi di quasi tutti i drammi¹⁹. Si pensi al caso di Fedra, nella quale la predisposizione

allo *scelus* che si manifesta nel desiderio incestuoso nei confronti del figliastro Ippolito è presentata da Seneca come prevedibile e scellerata eredità della madre Pasifae, a sua volta colpevole di uno *scelus*, quello di aver desiderato il mostruoso accoppiamento con il bellissimo toro bianco inviato in dono da Poseidone al marito Minosse; oppure al caso di Edipo, le cui vicende di vita ruotano tutte attorno ad uno *scelus* sia all'interno dell'*Oedipus* che delle *Phoenissae*; al caso di Giocasta, madre e moglie di Edipo, il cui *scelus* provoca addirittura un sovvertimento radicale dei legami coniugali e parentali arrivando a contaminare un'intera comunità²⁰; al caso di Eteocle e Polinice, scellerati figli di Edipo, colpevoli di avere combattuto tra di loro una terribile guerra fratricida, esito delle colpe ereditate dall'empietà paterna e materna²¹. Anche nella saga dei Pelopidi, su cui sono incentrate le vicende narrate da Seneca nell'*Agamemnon* e nel *Thyestes*, lo *scelus* costituisce un elemento di indubbia centralità: a riprova di ciò, basti pensare ad un verso dell'*Agamemnon*, il 169, in cui la dinastia pelopia è descritta in questi termini: *scelera semper sceleribus vincens domus*. Alla luce di ciò, il fatto che il termine, di impiego generalmente poetico, venga calato da Seneca all'interno di un contesto di ambito filosofico, conferisce ad esso una valenza ancor più drammatica in relazione al tema cui esso è associato, il consumo di cibi carni, che sembra così configurarsi come un crimine assimilabile in qualche modo a un incesto, a una guerra fratricida o a un parricidio. In rapporto a quest'ultimo, significativa è la presenza del sostantivo *parricidium*, che ricorre qui ad indicare l'omicidio inconsapevole dei congiunti di cui rischiano di macchiarsi coloro che si nutrono degli animali nel cui corpo potrebbe essere trasmigrata l'anima di un parente. Ancora la presenza di *metus* rimanda all'ambito tragico: fra i termini indicanti timore esso rappresenta infatti quello più largamente usato nelle tragedie senecane, dove se ne contano 97 occorrenze sulle 244 complessive²². A differenza di altri termini quali *formido*, *pavor* e *timor*, che in Seneca denotano per lo più forme di paura legate all'irrazionalità umana, *metus* ricorre invece ad indicare una paura derivante da una situazione concreta, nel caso in esame il delitto

ed il parricidio. Il successivo *parens*, insieme a *cognatus*, rivela un'ulteriore insistenza su termini indicanti relazioni parentali, una tecnica adoperata non di rado da Seneca quando intende proporre al lettore riflessioni di una certa intensità drammatica: «avviene assai di frequente che, quando l'azione drammatica sta intensificandosi, il ricorso al linguaggio parentale si faccia più insistito»²³. Legato al contesto in esame risulta infine l'aggettivo *inscius*, che richiama alla memoria l'inconsapevolezza tragica di personaggi quali Edipo o Giocasta, entrambi responsabili, senza saperlo, dell'incesto che avrà conseguenze fatali sulla loro discendenza.

§ 20

Haec cum exposuisset Sotion et inpletset argumentis suis, 'non credis' inquit 'animas in alia corpora atque alia describi et migrationem esse quod dicimus mortem? Non credis in his pecudis ferisve aut aqua mersis illum quondam hominis animum morari? Non credis nihil perire in hoc mundo, sed mutare regionem? Nec tantum caelestia per certos circuitus verti, sed animalia quoque per vices ire et animos per orbem agi? Magni ista crediderunt viri.

Dopo avere illustrato al suo allievo i motivi per cui Sestio e Pitagora avevano deciso di astenersi dal consumo di cibi carnei, il maestro Sozione forniva delle spiegazioni relative alla trasmigrazione delle anime, le quali potevano reincarnarsi in animali domestici, selvatici o marini affermando che nell'universo nulla perisce, ma cambia semplicemente sede.

§ 21

Itaque iudicium quidem tuum sustine, ceterum omnia tibi in integro serva. Si vera sunt ista, abstinuisse animalibus innocentia est; si falsa, frugalitas est. Quod istic credulitatis tuae damnum est? Alimenta tibi leonum et vulturum eripio'.

Il paragrafo riporta le battute finali del discorso di Sozione, il quale

continua a sostenere la necessità del vegetarianesimo mostrando come esso, a prescindere dalla veridicità delle tesi pitagoriche, costituisca comunque una scelta lodevole in quanto legato alla frugalità e alla sobrietà.

Assai interessante risulta la presenza dei sostantivi *innocentia* e *frugalitas*, entrambi qui adoperati da Seneca in rapporto al vegetarianesimo, ma in genere funzionali a temi di più ampia portata morale²⁴. Il primo, in particolare, è associato alle teorie pitagoriche sull'argomento: se è vero che negli animali potrebbe essersi reincarnata l'anima di un congiunto, allora il non cibarsene potrebbe costituire una vera e propria forma di innocenza. *Innocentia* conta trentadue occorrenze complessive all'interno dell'opera senecana, le più numerose delle quali (undici complessivamente) si riscontrano nel *De clementia* (1, 1, 5; 1, 1, 9; 1, 2, 1bis; 1, 6, 3; 1, 6, 4; 1, 15, 7; 1, 20, 2; 1, 23, 2; 1, 24, 2; 2, 1, 3), un'opera la cui finalità giustifica evidentemente la frequente presenza del termine, adoperato per lo più ad indicare, come nel caso in esame, l'assenza di colpe che dovrebbe caratterizzare la condotta di ogni singolo individuo, ma anche di un buon *princeps* come Nerone, che ha desiderato per sé questa dote mai concessa ad altri principi (cf. 1, 1, 15). Sei occorrenze del termine si contano invece nel *De ira*, un'opera che, al pari del *De clementia*, per la sua stessa natura e finalità, ben si presta alla presenza del sostantivo²⁵. Molto significativo è il passo (cf. 2, 28, 2) in cui Seneca illustra al lettore cosa precisamente debba intendersi per innocenza e cosa per colpevolezza: la perfetta osservanza delle leggi non costituisce una garanzia di innocenza, poiché la casistica dei doveri morali contemplati dai sentimenti umani è di gran lunga più ampia e complessa di quelli previsti da un codice di leggi umane (*Quis est iste qui se profitetur omnibus legibus innocentem? Ut hoc ista sit, quam angusta innocentia est ad legem bonum esse! Quanto latius officiorum patet quam iuris regula!*) e, a restringere ancor di più il concetto, interviene la constatazione che talvolta l'assenza di colpe può rappresentare una condizione in cui l'individuo viene a trovarsi in maniera del tutto fortuita e involontaria: *alia fecimus, alia cogitavimus, alia optavimus, aliis*

favimus: in quibusdam innocentes sumus, quia non successit (cf. 2, 28, 3). Esigue sono invece le occorrenze del sostantivo all'interno dell'epistolario (cinque occorrenze complessive, compresa quella del passo in esame) e delle altre opere (quattro occorrenze all'interno del *De beneficiis*, due all'interno delle *Naturales quaestiones*, una sola occorrenza rispettivamente nel *De constantia sapientis*, nell'*Ad Marciam*, nel *De tranquillitate animi* e nell'*Ad Polybium*²⁶), mentre nessuna occorrenza si registra all'interno della scrittura poetica. Per quanto concerne invece *frugalitas*, il sostantivo ricorre qui ad indicare la moderazione che sarebbe opportuno adottare in ambito alimentare anche qualora la dottrina della metempsicosi non sia corretta. Se ne contano trenta occorrenze complessive in Seneca, che sovente associa ad essa altre virtù legate per lo più alla capacità di autocontrollo, quali ad esempio l'*innocentia* o la *pudicitia*: la *frugalitas* costituisce infatti per lo scrittore una virtù di natura filosofica e specificamente tipica del filosofo stoico, «che la ama in quanto senso di misura, disciplina morale e fisica»²⁷. L'affermazione conclusiva di Sozione stigmatizza l'atteggiamento di chi si nutre di cibi carnei assimilandolo a quello di animali feroci quali leoni e avvoltoi e creando così un nesso implicito tra alimentazione carnea e tiranno. Al riguardo va fatto osservare come in Seneca il ricorso ad immagini incentrate su animali, soprattutto quelli colti nell'atto di sbranare carni, non è mai casuale, ma rientra al contrario in una topica specifica atta a rappresentare una realtà diametralmente opposta a quella del *sapiens*: quella del tiranno crudele mai sazio di sangue²⁸. Tale topica antitirannica ha la sua matrice in Platone, il quale tende ad attribuire spesso ai tiranni una smania ossessiva di sangue²⁹; a Roma la medesima assimilazione tra comportamento tirannico e comportamento belluino si rintraccia a più riprese nella riflessione politica di Cicerone, che estende l'immagine ai suoi nemici politici e anche al popolo, quando non si rende garante dei principi dell'*humanitas*³⁰. L'adozione di un lessico volto a condannare il rifiuto di pratiche alimentari vegetariane sembra pertanto non lasciare dubbi circa l'identificazione tra chi si nutre di cibi carnei e chi detiene un potere di tipo tirannico esercitando oppressione e

violenza nei confronti dei più deboli. Il discorso sul vegetarianesimo, arricchito ancora una volta da episodi autobiografici legati alla giovinezza di Seneca, viene concluso all'interno del par. 22.

§ 22

His ego instinctus abstinere animalibus coepi, et anno peracto non tantum facilis erat mihi consuetudo sed dulcis. Agitatioem mihi animum esse credebam nec tibi hodie adfirmaverim an fuerit. Quaeris quomodo desierim? In primum Tiberii Caesaris principatum iuventae tempus inciderat: alienigena tum sacra movebantur et inter argumenta superstitionis ponebatur quorundam animalium abstinentia. Patre itaque meo rogante, qui non calumniam timebat sed philosophiam oderat, ad pristinam consuetudinem redii; nec difficulter mihi ut inciperem melius cenare persuasit.

Seneca ammette che, dopo essersi astenuto per un anno dal consumo delle carni, l'alimentazione vegetariana gli risultava ormai non solo semplice da mettere in atto, ma addirittura dolce. La sua giovinezza era venuta però a coincidere con l'inizio del principato di Tiberio, epoca in cui furono condannati i riti stranieri e l'astensione dalle carni di alcuni animali fu vista come una possibile forma di superstizione³¹. Fu l'intervento di suo padre, entrato in gioco nella faccenda non tanto per timore che il figlio potesse essere coinvolto in qualche delazione, quanto piuttosto per l'avversione nutrita nei confronti degli studi filosofici, a porre fine all'esperienza vegetariana di Seneca: Seneca Padre, infatti, chiese e ottenne che il figlio cominciasse a mangiare secondo una dieta tradizionale e più consona alle esigenze dei tempi. Si osserva, anche in questo caso, la presenza del verbo *abstineo* e del sostantivo *abstinentia*, già presenti all'interno del precedente par. 3., che si inseriscono, ancora una volta, nel solco di una terminologia di evidente matrice antitirannica.

L'operazione condotta da Seneca nell'*epist.* 108 di rifunzionalizzare al tema del vegetarianesimo da una parte un lessico di marca antitirannica (con particolare attenzione a sostantivi quali *crudelitas*,

frugalitas, innocentia, luxuria e scelus), dall'altra di tipo parentale, generalmente adoperati in rapporto a sfere di interesse diverse e ideologicamente più complesse, calandoli, nei passi analizzati, in uno spazio dedicato alla riflessione morale qui insolitamente associata all'alimentazione vegetariana, lascia trapelare in lui una rimeditazione continuata sul tema: esso, non più circoscritto alla memoria di un episodio giovanile, proprio grazie all'esperienza maturata in rapporto a problematiche di più ampia portata, diviene oggetto in vecchiaia di una più approfondita riflessione in cui il vegetarianesimo non si configura più come una semplice moda culturale, ma come un aspetto non secondario della perversa influenza esercitata dal *vitium* sulla mente dell'uomo.

Note

1 Il presente contributo costituisce un approfondimento di una sezione della Tesi di Dottorato *Seneca, epistola 108: traduzione e commento* discussa in data 26/05/2014 presso l'Università degli Studi di Napoli 'Federico II', Tutor Prof. ssa Antonella Borgo.

2 Sulla funzione delle cornici all'interno dell'epistolario senecano cf. ROSATI 1981; MAZZOLI 1991.

3 Sui maestri di Seneca cf. TIETZE LARSON 1992.

4 La prima testimonianza del vegetarianesimo praticato dal filosofo di Samo è quella offerta da Ovidio, che in *met.* 15, 72-93 lo presenta intento a convincere gli uomini a nutrirsi degli elementi vegetali che la natura ha generosamente messo a loro disposizione – messi, alberi, erbe, e miele – astenendosi così dallo spargimento di sangue.

5 Il legame che in Seneca unisce alimentazione carnea e assenza di frugalità poggia, del resto, anche su un dato concreto: in età imperiale il consumo di cibi carnei era ormai completamente dissociato dalle pratiche sacrificali, messe in crisi dalla diffusione del cristianesimo, e serviva a soddisfare le esigenze dei palati più raffinati, come si evince già dalla testimonianza offerta dal *Satyricon* petroniano a proposito della descrizione della cena di Trimalcione, in cui è ben messo in luce il nesso inscindibile tra classi sociali abbienti e consumo di alimenti carnei. Sull'argomento cf. SCARPI 2013, 26.

6 Nella sua scrittura Seneca condanna a più riprese quei banchetti dissennati in cui la *luxuria* spinge gli uomini a compiere brutali violenze contro gli animali

senza mostrare nei confronti di questi la benché minima forma di rispetto. Sull'argomento cf. TORRE 1997, 380.

7 Il nesso che unisce saldamente tiranno e *crudelitas* è ben messo in evidenza da MAZZOLI 1989, 340-341.

8 Sugli usi e i valori di *sanguis* e *cruor* nella lingua latina, cf. MENCACCI 1986, 49.

9 Sulla condotta efferata di ciascuno dei personaggi citati, cf., a titolo esemplificativo, *dial.* 4, 3, 11, 4 a proposito di Pisistrato; *clem.* 1, 25, 1 ed *epist.* 94, 62 a proposito di Alessandro; *epist.* 24, 5 a proposito di Porsenna; *dial.* 4, 2, 5, 4 a proposito di Annibale; *dial.* 4, 2, 34, 3 a proposito di Silla; *dial.* 4, 3, 18, 4; 3, 19, 1 e *dial.* 9. 14, 5 a proposito di Caligola. Anche l'aggettivo *crudelis* conferma la connotazione espressa dal sostantivo ed è perciò adoperato ugualmente per la caratterizzazione di tiranni e sovrani affetti da un atteggiamento collerico. Sull'argomento cf. BORGO 1998, 39.

10 Cf. 8, 170.

11 Cf. 8, 211.

12 Cf. 10, 45.

13 Cf. TORRE 1997, 379. Sull'opposizione tra saggio e tiranno, sempre viva nella scrittura senecana, cf. anche BORGO 1988, dove è messo in rilievo come, nell'ambito del lessico politico senecano, a termini indicanti potere quali *regnum*, *rex*, *tyrannus* o *tyrannis* siano associati non a caso altri che indicano gravi passioni dell'animo come l'arroganza, l'ira, l'ottusità, la crudeltà, la ferocia o il lusso.

14 L'episodio è narrato da Seneca in *dial.* 4, 3, 40, 2. Nel comportamento di Vedio Pollione CITRONI MARCHETTI 1991, 139, scorge il motivo platonico dell'antropofagia del tiranno: dando in pasto gli schiavi alle sue murene, Vedio rendeva gli animali un contenitore provvisorio attraverso cui la carne dei servi divorati sarebbe giunta poi al contenitore definitivo, ovvero il corpo degli uomini che avrebbero a loro volta mangiato le murene. Sull'episodio di Pollione cf. anche TORRE 1995, 356.

15 Sull'episodio cf. *clem.* 1, 25, 1 ss.; a proposito del giudizio negativo nutrito da Seneca nei confronti di Alessandro Magno cf. COCCIA 1984; BORGO 1988, 127 ss.; BERNO 2003, 97-98; sull'attribuzione ad Alessandro dei tratti tipici del brigante cf. inoltre LA PENNA 1979, 29 ss.; NARDUCCI 1982, 184.

16 Cf. al riguardo CITRONI MARCHETTI 1991, 141; per una disamina delle accezioni assunte dal termine cf. BORGO 1998, 198-206.

17 Per un'indagine sulle occorrenze del sostantivo e dei significati ad esso connessi cf. BORGO 1998, 119-120.

18 Sul nesso pitagorico tra frugalità e vegetarianesimo e sul rapporto di quest'ultimo con il banchetto sacrificale cf. SCARPI 2013, 119-121, dove si legge di come anche nella *Repubblica* platonica il nuovo modello di città proposta dal

filosofo ateniese coincidesse con un'alimentazione basata su prodotti vegetali, indispensabili ad un regime di vita sano e frugale.

19 Sull'argomento cf. RIVOLTELLA 1993.

20 Sull'argomento cf. ancora RIVOLTELLA 1993, 121-122.

21 Sulla guerra fratricida tra Eteocle e Polinice e sullo *scelus* ad essa connesso cf. FANTHAM 1983; PETRONE 1999; sullo *scelus* che segna le vicende di tutta la stirpe cadmea cf. BETTINI 1984, 139.

22 Sull'argomento cf. BORGO 1998, 125.

23 Cf. BORGO 1993, 22.

24 A proposito del nesso tra dieta vegetariana e *frugalitas* cf. MORTILLARO 2012.

25 Su funzione, finalità e argomento del *de ira* cf. CUPAIUOLO 1975.

26 Le occorrenze in questione non interessano la linea della presente indagine.

27 Cf. BORGO 1998, 73.

28 Al riguardo cf. TORRE 1995, 335.

29 Sull'argomento cf. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990, 275.

30 Sull'argomento cf. ancora DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990, 277. A sostegno del fatto che nella scrittura senecana la metafora animale sia per lo più associata alla sfera dell'istinto e della bestialità, cf. *dial.* 6, 22, 54, dove i persecutori di Cremuzio Cordo, aizzati contro di lui da Seiano, sono definiti da Seneca prima *acerrimi canes*, colti nell'atto di avventarsi minacciosamente contro la loro vittima, poi rappresentati come lupi famelici allorché si accenna alla decisione di Cremuzio di morire di inedia. Sulla metafora animale in Seneca cf. anche ARMISEN-MARCHETTI 1989, 73-74.

31 L'indicazione cronologica fornita da Seneca riguardo l'episodio è in verità abbastanza vaga e non fornisce al lettore una datazione precisa per l'avvenimento. Potrebbe trattarsi della cacciata dei Giudei da Roma avvenuta nel 19 d.C. (così sostiene SCIVOLETTO 1966, 28) oppure di un senatoconsulto dell'anno 16 d.C. che colpì astrologhi e seguaci dei riti caldei (sull'argomento cf. MAZZOLI 1967, 253).

Bibliografia consultata

ARMISEN MARCHETTI 1989 = M. Armisen Marchetti, *Sapientiae facies. Études sur les images de Sénèque*, Paris, Les belles lettres, 1989.

BERNO 2003 = F. R. Berno, *Lo specchio, il vizio e la virtù. Studio sulle naturales quaestiones di Seneca*, Bologna, Pàtron, 2003.

BETTINI 1984 = M. Bettini, *Lettura divinatoria di un incesto (Seneca Oed. 366*

ss.), in MD, 12, 1984, 145-159.

BORGIO 1988 = A. Borgo, *Il potere e la sua degenerazione nel lessico politico di Seneca*, in *Vichiana*, 17, n.s. 1988, 120-150.

-, 1993 = A. Borgo, *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli, Loffredo, 1993

-, 1998 = A. Borgo, *Lessico morale di Seneca*, Napoli, Loffredo, 1998.

CITRONI MARCHETTI 1991 = S. Citroni Marchetti, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa, Giardini, 1991.

COCCIA 1984 = M. Coccia, *Seneca e Alessandro Magno*, in *Vichiana*, 13, 1984, 12-25.

CUPAIUOLO 1975 = G. Cupaiuolo, *Introduzione al de ira di Seneca*, Napoli, Società editrice napoletana, 1975.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna, Pàtron, 1990.

FANTHAM 1983 = E. Fantham, *Nihil iam iura valent: incest and fratricide in Seneca's Phoenissae*, in *RAMUS*, 12, 1983, 61-76.

GOURÉVITCH 1974 = D. GourÉvitch, *Le menu de l'homme livre. Recherches sur l'alimentation et la digestion dans les ouvrages en prose de Sénèque le philosophe*, in L. Alfonsi et al., *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, Roma, École Française de Rome, 1974, 311-344.

LANCIOTTI 1982 = S. Lanciotti, *Il tiranno maledetto. Il modello dell'“exsecratio” nel racconto storico*, in *MD*, 7, 1982, 103-121.

LA PENNA 1979 = A. La Penna, *Il bandito e il re*, in *Maia*, 31, 1979, 29-31.

MAZZOLI 1967 = G. Mazzoli, *Genesi e valore del motivo escatologico in Seneca. Contributo alla questione posidoniana*, in *RIL*, 101, 1967, 203-262.

-, 1989 = G. Mazzoli, *Il cibo del potere: il mito dei Pelopidi e il “Tieste” di Seneca*, in O. Longo; P. Scarpi (a c. di), *Homo edens. Regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, Milano, Diapress, 1989, 335-342.

-, 1991 = G. Mazzoli, *Effetti di cornice nell'epistolario di Seneca a Lucilio*, in A. Setaioli (ed.), *Seneca e la cultura*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1991, 67-87.

MENCACCI 1986 = F. Mencacci, *Sanguis/cruor. Designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nella cultura romana*, in *MD*, 17, 1986, 25-91.

MORTILLARO 2012 = M. C. Mortillaro, *La dieta del saggio: una lettura antropologica delle prescrizioni alimentari senecane*, in *I quaderni del ramo d'oro on line*, 5, 2012, 123-136.

NARDUCCI 1982 = E. Narducci, *Felix praedo*, in *MD*, 7, 1982, 184.

PETRONE 1999 = G. Petrone, *Edipo e i figli. Una nota tra Sofocle e Seneca*, in *Paideia*, 54, 1999, 3-8.

RIVOLTELLA 1993 = M. Rivoltella, *Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie*

senecane: una ciclicità in 'crescendo', in *Aevum*, 67, 113-128.

ROSATI 1981 = G. Rosati, *Seneca sulla lettera filosofica. Un genere letterario nel cammino verso la saggezza*, in *Maia*, 33, 1981, 3-15.

SABBATUCCI 1989 = D. Sabbatucci, *Dieta carnea e vegetarianesimo*, in O. Longo, P. Scarpi (a c. di), *Homo edens. Regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, Milano, Diapress, 1989, 243-244.

SCARPI 2013 = P. Scarpi, *Il senso del cibo. Mondo antico e riflessi contemporanei*, Palermo, Sellerio, 2013.

SCIVOLETTO 1966 = N. Scivoletto, *Quando nacque Seneca?*, in *GIF*, 19, 1966, 21-31.

TIETZE LARSON 1992 = V. Tietze Larson, *Seneca and the Schools of Philosophy in Early Imperial Rome*, in *Illinois Classical Studies*, 17, 1, 1992, 49-56.

TORRE 1995 = C. Torre, *La concezione senecana del sapiens: le metamorfosi animali*, in *Maia*, 47, 1995, 349-369.

-, 1997 = C. Torre, *Il banchetto di luxuria nell'opera in prosa di Seneca*, in *Paideia*, 52, 1997, 377-396.

Camilla Mauro

L'infezione del linguaggio: spazio-tempo, amore e materia nell'opera di Giorgio Vasta

Abstract: *Il tempo materiale*, primo e unico romanzo di Giorgio Vasta, permette di indagare sia il lassismo civile italiano che la condizione universale dell'umano, chiamato ad affrontare l'ingovernabilità della materia attraverso la capacità mitopoietica del linguaggio. L'arrovellamento su questi e altri temi, *in primis* l'amore, concorre al sofferto raggiungimento di una conoscenza capace di ridare storicità al soggetto, rendendolo parte integrante della comunità umana a cui appartiene.

Abstract: *Time on my hands*, Giorgio Vasta's first and only novel, allows us to investigate both the Italian civil laxity and the universal condition of the human, called to face the ungovernability of matter through the mythopoetic capacity of language. The intrigue on these and other themes, primarily love, contributes to achieving a knowledge capable of restoring historicity to the subject, making them an integral part of the human community to which they belong.

Parole-chiave: letteratura italiana contemporanea, anni di piombo, meterialismo, amore

Keywords: Contemporary Italian literature, Years of Lead, Meterialism, Love

Camilla Mauro è docente di Lingua e Letteratura italiana e Storia presso l'IC Raimondo Montecuccoli. Si è laureata in Lettere moderne presso l'Università dei Salento. Si occupa principalmente di postmodernismo e di letteratura contemporanea (*autofiction*). E-mail: maurocamilla1156@gmail.com

Nonostante lo «svilimento aprioristico, di solito rapidissimo nei termini e apodittico nei toni»¹ spesso riservato alla produzione culturale contemporanea, numerosi sono gli scrittori e i poeti che negli ultimi vent'anni hanno saputo raccontare il passato recente italiano e la realtà, resa sfuggente e apparentemente inconoscibile da massicci processi di mediatizzazione.

Fra i validissimi lavori degli autori contemporanei che pagano ancora (ingiustamente) lo scotto del disimpegno postmodernista, si è scelto di approfondire *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, definito da Andrea Cortellessa come «l'esordio [letterario] più impressionante degli ultimi anni»².

Nel suo romanzo Vasta, inserendosi in un solco che da Lucrezio giunge fino a Leopardi, ha indagato sia il lassismo civile italiano che la condizione universale dell'umano, chiamato a sfidare l'indistinzione della materia primordiale attraverso la capacità mitopoietica del linguaggio. Queste tematiche sono in realtà riscontrabili in tutte le opere dell'autore, quasi la sua produzione fosse una sorta di *continuum*, in cui rappresentazioni realistiche e anti-realistiche concorrono al raggiungimento di una conoscenza capace di ridare storicità al soggetto, rendendolo parte integrante della propria comunità.

Giorgio Vasta, un profilo

Giorgio Vasta, nato a Palermo nel 1970, ha esordito nel 2008 con *Il tempo materiale*, romanzo seguito dalle scritture ibride *Spaesamento* (2010) e *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* (2016) e dal diario pubblico *Presente* (2012), scritto a più mani per il *Circolo dei lettori* di Torino. Diversi sono poi i racconti pubblicati in antologie o riviste, e numerosissimi gli articoli nati dalla collaborazione con «la Repubblica» e «il manifesto». La militanza culturale di Vasta si dirama in esperienze molteplici, anche molto diverse da quelle della scrittura, rispetto alla quale l'autore ha dichiarato di sentirsi «occasionale, abusivo, non autorizzato»³.

L'esordio tutto sommato tardivo e la frequentazione di forme

lontane da quella puramente narrativa del romanzo potrebbero originarsi da questo sentimento a metà fra il pudore e l'inadeguatezza:

se anche la scrittura è ciò che nel corso del tempo mi è interessato di più, è pur vero che questa attrazione si è per anni manifestata quasi esclusivamente nella lettura, solo ogni tanto immaginando che potesse esistere una scrittura fatta da me, senza però mai avvertire questo impulso come qualcosa di necessario (neanche adesso in effetti penso che mi sia necessario scrivere); dunque i tentativi di dare forma a qualcosa restavano sempre embrionali, parziali, senza motivazioni endogene sufficienti a collegare la scrittura alla durata, a quel tempo lungo e serrato (a modo suo bello ma soprattutto, per me, frustrante) che è la composizione di un romanzo⁴.

L'interesse per la scrittura degli altri è il motore di molte delle attività in cui Vasta si è cimentato, dalla curatela di alcune antologie al lavoro di redazione per «Nazione Indiana» e «doppiozero», dall'insegnamento presso la *Scuola Holden* di Torino alla partecipazione a *TQ*, di cui è stato uno dei fondatori⁵.

Soffermarsi sul movimento *TQ. Generazione trenta-quaranta* permette di approfondire i caratteri della militanza intellettuale dell'autore, che rifiuta la riduzione dell'impegno letterario a mero intrattenimento e vede nella scrittura propria e altrui l'occasione per riflettere sulle contraddizioni e i limiti della comunità nazionale (e prima ancora umana) a cui si appartiene:

TQ prova ad occupare il linguaggio, a presidiarlo criticamente, a non andarsene via dalle parole. Prova – facendo una fatica enorme – a dare forma ad un *noi* necessariamente poroso ed eterogeneo, transitorio e funzionale alla produzione di un discorso condiviso; cerca di costruirsi un manico per impugnare il disagio⁶.

Vasta, come i suoi *alter ego* letterari, avverte dunque il bisogno di riflettere e adoperarsi contro l'intorpidimento civile italiano proprio in virtù della prospettiva singolare offertagli dalla sua marginalità geografica (l'autore ha vissuto a lungo a Palermo) e

sociale, quest'ultima causata dallo svilimento culturale promosso dalla politica.

Su quanto fertile possa essere una condizione marginale riflette Homi Bhabha, che ne *I luoghi della cultura* considera «teoricamente innovativo, e politicamente essenziale»⁷ il pensiero che si origina, appunto, *negli interstizi*, nelle intercapedini:

Questi spazi “inter-medi” costituiscono il terreno per l’elaborazione di strategie del sé – come singoli o come gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità e luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell’atto stesso in cui si definisce l’idea di società⁸.

La scrittura e l’operato culturale di Vasta mirano alla costruzione di una vita comunitaria più equa, in cui non ci sia spazio per politiche di appiattimento e semplificazione che mortificano la complessità dell’essere umano. La realizzazione di un simile progetto è resa ancor più ambiziosa dall’inadeguatezza dei mezzi a disposizione dell’autore, su cui egli ha ragionato a partire da *De parabel der blinden*.

Nel celebre quadro di Pieter Bruegel il Vecchio è raffigurata la parabola evangelica dei ciechi che guidano altri ciechi e Vasta, durante il seminario *Dieci materiali per un bastone. Un’idea di letteratura*⁹, paragona i bastoni usati dai ciechi nel dipinto alla letteratura, che con tutti i suoi limiti più che un aiuto è un ulteriore ostacolo. Egli sembra quindi ben lontano da una visione ierofanica delle belle lettere e sente più affine la figura dello scrittore cieco, della guida inaffidabile che procede per tentativi ed errori, priva di risorse adeguate e certa di dover cadere. Come scrive Fuentes ne *La geografia del romanzo*: «Lo scrittore e l’artista non sanno, immaginano. La loro avventura consiste nel dire ciò che ignorano. L’immaginazione è il nome della conoscenza nella letteratura e nell’arte¹⁰».

Il tempo materiale, un’analisi

Il tempo materiale, pubblicato per la collana *Nichel* di minimumfax, è un romanzo in cui, attraverso il racconto in prima persona del

protagonista Nimbo, l'autore ripercorre il 1978, che è insieme anno del rapimento di Aldo Moro ad opera delle Br, nodo irrisolto nell'inconscio collettivo italiano, e spazio-tempo privilegiato da cui indagare gli elementi costitutivi della (nuova) *italianità*. Tale molteplicità di piani d'indagine è resa attraverso la felice alternanza fra rappresentazioni realistiche e rappresentazioni anti-realistiche, oniriche: entrambe realizzano l'aspirazione primaria di Nimbo (e dello stesso Vasta) ossia governare il disordine intrinseco della materia attraverso lo strumento del linguaggio.

Questa tensione ordinatrice è d'altra parte già visibile nella struttura del romanzo, che si articola in dodici capitoli, uno per ogni mese del 1978, racchiusi in una cornice costituita da una breve introduzione e da *Lander (21 dicembre 1978)* che è insieme *explicit* e chiarificazione di intenti: l'autore immagina infatti che la sonda spaziale *Venera 11*, storicamente fatta atterrare su Venere dall'URSS per ottenere informazioni sulla natura del pianeta, sia lì per un altro motivo:

osservare la Terra da lontano. O meglio, precisando: non tutta la Terra ma soltanto l'Italia. Scandagliarne la geologia, i fenomeni minuti, la gloria e la miseria. E ancora non basta, il campione sul quale *carotare* deve essere più contenuto. Una sola città: Palermo. La preistoria¹¹. [corsivo mio].

Nimbo non è altro che «un cursore, un corpo mobile»¹² attraverso cui fare carotaggio – onere che l'autore si assumerà personalmente con i moduli dell'*autofiction* in *Spaesamento*, per molti aspetti ideale prosecuzione de *Il tempo materiale*.

Tornando alla riflessione sulla coesistenza-compenetrazione fra elementi realistici e visionari, è sintomatico che in *Lander* alla verosimile descrizione dell'atterraggio della sonda segua l'entrata in scena dello storpio naturale e degli altri compagni delle allucinazioni del protagonista: Vasta sembra non voler rinunciare ad una conoscenza intuitiva, prerazionale, tanto da rivendicare il diritto a fare esperienza delle cose attraverso il presentimento se

è vero che, riportando attraverso il discorso indiretto le parole dell'annunciatrice dell'*Almanacco del giorno dopo*, scrive:

[...] il 1978 è, in questo secolo, l'ultimo anno lunare con tredici lunazioni. Ce ne sono sei per ogni secolo, dice. Anche di meno. Tredici lune significa instabilità emotiva, collasso del pensiero. La sensibilità umana viene devastata: le percezioni diventano visioni, i presentimenti incubi¹³.

D'altronde, difendere il diritto al presentimento e alla visione significa non solo accettare l'ambiguità come elemento costitutivo del reale, rifiutando ogni tentativo di semplificazione, ma soprattutto prendere atto dell'inaffidabilità del discorso letterario. Nimbo è sì un cursore ma «inadatto e fuori luogo»¹⁴ perché inadeguato è il linguaggio, struttura semiologica destinata a fare i conti con l'indicibile. Tale inadeguatezza è perfettamente incarnata, fra gli altri, dall'episodio in cui egli cerca di interagire senza risultato con Wimbow, la bambina creola di cui è innamorato, scrivendo le lettere delle frasi a lei destinate sui gusci di alcune lumache che finiscono puntualmente non viste, schiacciate o semplicemente ignorate: «Una strage per giorni invisibile, la disperazione delle parole»¹⁵, parole che seppur in maniera parziale e incompleta tuttavia «resistono e dicono, anche alla deriva»¹⁶.

La presa di coscienza di Nimbo sulla lingua è lenta, dolorosa e lo accompagna per tutto il romanzo: l'entusiasmo per essere stato definito *mitopoietico* – per la potenza quasi creatrice insita nell'atto di dare un nome alle cose – cede il posto al «mi dichiaro prigioniero mitopoietico»¹⁷, ad una resa che quindi è principalmente linguistica.

Lo stesso nome di battaglia del protagonista, l'unico nome con cui lo conosciamo, è frutto del sentirsi «la testa circonfusa di parole, intere frasi che emanano bagliori»¹⁸ e, ancora, è il sentirsi «colpevoli di linguaggio» che dà inizio alle azioni di stampo brigatista di Nimbo e dei suoi compagni di classe Dario Scarmiglia/Volo e Massimo Bocca/Raggio: «Siamo colpevoli di linguaggio, esclama Bocca. Sì, fa Scarmiglia. Il linguaggio è la nostra colpa»¹⁹.

Insistendo sul linguaggio, assieme all'amore vero *leitmotiv* del

romanzo, è bene sottolineare che esso non sia solo una colpa o un' *infezione*,²⁰ ma soprattutto una possibilità di appartenenza visto il distacco, la completa dissociazione di Nimbo e i suoi compagni sia dall'ambiente familiare (per cui Renato Minore ha parlato di «deserto affettivo»²¹) che da quello scolastico, cittadino e nazionale *tout court*.

Il centro di Palermo è chiamato «geenna del fuoco»²², con riferimento alla valle-immondezzaio usata nel Vangelo come simbolo dell'inferno, ma non è tale per gli animali macilenti che lo infestano né per i miseri *catoi* o le sterpaglie per le strade. Infernale è la condizione dei palermitani che parlano solo il dialetto e non capiscono l'italiano: «Per loro le parole sono chiodi e martello, dice, cucchiaini e coltelli. Servono a dire, solo a dire, e nient'altro»²³.

Ignari del loro degrado e incapaci di accedere alla lingua nazionale per negoziare dei valori, costruire un progetto civile e liberarsi, sono considerati colpevoli, complici. Sin dalle prime pagine del romanzo è però chiaro che ad aver rinunciato ad ogni tipo di incidenza sulla realtà e ad aver imbrigliato la partecipazione civile con l'ironia è l'Italia intera, non solo quella dialettologa. Non serve quindi andare fisicamente via da Palermo, spostarsi dalla periferia al centro, ma uscire fuori dall'«accordatura ironico-cinica»²⁴ a cui è assuefatto il costume nazionale: Nimbo e i suoi compagni soddisfano tale bruciante bisogno – che innerva tutta l'opera di Vasta – partendo, come già accennato, dal linguaggio colpevole delle Br, apparentemente l'unico in grado di assumersi «la responsabilità del tragico»²⁵. Non si limitano ad emularne fedelmente le frasi (l'autodefinirsi, l'uso della prima persona plurale, l'enfasi, la lotta al sistema imperialista, gli slogan finali)²⁶ ma fondano il NOI (*Nucleo Osceno Italiano*) e assumono comportamenti antisociali sempre più gravi – dall'incendio di un cestino scolastico all'uccisione di un loro compagno di classe – riproducendo su scala ridotta l'omicidio di Moro.

Nonostante quasi da subito Nimbo dimostri di avere coscienza della reale natura della lingua delle Br, «un animale mitologico inservibile, un unicorno degradato»²⁷, egli ha bisogno della capacità

di semplificare e distinguere propria di quel linguaggio per vincere una paralisi dell'agire che è innanzitutto familiare:

Nel corso del tempo, invece, lo Spago è riuscita a inoculare in me la paura di tutto, partendo da un'idea di educazione come immobilità e scomparsa. Giocare con la sabbia senza muovere la sabbia; se hai mangiato, niente bagno prima di quattro ore; non disturbare, non respirare, ma non permetterti di morire. La vergogna di essere vivi. Limitarsi a immaginare il gioco, a supporre di nuotare. Madri che allevano figli fobici e immaginifici. La trasmissione matrilineare delle paure²⁸.

L'alfamuto, alfabeto ottenuto attraverso la rideterminazione semantica di ventuno posture tratte dall'immaginario cinematografico, musicale e televisivo di quegli anni, è un'ulteriore tappa del fallimentare tentativo di controllo e impossessamento linguistico di Nimbo. Si pensi al dialogo allucinato con la pozzanghera a forma di testa di cavallo:

Tu avevi il linguaggio, dice. Adesso hai l'alfamuto.

Faccio segno di sì.

Ne valeva la pena?

Era necessario.

Perché necessario?

Perché il linguaggio, quello di prima, quello in cui c'era tutto, era troppo.

Cosa vuoi dire?

Non finiva mai.

Le ventuno posture dell'alfamuto sono più rassicuranti?

L'alfamuto finisce.

Ed è meglio?

Il linguaggio è un'esistenza immensa, rispondo. Ma a un certo punto cominci a desiderarne un'altra, di esistenza. Più limitata, ma più comprensibile. [...]

Io non ne potevo più del linguaggio, dico.

E la militanza, dice, è la soluzione.

Non parlo, non so più che cosa dire²⁹. [corsivi miei]

Da un punto di vista testuale è indicativo che nell'*alfamuto*,

inadatto alla comunicazione anche fra gli stessi membri del NOI³⁰, la postura per “agire” corrisponda ai movimenti degli zombie³¹ e soltanto relativamente all’atto di denunciare se stesso e i suoi compagni per salvare la bambina creola Nimbo dirà: «Poi, nel corso del pomeriggio, per la prima volta agisco»³². L’azione ideologico-brigatista è abulica, letargica, una non-azione e l’ideologia si rivela essere un idolo di sabbia, un’illusione di significato:

Le frasi delle Br fanno il morto. Le frasi delle Br *sono* il morto. Le frasi delle Br fabbricano il mondo a forma di morto facendo finta di immaginare il futuro, la vita che verrà³³.

A riprova che la vicenda di formazione del protagonista non riguardi il piano politico ma quello linguistico, è interessante analizzare la versione che Vasta propone del sequestro Moro, versione che Simonetti ha efficacemente definito «surrealista e sdoppiata»³⁴.

L’autore non sembra interessato alla vicenda reale del presidente della Dc, tanto che Nimbo non aspetta il ritrovamento in via Caetani per prenderne congedo e già in occasione delle ricerche nel lago della Duchessa trasmesse dal telegiornale (18 aprile 1978) sposta idealmente Moro dal lago in cui *non* si trova al piatto di minestra che sta consumando, assurgendolo a «nutrimento sacrificale, a ostia da prendere in bocca e ingoiare senza pensiero»³⁵:

Aldo Moro è perduto nel lago, nel piatto, nella gola. È il perforatore del mondo, il bucatore. Io sono il foro³⁶.

La vicende di Moro e del suo doppio Morana³⁷ sono la miccia che innesca una lotta atipica, in cui il risultato non è vincere³⁸ ma «essere riconosciuti»³⁹ e portarsi fuori dall’indistinzione, smettendo di essere figli e ricevendo quella certificazione di presenza che solo diventare padri può dare. Il tema della paternità è più volte alluso nel romanzo⁴⁰ e pienamente esplicito in un articolo, oggi nell’archivio di «minimaetmoralia», in cui Vasta dà voce al disagio

degli intellettuali della sua generazione «non autorizzati dai padri, esausti della condizione di figli eterni»⁴¹ nonostante:

riuscire ad essere disperatamente adulti in questo tempo informe, è adesso per noi necessario e inderogabile. [...] la mia generazione di scrittori è quella di chi – a ogni frase, a ogni visione – fruga in questo presente incerto e mi insegna che la complessità non è eccezione ma condizione dell'umano, e in quanto condizione dell'umano non va temuta ma attraversata ed esplorata, ininterrottamente restituita al mondo⁴².

È significativo che nel romanzo tale complessità dell'umano sia continuamente restituita attraverso allucinazioni e dialoghi che hanno come protagonisti animali o figure animalesche, comunque non linguistiche: lo storpio naturale, il piccione preistorico, la pozzanghera a forma di testa di cavallo, la zanzara ma anche il Cotone, fratello del protagonista, e Crematogastra. Del Cotone Nimbo dice che è «un organismo non verbale, non va forzato in direzione della parola»⁴³ mentre Crematogastra, la donna delle pulizie, è una creatura: ha la «faccia da formica»⁴⁴ (e il nome stesso della formica mediterranea, *Crematogaster scutellaris*), non respira ma esala «microscopici geysers»⁴⁵ e parla solo in dialetto. In un'intervista pubblicata su «Nazione Indiana» Vasta afferma:

gli animali sono, dentro la mia testa, formazioni intrapsichiche arcaiche, cose, zone, frammenti fossili e discorsi futuri ma più probabilmente sedimenti extratemporali. Gli animali sono [...] nuclei irrisolvibili e l'immaginazione letteraria ha fame di questo nutrimento⁴⁶.

Gli animali, espressione di una modalità spontanea, istintuale e primitiva di essere al mondo, sono dunque il controcanto perfetto a quella che in un bell'articolo sull'antifascismo Vasta ha definito «postura psichica fascista»⁴⁷, cioè alla rottamazione di contraddizioni e anomalie in nome di una rassicurante – e posticcia – quadratura del cerchio.

In *Lander* finalmente Nimbo avrà il coraggio di metter via le api,

immagine della dedizione che il militante deve alla *lotta*, e affidarsi agli animali-coscienza.

La zanzara rediviva, in particolare, incalzando il protagonista sulla responsabilità e la colpa, ricorda il fantasma del Grillo-parlante di Collodi e guida Nimbo in una trasformazione sbalorditiva quanto quella da burattino a bambino-vero, una trasformazione da «ragazzino ideologico, concentrato e intenso, [...] anti-ironico, refrattario. Un non-ragazzino»⁴⁸ a ragazzino in grado di misurare la portata del male commesso e provare dolore. In questo processo, ancora più rilevante è la bambina creola ma vale la pena lasciare per ultima la questione della *riduzione/elevazione* «del proprio amore a organismo»⁴⁹ e focalizzarsi invece sull'importanza dell'immaginario religioso.

L'«insetto-tabernacolo»⁵⁰, il «pane eterno morsicato»⁵¹, la già citata «geenna del fuoco»⁵², lo storpio naturale che non oppone resistenza come «Cristo in Croce»⁵³, Aldo Moro-eucarestia, il battesimo con nomi da battaglia sono soltanto alcune delle numerose immagini o situazioni che si richiamano apertamente a contenuti biblici. Con *Il tempo materiale* siamo alla fine degli anni Settanta, la colonizzazione mediatica del Paese può dirsi compiuta e l'influenza della Chiesa nella vita nazionale è già nella fase discendente della sua parabola: ciò che Nimbo, colmo di «ardimentoso ateismo»⁵⁴, coglie è un'«atmosfera tabernacolare»⁵⁵, un'adesione inerte e abitudinaria, soltanto formale al cattolicesimo. Il protagonista, che per primo riduce la religione a superstizione, deve però riconoscerle la capacità di generare senso, proponendosi come ossatura su cui intelaiare il reale:

mi piace la forma che la Bibbia sa dare al mondo: lì dentro il mondo è una cosa seria.

Già, la struttura tiene, dice lei.

È una macchina che produce senso, chiarisco. All'inizio c'è il disordine, la malattia e l'errore; alla fine il cosmo, la salvezza e la giustizia⁵⁶.

In maniera del tutto antitetica funziona invece l'immaginario

televisivo che pure risulta massicciamente presente e aiuta a restituire in maniera vivida il clima del 1978:

Ogni settimana, dice, tutto si rinnova. Nuovi dischi, ognuno con la sua copertina, nuovi film, nuovi personaggi televisivi. Nelle edicole compaiono i nuovi numeri delle riviste. L'insieme di queste novità produce un immaginario condiviso che serve all'Italia a tenersi insieme. Perché in realtà sta andando tutto in pezzi. Ogni personaggio che finisce in copertina o su uno schermo diventa un centro, qualcosa che dovrebbe dare stabilità. E quindi si accumulano corpi e posture. Ma il centro è instabile, dura una settimana e poi si passa avanti, in un ciclo di rivoluzioni ipocrite che servono solo a conservare il tempo sempre identico a se stesso⁵⁷.

Persino i film che aspirano ad interpretare il proprio tempo, *Una moglie* di Cassavetes e *Coatti* di Tornès, finiscono per riprodurre in maniera ottusa e inservibile la realtà. A Nimbo non interessa riprodurre ma creare, da qui la fascinazione per i profeti Giona ed Ezechiele:

Ezechiele è il veggente, l'immaginifico, vecchio puro e insano. Anch'io – giovane puro e insano – vorrei andare per il mondo a predicare, essere colmo della parola come Giona, immaginifico come Ezechiele, esprimere la mia volontà di linguaggio, questa febbre della gola⁵⁸.

Anche per l'elevato numero di volte in cui il protagonista esprime nel romanzo tale *volontà di linguaggio*, il «mi dichiaro prigioniero mitopoietico»⁵⁹ cui si è accennato all'inizio del paragrafo – quella resa linguistica totale, sconsolata – instilla voglia di piangere anche nel lettore, lo fa sentire vinto, disorientato, percorso dalla stessa sete di parole di Nimbo e altrettanto capace di farsi carico del dolore.

L'esito più prezioso di questo *bildungsroman* rovesciato è però un altro: riprendendo quanto scritto da Luca Salza si potrebbe parlare di «diminuzione dell'arroganza dell'umano»⁶⁰. Sempre Salza, ma tale visione è condivisa anche da Raccis e Cortellessa, inserisce l'opera di Vasta nel solco della lunga tradizione materialistica

italiana⁶¹. Le occorrenze della parola “materia” nel romanzo sono ben 17, escludendo dal computo “materiale/i” “immateriale/i” “materializzare” “smaterializzare” che pure sono presenti nel testo. Inoltre *Materia* è il titolo di un capitolo fondamentale per definire i caratteri peculiari del materialismo di Vasta.

Egli recupera la concezione leopardiana secondo cui «la mente nostra non può non solamente conoscere, ma neppure concepire alcuna cosa oltre i limiti della materia»⁶², lo stesso essere umano altro non è che una sua manifestazione. In un'intervista l'autore afferma: «la materia, come si diceva, è la base di tutto, ciò da cui si parte e a cui si arriva, dunque ciò da cui non si va mai via, ed è – in una linea che da Lucrezio conduce fino a Francesco Bacone – la mia ossessione⁶³».

Nella resistenza titanica dell'ultimo Leopardi non mancano rabbia e angoscia per il meccanicismo ora indifferente ora crudele della natura e nel poema didascalico di Lucrezio, nonostante il brillante ottimismo degli *incipit*, a prevalere è lo smarrimento per la brevità dell'esperienza umana. Oltre al celeberrimo passo in cui il poeta latino descrive la peste ad Atene⁶⁴, si considerino, a titolo d'esempio, i seguenti versi posti a chiusura del secondo libro del *De Rerum Natura*: «*Sic igitur magni quoque circum moenia mundi/expugnata dabunt labem putrisque ruinas. [...] Nec tenet omnia paulatim tabescere et ire/ ad capulum spatio aetatis defessa vetusto*»⁶⁵.

Qui Lucrezio, in opposizione alla retorica dell'età dell'oro perduta a causa della corruzione del *mos maiorum*, reputa la distruzione il naturale epilogo di un mondo insensato e casuale.

I versi citati costituiscono un magnifico esempio di quella che Gian Biagio Conte, a proposito della potenza delle immagini generate dalla poesia di Lucrezio, ha definito «corporalità dell'immaginario»⁶⁶ e ridimensionano l'ostentato ottimismo dell'autore: egli rimane un uomo del I secolo a.C., lacerato dalla mancanza di senso e dal disinteresse degli dei, lontani nei loro *intermundia*.

Vasta sembra invece essere venuto a patti sia con l'assenza di uno scopo ultimo nell'universo che con il crollo dell'antropocentrismo che ne deriva e, attraverso la sua scrittura, di fatto inventa che «nelle

cose, oltre all'infinito impulso a permanere, ci sia un fine»⁶⁷. Non c'è sconforto nell'essere aggregazione di atomi e, all'orrore per il disfacimento dei tessuti, l'autore sostituisce la volontà di amare un corpo proprio in virtù del suo «lento scorporare»⁶⁸.

Non solo, Nimbo avverte un bisogno di scomparire che da sociale (davanti alla possibilità di entrare in clandestinità con Volo pensa: «Ecco, penso, sparisco. Finalmente sparisco. Divento anche io un forellino, un'assenza, magari una mancanza»⁶⁹) diventa assoluto e si realizza nel finale attraverso un *fast-forward* che approda alla dissoluzione sua e di Wimbrow:

Abbiamo mille anni e siamo biologia. I nostri corpi non ci sono più e sono altro. Un tuo piede è un sasso, il mio naso è sabbia, le tue orecchie sono diventate mele, un mio occhio è un riccio in fondo al mare. La tua bocca, adesso, è carne dentro la mano di un uomo, i miei polmoni sono diventati una matita. La materia si converte e noi con lei. Senza coscienza, la mano dell'uomo nel quale ci sei tu prende la matita nella quale ci sono io e scrive delle frasi, e noi esistiamo ancora nel movimento e nella scrittura⁷⁰.

La materia disgregata e inconsapevole è il principio a cui tornare e abbandonarsi: nel suo silenzio cosmico Nimbo, finalmente in pace, potrà deporre le armi spuntate del linguaggio e ritrovare, pur nell'incoscienza di sé, il legame perduto con il suo amore, soddisfacendo quel bisogno di unione assoluta alla bambina creola iniziato con lo *zigote sentimentale*:

le avevo [alla zanzara rediviva] offerto la mia pelle, i capillari, affinché gli iniettasse dentro la sua saliva anticoagulante e succhiasse e si nutrisse mescolando il mio sangue a quello della bambina creola, una specie di fecondazione concentrata nel suo addome, nella spermateca, due goccioline unite strette in un coagulo nerorubino per dare luogo a uno zigote sentimentale, alla forma di un amore chiuso nel corpo di un insetto cupo e astioso⁷¹.

Moltissimi sono i punti de *Il tempo materiale* che, come quello appena citato, celebrano assieme materia e amore, intrecciando

fenomenologia amorosa e corpo che la origina, togliendo anche alla tenerezza più profonda ogni trascendenza e facendola esistere solo in relazione a ciò che è corporeo e materiale. Si considerino a titolo di esempio i seguenti brani:

la psicosi cromatica dei bagliori che le riverbera sul cappotto e sprofonda a illuminare le catastrofi infinitesimali che in questo istante accadono nel suo corpo – meiosi blu, mitosi di un rosso brillante, flussi bianco fosforescente di cellule che respirano nel citoplasma giallo, e si muovono e cambiano forma e a ogni metamorfosi producono un barbaglio rubino, e poi le frastagliature verde acido delle creste mitocondriali, i granuli scuri dei ribosomi, i nuclei azzurri che in moltiplicazione si dividono: il metabolismo pirotecnico, l'invisibile che si fa visione⁷².

Una notte sogno la bambina creola in particelle, la sua forma ridotta a un pulviscolo vorticante, o forse non ridotta ma elevata, *assunta* alla dimensione primigenia, anteriore alla scoperta del suo nome e alla cognizione della sua storia, individuata nell'istante in cui tutto è cominciato, alla sorgente della percezione⁷³.

La riduzione del proprio amore a organismo. O forse il contrario. L'elevazione. Amare un corpo che è prima di tutto un organismo. Amarlo nonostante questo. *Per* questo: perché è anche un organismo. Una macchina anatomofisiologica. [...] L'amore filtrato dalla biologia⁷⁴.

L'amore per la bambina creola, che a tratti assume i toni dell'adorazione religiosa⁷⁵, ricopre – come già accennato – un ruolo fondamentale nel romanzo, tanto da essere l'«infezione più dolce»⁷⁶ fra quelle che infettano il protagonista.

È opportuno soffermarsi sulla parola “infezione/i”, che ricorre nel testo ben 22 volte (persino più di “materia”) ed è perlopiù riferita ad alcuni nodi tematici de *Il tempo materiale*: amore, sesso, linguaggio e lotta⁷⁷. Si consideri a titolo d'esempio che il tetano, utilizzato come correlativo oggettivo del sentimento d'amore, è per l'appunto definito «il dio delle infezioni»⁷⁸. La presa di coscienza

amorosa appare quindi ancor più importante di quella linguistica, per quanto ugualmente dolorosa: Nimbo, che avrebbe voluto relegare la bambina creola ad una sola dimensione creaturale⁷⁹, deve prendere coscienza della complessa esistenza di lei al di fuori della sua testa, con tutte le difficoltà – *in primis* di comunicazione – che ne derivano. Se si è parlato di sconfitta linguistica, considerato l'approdo cosmico del legame con Wimbrow, non si può parlare di sconfitta amorosa ma è comunque necessario sottolineare che in quest'opera – come in altre dell'autore – l'amore sembra poter esistere soltanto sotto forma di tensione delusa e nostalgia⁸⁰: i personaggi di Vasta (e Vasta-personaggio) rimangono da soli a contemplare la mancanza, attraverso cui, in ultimo, ricreare artificiosamente la presenza della persona amata.

Il secondo capitolo del romanzo, *Il dio delle infezioni*, costituisce con il successivo *Albe* un dittico incentrato sulla contrapposizione fra amore e sesso, significativamente definiti uno «fiore creolo»⁸¹ e l'altro «pianta carnivora oscena»⁸². Dimensione romantica e sessuale possono fondersi soltanto nella vita adulta e immaginata del finale, il resto della narrazione mette in scena una scissione sesso/amore puerile, in accordo con lo stadio di sviluppo puberale del protagonista. Le fantasie sessuali di Nimbo si riversano sull'idea che egli si è (ingenuamente) costruito di donna-militante⁸³ e risparmiano alla bambina creola, immediatamente dissolta in luce o materia particellare, la «meccanica cannibale della penetrazione»⁸⁴:

i volti delle brigatiste colmi di bianco, le bocche piene del seme brigatista – amaro e fecondativo, ideologico e glorioso – gli occhi materni che osservano dolcissimi i loro uomini morire⁸⁵.

Io di brigatismo non so niente. Quello che leggo. Qualcosa. Niente. So che se ne parla, che ha a che fare con la morte. Ha a che fare anche col sesso ma di brigatismo e sesso, come di due cose legate, non si parla⁸⁶.

I brani selezionati testimoniano la ricorrente associazione fra sesso e brigatismo, entrambi almeno inizialmente considerati portatori

di una violenza fecondativa in grado di sottrarre l'individuo alla già trattata stagnazione civile ed esistenziale (in *Spaesamento* Vasta parlerà di «depotenziamento»⁸⁷) in cui versa. Appare utile riportare un'ultima citazione dal romanzo che, oltre a rinsaldare il nesso sesso-brigatismo e rimarcare il bisogno di incidenza del protagonista, è interessante da un punto di vista linguistico:

Dai finestrini del corridoio guardo le prime tracce della città famelica che da mesi esplode sui giornali e in televisione, la città che brulica di corpi, la bellezza dei corpi brigatisti, lo splendore di marzo che illumina di una luce furente l'uomo e la donna del treno, i miei nuovi genitori, i loro passi veloci tra i covi, convulsi nel recapito clandestino dei proclami, il brusio costante della pelle, il sesso morsicato nelle brande, la prassi animale, questa Roma tragica nel sole⁸⁸.

L'abbondanza di risorse formali degli ultimi righe citati è tale da spingere a considerarli, più che righe, versi: «il brusio costante della pelle,/ il sesso morsicato nelle brande,/ la prassi animale,/ questa Roma tragica nel sole⁸⁹». Si notino l'allitterazione di *s*, *t* ed *l* nel primo verso, di *s* ed *r* nel secondo, la consonanza *animale/sole* e infine l'associazione sinestetica fra *brusio* e *pelle*.

Sul *linguistico*, quarto stato della materia

L'amalgama linguistico creato da Giorgio Vasta è particolarissimo, tanto che leggendo le sue opere la distanza fra i nomi e le cose a cui si riferiscono sembra accorciarsi, quasi la tensione onomastica dell'autore riuscisse a rendere materica la scrittura.

Durante la già citata intervista *Il mio amore è un deserto* Vasta ha dichiarato: «mi viene da pensare che il linguaggio sia a sua volta materia, uno stato della materia: c'è il solido, c'è il liquido, c'è il gassoso e c'è il linguistico⁹⁰». Marco Montanaro, In *In un'ora allucinata. Conversazione con Giorgio Vasta*, ha paragonato la lingua dello scrittore ad «uno strano microscopio»⁹¹:

La tua scrittura, la tua lingua non solo ingrandiscono, ma sminuzzano, isolano in particole che stravolgono totalmente ciò che potrebbe apparire da una visione più generale; mi viene in mente il ciclope, che necessita di guardare da vicino per poi scoprire che prima d'allora non aveva visto né intuito niente – ma a quel punto è già ubriaco, allucinato dall'ebbrezza della prossimità⁹².

Il tentativo di frammentare la materia e nominarne finanche le più piccole parti si realizza tanto attraverso l'utilizzo di frasi brevi o brevissime – spesso anche nominali – quanto mediante il ricorso a termini propri di linguaggi tecnici, *in primis* quello medico-biologico. Si considerino a titolo d'esempio: «liquido amniotico», «citoplasma», «fibrocartilagine», «spermateca», «enfisema», «esantema», «meiosi», «mitosi», ecc.

Diverse volte questo genere di tecnicismi sono impiegati in metafore o similitudini, come ad esempio in: «Devo costruirmi un endoscheletro di caffeina nerissima»⁹³, «fino alla scienza cosmetica che come un esoscheletro le dà forma e struttura»⁹⁴, «la pelle nera rotta e la gommapiuma emorragica»⁹⁵. Per quanto le metafore siano le figure retoriche più presenti, nell'opera di Vasta non mancano neanche gli ossimori («clamore silenzioso»⁹⁶), le personificazioni («il sole incrudelisce in cielo»⁹⁷) e, molto rare, le sinestesie («strillo giallo»⁹⁸).

Tornando invece sull'utilizzo di frasi brevi o brevissime, relativamente all'articolazione del periodo l'autore – che ha riconosciuto fondamentali per la sua formazione «l'asciuttezza perentoria di Mozzi e l'impeto incontenibile di Voltolini»⁹⁹ – ha dichiarato:

Quello di cui a posteriori mi rendo conto è che mi sono mosso sempre di più [...] in direzione di una lingua che riducesse al minimo l'articolazione interna della frase. In un certo senso il punto di non ritorno di questo movimento è la frase nominale, vale a dire una frase fatta di un materiale linguistico che esclude il verbo e dunque il tempo, dunque una frase fitta e concreta. So anche che [...] tendo spesso a cercare un periodo articolatissimo, una specie di filo, o meglio di cavo, come quello del funambolo, che però non si allunga lineare ma

si attorciglia, forma grovigli, si dipana e poi si richiude di nuovo a cespuglio. Quando, dopo averli scritti, mi trovo davanti a questi periodi mi domando cosa ha più senso fare: tenerli così come sono [...] oppure riscrivere accorciando la sintassi; questa seconda ipotesi è dettata da una preoccupazione che forse è più esattamente un timore, o meglio ancora un motivo di vergogna: mi sembra che la frase esageratamente articolata, la frase che vuole eccedere la sua misura naturale, dopo un poco da un lato si sfilacci e dall'altro – ed è questo ciò che più mi innervosisce e mi crea disagio – si faccia querula, intrinsecamente stupida, come se non facendo attrito con nulla perdesse consistenza¹⁰⁰.

I *peridi articolatissimi* di cui parla Vasta sono quelli in cui è percepibile il tentativo di forzare la lingua, spingendola a confrontarsi con tutto ciò che è «precipizio del linguaggio»¹⁰¹: si pensi agli sforzi di ricreare simultaneamente sulla pagina quello che Nimbo vede, sente e soprattutto immagina quando guarda Wimbow. In questo tipo di periodi l'autore ricorre all'uso dell'enumerazione, come se l'accumulo di parole potesse colmare lo scarto esistente, appunto, fra parole e cose¹⁰². In ultimo, si è già parlato del distacco, a tratti anche della diffidenza, che lo scrittore nutre nei confronti del dialetto:

A Palermo avere un'erezione si dice *sbrogliare*. Il pene non eretto è un grumo, una matassina di carne. L'eccitazione lo sgomitola, lo svolge nella sua estensione. Lo sbrogia. Ma questa è un'espressione dialettale e io in dialetto non parlo. In dialetto non parlo e non penso: mi limito a osservarlo da fuori, ma solo dopo averlo anestetizzato. Quando le parole del dialetto si sono addormentate, le prendo in mano e studio come sono fatte: come tutto ciò che è naturale mi sembrano artificiali¹⁰³.

Cosa?, dice Pomo.

Con le femmine, precisa Unghia.

Però non doveva farsi scoprire, prosegue. È stato stupido.

Unghia dice *fu*, dice *fissa*¹⁰⁴.

I due brani, tratti uno da *Il tempo materiale* e l'altro da *Spaesamento*, sono utilizzati per mostrare come il dialetto, usato con funzione

mimetica, attraverso il corsivo venga scorporato dal testo, reso un elemento estraneo. L'unico sicilianismo presente (e adattato alla morfologia italiana) è «catoio»¹⁰⁵, già attestato nell'opera di Andrea Camilleri. Sono invece più numerosi i forestierismi, quasi esclusivamente dall'inglese e per lo più non adattati. In un lessico che, nella sua straordinaria precisione onomastica, parafrasando Vasta, si mantiene lontano dagli eccessi dell'inconsueto e del desueto¹⁰⁶ l'utilizzo del letterario «ruscellare»¹⁰⁷ è una felice eccezione.

Si è scelto di analizzare principalmente *Il tempo materiale*, esordio fulminante e apice della produzione di Vasta, ma per una qualche forma di esaustività sarebbe necessario indagare il gioco di specchi creato dall'autore attraverso l'insistenza su nodi tematici e continui rimandi fra le diverse opere del suo *corpus*. Egli introduce il lettore ad una ricerca conoscitiva che passa per l'ossessione e l'arrovellamento, come se gli fosse possibile produrre conoscenza nella scrittura ruminando ancora e ancora le stesse porzioni di realtà. Vasta è quello che Agamben definisce un contemporaneo, per l'appunto qualcuno che «percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo»¹⁰⁸. La risposta di Vasta – il suo umano tentativo di risposta – merita di essere approfondita il più possibile per la capacità sua di rischiarare l'oscurità del rimosso collettivo con i rimandi a quanto è mitico, istintuale, originario.

Note

1 REDAZIONE NAZIONE INDIANA 2010.

2 CORTELLESA (a cura di) 2014, 701.

3 MONTANARO 2018.

4 Ivi.

5 Per l'elenco completo delle numerose esperienze letterarie e culturali di Giorgio Vasta si rimanda a CORTELLESA (a cura di) 2014, pp. 701-703 e al profilo dell'autore presente sul blog «minimaetmoralia», <http://www.minimaetmoralia.it/wp/author/giorgiovasta/>.

6 VASTA *et al.* 2012, 264.

7 BHABHA 2001, 12.

8 *Ibidem.*

- 9 Il seminario si è tenuto presso l'Università del Salento il 13/4/2018.
- 10 FUENTES 1997, 17-18.
- 11 VASTA 2008, 293.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Ivi, 260.
- 14 Ivi, 293.
- 15 Ivi, 54.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Ivi, 300.
- 18 Ivi, 15.
- 19 Ivi, 61.
- 20 Ivi, 14 e 300: «un'epidemia dalla quale non cercare scampo» e «riuscire a guarire dall'infezione delle parole».
- 21 MINORE 2009.
- 22 VASTA 2008, 55.
- 23 Ivi, 60.
- 24 Ivi, 24.
- 25 Ivi, 81: «l'Italia è tiepida, del tutto incapace di assumersi la responsabilità del tragico. Il tragico è in grado soltanto di generarlo ma poi lo volge in farsa».
- 26 Leggendo i comunicati delle Br, l'accuratezza con cui Vasta li ha riprodotti nel suo romanzo emerge soprattutto considerando gli slogan, ridimensionati e accordati alle possibilità di intervento di tre undicenni di periferia: «PORTARE L'ATTACCO ALLO STATO IMPERIALISTA DELLE MULTINAZIONALI» e «DISARTICOLARE LE STRUTTURE, I PROGETTI DELLA BORGHESIA IMPERIALISTA, ATTACCANDO IL PERSONALE POLITICO-ECONOMICO-MILITARE CHE NE È L'ESPRESSIONE» (dal comunicato n. 1) diventano ne *Il tempo materiale* «PORTARE L'ATTACCO ALLA SCUOLA IMPERIALISTA» e «DISARTICOLARE LE STRUTTURE E I PROGETTI DEI SERVI DEL PROFITTO». VASTA 2008, 204-206. Per la lettura completa dei comunicati delle Br si consulti: *Brigate Rosse*, in «Biblioteca multimediale marxista», <http://www.bibliotecamarxista.org/autori/brigade%20rosse.htm>, [5/5/2020].
- 27 VASTA 2008, 206.
- 28 Ivi, 138.
- 29 Ivi, 193.
- 30 Ivi, 214-220. Si rilegga l'episodio dell'incendio dell'auto del preside della scuola in via Nunzio Morello.
- 31 Ivi, 129: «Si allontana lungo il vialetto barcollando con le braccia tese avanti e i movimenti meccanici; gli guardo le spalle che oscillano, la muscolatura che sta prendendo il sopravvento sulla materia inerte. [...] Gli zombie, diciamo insieme io e Scarmiglia».
- 32 Ivi, 298.

- 33 Ivi, 79.
- 34 SIMONETTI 2018, 405.
- 35 VASTA 2008, 67.
- 36 Ivi, 68.
- 37 Come fa notare Cortellessa [in CORTELLESSA (a cura di) 2014, 702] Morana si richiama a Moro già nel nome e, si potrebbe aggiungere, compare nel romanzo solo dopo il congedo da Moro.
- 38 VASTA 2008, 167: «E chi ha detto che vogliamo vincere?».
- 39 Ivi, 200.
- 40 Lo storpio naturale dice di Nimbo che ha «un ventre fuori dal corpo», con riferimento alla celletta in cui è rinchiuso Morana, il figlio-sequestrato (p. 243). Il tema della paternità è rintracciabile sia in altri due dialoghi, quello con il piccione preistorico (a partire da p. 171) e quello con il Cotone (p. 261), che in un pensiero di Nimbo: «È come se attraverso le nostre azioni stessimo generando dei figli e trasformando noi stessi in piccolissimi padri. Padri di azioni. Di alfabeti muti. Di fuochi e di esplosioni» (p. 228).
- 41 VASTA 2018.
- 42 *Ibidem*.
- 43 VASTA 2008, 161.
- 44 Ivi, 65.
- 45 *Ibidem*.
- 46 MURRONE 2001.
- 47 REDAZIONE DI «DOPPIOZERO» 2018.
- 48 VASTA 2008, 24.
- 49 Ivi, 278: «La riduzione del proprio amore ad organismo. O forse il contrario. L'elevazione. Amare un corpo che è prima di tutto un organismo. Amarlo nonostante questo. *Per* questo: perché è anche un organismo».
- 50 Ivi, 32.
- 51 Ivi, 39.
- 52 Ivi, 55.
- 53 Ivi, 56.
- 54 Ivi, 12.
- 55 Ivi, 154.
- 56 Ivi, 176.
- 57 Ivi, 126.
- 58 Ivi, 84.
- 59 Ivi, 300.
- 60 SALZA 2014.
- 61 *Ibidem*.
- 62 FELICI (a cura di) 2016, 203.
- 63 ZUCCO 2016.

- 64 DOTTI (a cura di) 2015, libro VI, vv. 1138-1286.
- 65 Ivi, libro II, vv. 1144-1174.
- 66 CONTE 1995, 180.
- 67 VASTA 2008, 311.
- 68 Ivi, 283.
- 69 Ivi, 280.
- 70 Ivi, 307.
- 71 Ivi, 33. Vale la pena citare il fatto che la trasmissione di materiale biologico e ideologico avvenga in *Presente* (p. 165) sempre tramite un insetto, un calabrone nello specifico: « Poi però il calabrone che ha appena succhiato la torta degli italiani, e dunque la loro saliva la bocca le parole la voce degli italiani, viene a posarsi sul bordo della mia tazza colma e si sporge come a controllare con la zampa la temperatura, poi si tuffa nel caffè e io penso che siamo nel pieno di una trasmissione zoofila di materiale organico e di biografia umana, mi dico che posso pensare quello che mi pare ma lo stesso il mio pensiero e la mia voce e le mie parole sono impastate a quelle degli altri, si può fare e dire quello che si vuole, immaginarsi separati ma i calabroni ci collegano e nessuno è separato».
- 72 Ivi, 282.
- 73 Ivi, 166.
- 74 Ivi, 278.
- 75 Ivi, 107: «[...] ogni volta guardarla mi fa nascere una religione nella pancia, un bisogno di dolcezza».
- 76 Ivi, 47.
- 77 La parola “infezione/i” è utilizzata 5 volte relativamente al sesso, 3 relativamente all’amore, 3 relativamente al linguaggio, 5 relativamente alla lotta, 1 relativamente alla paternità, al rapporto con gli altri e al disagio sociale.
- 78 VASTA 2008, 18.
- 79 Ivi, 149: « [...] le parole di Scarmiglia che fanno esistere la bambina creola, che la trasformano in realtà dandole un nome e un’origine. La biografia che fa pressione sulla creatura».
- 80 Questa concezione emerge sia da alcuni racconti, a cominciare da (*King Kong* e *Quadro*, che in *Absolutely Nothing*.
- 81 Ivi, 47.
- 82 *Ibidem*.
- 83 Ivi, 179: «Tu sei una brigatista?, chiedo. Si blocca di colpo.
Come?
Tu sei una brigatista, ripeto, e adesso il tono non è più interrogativo: sto constatando.
Cosa dici?
Dico che sei una compagna; una che lotta. Hai i capelli confusi. Questi vestiti.
Un buon odore. Non hai il fard.

- E quindi?
 E quindi sei una brigatista».
- 84 Ivi, 41.
 85 Ivi, 43.
 86 Ivi, 48.
 87 VASTA 2010, 108.
 88 VASTA 2010, 43.
 89 *Ibidem*. Si tratta rispettivamente di decasillabo più endecasillabo più senario più endecasillabo.
 90 ZUCCO 2016.
 91 MONTANARO 2018.
 92 *Ibidem*.
 93 VASTA *et al.* 2012, 254.
 94 VASTA 2010,15.
 95 Ivi, 61.
 96 Ivi, 15.
 97 Ivi, 23.
 98 Ivi, 69.
 99 MONTANARO 2018.
 100 *Ibidem*.
 101 VASTA 2008, 30.
 102 Un esempio di quanto scritto è rintracciabile nella descrizione di Wimbrow (VASTA 2008, 282)
 103 VASTA 2008, 44.
 104 VASTA 2010, 84.
 105 VASTA 2008, 62. È presente anche nella forma plurale «catoï» a p. 57.
 106 MONTANARO 2018.
 107 VASTA *et al.* 2012 , 274: «Dal vaso ruscellano fuori intersecandosi gli steli lunghi e sottili».
 108 AGAMBEN 2008, 15.

Bibliografia consultata

- AGAMBEN 2008 = G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Edizioni Nottetempo, Milano, 2008.
 BHABHA 2001 = H. K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi Editore, Roma, 2001.
 CARMOSINO 2009 = D. Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il sud nella nuova narrativa italiana*, Donzelli editore, Roma, 2009.

CONTE 1995 = G. B. Conte, *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Mondadori, Milano, 1995.

CONTI 2016 = E. Conti, *Non luoghi e iperlocalizzazioni nella narrativa italiana dopo il postmoderno*, in *Academia*, [1/9/2020], https://www.academia.edu/6019261/Le_citt%C3%A0_visibili._Nonluoghi_e_iperlocalizzazioni_nella_narrativa_italiana_dopo_il_postmoderno

CONTI 2016(1) = E. Conti, *Rifugi di fortuna e case-gioco: l'inafferrabile "ubicazione del bene" in Ammaniti, Falco, Lagioia, Massaron e Vinci*, in *Academia*, [2/9/2020], https://www.academia.edu/7204551/Rifugi_di_fortuna_e_case-gioco_linafferrabile_ubicazione_del_bene_in_Ammaniti_Falco_Lagioia_Massaron_e_Vinci

CORTELLESA (a cura di) 2014 = A. Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero*, L'Orma editore, Roma, 2014.

CORTELLESA (a cura di) 2016 = A. Cortellessa (a cura di), *Con gli occhi aperti, 20 autori per 20 luoghi*, Exorma Edizioni, Roma, 2016.

DONNARUMMA 2014 = R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014.

DOTTI (a cura di) 2015 = U. Dotti (a cura di), *Tito Lucrezio Caro, De rerum natura*, Feltrinelli, Milano, 2015.

FELICI (a cura di) 2016 = L. Felici (a cura di), G. Leopardi, *Zibaldone*, Newton Compton Editori, Roma, 2016.

FUENTES 1997 = C. Fuentes, *La geografia del romanzo*, trad. L. Dapelo, Pratiche, Parma, 1997.

LUPERINI 2013 = R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet, Macerata, 2013.

MINORE 2009 = R. Minore, *A Palermo nell'anno di Moro, tre ragazzini giocano a fare le Br*, in *Il Messaggero*, 13/7/2009.

MONTANARO 2018 = M. Montanaro, *In un'ora allucinata. Conversazione con Giorgio Vasta*, in *Ultima Pagina*, [30/5/2018], <https://www.ultimapagina.net/interviste/giorgio-vasta-il-tempo-materiale/>

MURRONE 2011 = K. Murrone, *TQ, Zoo, uomini e animali: un'intervista a Giorgio Vasta*, in *Nazione Indiana*, [9/10/2020], <https://www.nazioneindiana.com/2011/07/04/tq-zoo-uomini-e-animati-un'intervista-a-giorgio-vasta/>

PICCOLO 2000 = F. Piccolo, *Secondi solo a Versailles*, in G. DE ANGELIS, (a cura di), *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, Einaudi, Torino, 2000.

RACCIS 2013 = G. Raccis, *Giorgio Vasta: la militanza del linguaggio*, in «Nazione Indiana», [20/5/2020], <https://www.nazioneindiana.com/2013/07/23/giorgio-vasta-la-militanza-del-linguaggio/>

REDAZIONE DI DOPPIOZERO 2018 = Redazione di Doppiozero, *Tre domande sull'antifascismo oggi: Janeczek, Vasta, Balzano*, in «doppiozero», [9/10/2020], <http://www.doppiozero.com/materiali/tre-domande-sullantifascismo-oggi->

janeczek-vasta-balzano

REDAZIONE DI NAZIONE INDIANA 2010 = Redazione di *Nazione Indiana*, *La responsabilità dell'autore: Giorgio Vasta*, in *Nazione Indiana*, [9/10/2020], <https://www.nazioneindiana.com/2010/06/10/la-responsabilita-dellautore-giorgio-vasta/>

SALZA 2014 = L. Salza, *Qualche lucciola nel buio pesto di Giorgio Vasta?*, in *Nazione Indiana*, [9/10/2018], <https://www.nazioneindiana.com/2014/05/21/qualche-lucciola-nel-buio-pesto-di-giorgio-vasta/>

SIMONETTI 2008 = G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in *Allegoria*, 57, gennaio-giugno 2008, pp. 95-136.

SIMONETTI 2018 = G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2018.

SITI 2013 = W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma, 2013.

VASTA 2007 = G. Vasta, *Bocconi*, in M. DESIATI (a cura di), *Voi siete qui*, minimum fax, Roma, 2007.

VASTA 2008 = G. Vasta, *Il tempo materiale*, minimum fax, Roma, 2008.

VASTA 2009(1) = G. Vasta, *Il Grande Fratello ai tempi degli zombie*, in *minimaetmoralia*, [27/08/2020], <http://www.minimaetmoralia.it/wp/il-grande-fratello-ai-tempi-degli-zombie/>

VASTA 2009(2) = G. Vasta, *Occhiali, sigarette e bocconi di carne: ovvero, raccontare storie come lotta tra il normale e l'eccezionale*, in *minimaetmoralia*, [27/08/2020], <http://www.minimaetmoralia.it/wp/occhiali-sigarette-e-bocconi-di-carne-ovvero-raccontare-storie-come-lotta-tra-il-normale-e-l'eccezionale/>

VASTA 2009(3) = G. Vasta, *L'Italia è un paese antigravitazionale*, in *minimaetmoralia*, [27/08/2020], <http://www.minimaetmoralia.it/wp/l'italia-e-un-paese-antigravitazionale/>

VASTA 2010(1) = G. Vasta, *Spaesamento*, Editori Laterza, Bari, 2010.

VASTA 2010(2) = G. Vasta, *L'animale della nostalgia*, in *minimaetmoralia*, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/lanimale-della-nostalgia/>

VASTA 2011 = G. Vasta, *(King) Kong*, in V. ALFERJ E B. FRANDINO (a cura di), *Ti vengo a cercare. Interviste impossibili*, Einaudi, Torino, 2011.

VASTA *et al.* 2012 = G. Vasta, A. Bajani, M. Murgia, P. Neri, *Presente*, Einaudi, Torino, 2012.

VASTA 2014 = G. Vasta *Quadro*, Amygdala, edizione digitale, 2014.

VASTA, FAZEL 2016 = G. Vasta, R. Fazel, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Quodlibet Humboldt, Recanati, 2016.

VASTA 2018 = G. Vasta, *Quando parliamo della nostra generazione*, in *minimaetmoralia*, [30/8/2020], <http://www.minimaetmoralia.it/wp/quando-parliamo-della-nostra-generazione/>

ZINATO 2016 = E. Zinato, *Fra narrativa e saggio: un patto fra le generazioni*, in

Academia, [6/9/2020], [https://www.academia.edu/14421393/Fra narrativa e saggio un patto fra generazioni](https://www.academia.edu/14421393/Fra_narrativa_e_saggio_un_patto_fra_generazioni)

ZUCCO 2016 = G. Zucco, *Il mio amore è un deserto – Intervista a Giorgio Vasta su Absolutely Nothing*, in *minimaetmoralia*, [5/10/2020], <http://www.minimaetmoralia.it/wp/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/>

Tiziano Ottobrine

Epillio veneziano: sopra il carne latino *Mare Nostrum* del p. Lorenzo Rocci

Abstract: Il contributo esamina l'aspetto spesso negletto della produzione poetica in latino del p. Lorenzo Rocci. L'attenzione si concentra sul carne *Mare Nostrum*, che si rivela essere una sintesi efficace della poetica neolatina dell'autore. Attingendo a puntuali raffronti testuali, verrà mostrato che interesse del Rocci è muovere dall'eroismo di Luigi Rizzo alle lodi delle Venezie che come nuova Roma conquistano terre irredente, portando a risplendere i valori eterni della *Latinitas* entro il presente.

Abstract: The present contribution aims at exploring the often neglected Latin poetry of Lorenzo Rocci. The focus is on the poem *Mare Nostrum*, which might be considered an effective synthesis of his poetics. Drawing on accurate textual comparisons, the paper will show how Rocci's poetic interest shifts from the heroism of Luigi Rizzo to the praises of Venice which in the guise of a new Rome, conquers unredeemed territories, leading to a renewed splendor of the eternal values of *Latinitas* in the present time.

Parole-chiave: Rocci; latino; poesia; Italia; Virgilio

Keywords: Rocci; Latin; poetry; Italy; Virgil

Tiziano Ottobrine (Università degli Studi dell'Aquila): dottorato di ricerca in Storia della filosofia antica (Università Cattolica di Milano) e in Filosofia Teoretica (Università di Bergamo); si occupa principalmente di metafisica greco-giudaica e della tradizione di testi greci in copto sahidico. E-mail: tiziano.ottobrine@univaq.it

Humankind cannot bear very much reality
T.S. ELIOT, *The Four Quartets*

*Ad aperturam**

Se notoria e pressoché metonimica è la compilazione del vocabolario greco-italiano da parte del p. Lorenzo Rocci (ché il Rocci e il suo vocabolario si identificano senza residui), giace oggi in un cono d'ombra totale invece la sua produzione letteraria in lingua latina. L'ingegno del Rocci, infatti, prima di attendere ai lavori prodromici al suo capodopera, si riversò non soltanto in una non breve serie di lavori didattici (sia sul versante greco sia su quello latino) ma in modo segnalato anche in una cospicua silloge di scritti latini, per solito occasionati dalle assise dell'Accademia dell'Arcadia¹. Entro questa copiosa messe di versi stilati latinamente merita di evocare almeno il nome dei *Carmina varia* del 1926 (già pronti in prima redazione nel 1916) – celebrazione di Villa Mondragone –, dell'ode saffica di argomento cristologico (con rutilante *pastiche* di generi e temi!) intitolata *La fiducia in Cristo* – destinata all'ottava di S. Pietro, il 6 luglio 1924 – nonché della raccolta di favole *à la Fedro* composte in senari del 1927; uno spicilegio – questo testé lodato – che lascia scorgere il frizzante *Witz* inventivo dell'euristica del Rocci, giacché a fianco della prosopopea di animali e piante il Nostro introduce anche oggetti parlanti mutuati dalla sua contemporaneità come l'automobile, l'aeroplano, il telegrafo e il sottomarino. Altresì, il p. Rocci curò la composizione di squisite epigrafi latine – un antesignano del p. Galbiati, sotto questo rispetto –, volte alle più differenti circostanze.

Si tratta di una produzione dimenticata e di aspro reperimento, che nondimeno non manca di serbare in sé dei tesori commendevolessimi, costituendo un punto di vista privilegiato sul delicato rapporto teso e tensionale delle patrie lettere nella duplice *facies* latina e italiana.

Il Mare Nostrum e il catecumenato virgiliano del Rocci

Nel novero della feconda produzione latina del Rocci si staglia il carne intitolato *Il Mare nostrum e le imprese dei prodi italiani*

nell'Adriatico, licenziato alle stampe nel 1918². Proprio nel giro di anni in cui il latino assurgeva a lingua nomotetica dell'allora redigendo *Corpus legum ecclesiasticarum* (il codice di diritto canonico nella redazione piano-benedettina rimonta infatti al 1917), il nostro uomo destina al suo latino felibristico e declericalizzato le ali di una fantasia alcinesca che vuole vestire di senso i fatti della storia. Si tratta di un breve poema che, nell'arco di 417 esametri dattilici, si segnala come un cammeo capace di riassumere in sé la traiettoria di pensiero, il gusto estetico e il magisterio linguistico maturati dall'autore nel corso della sua già diuturna esperienza di studio e di riflessione. La trama del poemetto sarà facile a riassumersi: mentre Italia e Austria si scontrano nelle acque dell'alto Adriatico, alcuni intrepidi italiani si segnalano per le loro gesta eroiche; tra questi svetta Luigi Rizzo che, impavido, con la sua silurante affronta alla singolar tenzone i cacciatorpedinieri della marina nemica, trionfandone per valore, ingenio e scaltrezza.

Vale osservare immediatamente, a livello antipreparatorio, almeno tre tratti redazionali dell'opera, poco appariscenti ma fondamentali per configurare l'intendimento cui urge il Nostro:

a) in prima istanza, consta che il titolo si presenta come mistilingue, contemperando il latino del nome del Mediterraneo all'espressione italiana della restante parte delocutiva. Il che lascia trasparire con evidenza che il Rocci opta sì per il latino quale lingua d'arte ma, *eo ipso*, intende anche inserirsi e dialogare con il *ductus* delle lettere italiane, in cui si trova incardinato per l'ora storica che si trovava a vivere. Non sorprenderà, per soprassello, la scelta del latino *Mare Nostrum* – che costituisce non solo la quinta teatrale delle vicende declamate ma anche lo zenith dell'attenzione, se è vero che il carne si spegne *exeunte* con queste parole: *Tunc patriae possedit fines et Mare Nostrum* –; infatti, mentre Mediterraneo assume una patina neutra, anodina, di pura espressione geografica, il nome latino evoca lo stigma coloniale della *Romanitas* che conquistava e, colonizzandola, educava l'ecumene³. Tale appellazione, dopo aver traversata tutta la latinità, avrebbe conosciuto in ispecie un tempo

di reviviscenza fulgida proprio durante la temperie coloniale del Regno d'Italia e col D'Annunzio, quando l'espansionismo si giovava di ripristinare propagandisticamente anche questi echi di dominio⁴.

b) In prosiegua, mette conto di rilevare che il Rocci appone sul frontispizio dell'opera il proprio nome preceduto dal qualificativo di professore («Prof. L. Rocci»), senza alcun riferimento alla sua appartenenza alla *Societas Iesu*: il Rocci vuole parlare solo in qualità di maestro di cose classiche, secondo la docenza che professava nell'ambito delle cose latine e greche. Il carme, giusta questo spirito, è corredato di un apparato di note stese dal Rocci allo scopo di rendere più piana la fruizione dei versi, quasi facendosi interprete di se stesso. Rocci non è Pascoli (più aperto all'evocazione e all'allusione) e la produzione latina rocciana reca sempre lo stigma esplicativo del maestro di scuola, senza cesura tra la dimensione scolastica (da cui erano nati ad esempio un manuale di metrica oraziana a una sintassi latina) e il livello parnassiano delle belle lettere.

c) Ultimamente, segue al titolo una breve indicazione, che rischia di scivolare inavvertita: «secondo carme latino». A prescindere da accademismi filologici, vale almeno rimarcare che si tratta di un richiamo non già assoluto (ché l'opera non è affatto *tout court* il secondo scritto latino dell'autore) bensì è secondo nei termini di corresponsione con il carme latino del 10 dicembre 1917, dedicato parimenti a Luigi Rizzo – che vedremo essere il campione anche del *Mare Nostrum* –, col titolo ancora italiano di «Luigi Rizzo, Tenente di vascello, distruttore della 'Wien' nel porto di Trieste». Di qui si profila un dittico latino vergato dal Rocci in onore di Luigi Rizzo⁵, una figura a oggi precipitata nell'oblio ma che in quel torno di anni rifulgeva tanto da meritare anche un encomio dannunziano, in occasione del conferimento della medaglia d'oro al merito da parte della città di Milazzo. I due carmi risultano complementari e opposti, in tanto in quanto il primo è staticamente centrato sull'encomiando come conviene al registro epidittico, mentre il secondo inserisce

gli sforzi dell'agricoltore non cadono invano, i tini fermentano lieti di vini etc., identicamente alla catena di fausti *adynata* che Virgilio tratteggia a decorrere dalle *pecudes* del v. 146.

L'elogio della terra italica nelle sue varie espressioni – da Varrone a Properzio⁹ – assume un ruolo identitario, quasi un inno nazionale avanti lettera, proteso a coniugare il conato parenetico dell'esortazione al valore didascalico del *locus amœnus* da cui promana Roma¹⁰; Virgilio urge però a risultati più alti perché nella sua parola si esibisce la corrispondenza sinallagmatica tra la bella Italia e il destino di gloria che da quella terra è destinato a irradiare sull'intero corso della storia; Roma è di qui la verace protagonista e l'encomio del suolo italico ne è la scenografia incantata. Come Virgilio celebra l'Italia per introdurre i destini propizi dell'Urbe, parimenti al Rocci ha appartenuto l'idea di disegnare e sviluppare le cune herderianamente geografiche che partoriscono i nobili spiriti che la onorano. Il Rocci – che si fa decisore poetico delle sorti d'Italia – si spinge *radicitus* oltre, perché egli con ricercata tecnica di allusione *e contrario* tesse l'elogio della terra di Italia per orientare il suo calamo, invece, verso l'epopea dei fatti di mare ascrivibile a Rizzo; se è vero, altrimenti detto, che si intona il peana della *humus* italica, purtuttavia i fatti narrati saranno allocati nel mare che lambisce le Venezie, stante che dopo l'evocazione di Venezia l'arsi dell'attenzione si sposta a Trieste, quadrante delle operazioni militari del citato tenente di vascello. Con scrittura agile e primaverile riesce al Rocci di ripristinare una quarta, novella guerra punica, questa volta vedendo fronteggiarsi talassocriticamente Roma e l'Impero absburgico: il teatro è l'acqua, il mare nostro si trasferisce dal Tirreno all'Adriatico, la gloria è sempiterna.

I vv. 29-59 complementano il prosiegua della sezione proemiale, flettendo una nota di specificità, perché al carattere naturalistico dei primi 29 versi (la chiostra delle Alpi, i mari, i campi e le greggi etc.) si sostituisce una specificazione topografica sulle singole città, con un netto restringimento del cono visuale. A meglio comprendere la tecnica parecfrastica del Rocci giova così riferire l'attacco di tale *mise en abîme*, collocato alla conflazione tra primo e secondo

segmento della parte introitale (vv. 29-38):

*Cetera praetereat carmen: memorasse iuvabit
Brundisium, Graecis cervino e vertice dictum, 30
Ex Urbe accipiens per rura virentia saepe
Patriciam gentem, quam olim regina viarum
Appia ductabat, Romano nomine digna.
Clara Syracosio fertur crevisse colono
Ancon, Picenis late dominata vetustis:
Romanos referebat opes tutissima portus
Ingentis moles: Hispani et Caesaris arcum
De puro memores posuerunt marmore cives.*

Rileva che pertiene a questa sezione una sorta di *iter Brundisinum* all'inverso, non più un viaggio verso Brindisi come nella satira oraziana¹¹ bensì un viaggio ideale da Brindisi in direzione settentrionale. Con asciuttezza plutarcea, il Rocci conferisce vita alla geografia antropica che incontra nella sua risalita verso le Venezie, avvicinando *pedetemptim* lo scenario degli scontri omerici alla singolar tenzone che intende scolpire poeticamente. Brindisi non è una città qualunque: il Rocci parte di qui perché Brindisi è un omaggio implicito a Virgilio, presente in modo carsico – come si è riscontrato – nei versi precedenti, ché il porto brindisino il 21 settembre 19 a.Ch. aveva accolto il deliquio esiziale del Poeta.

Piace sorprendere una glossa che il medesimo Rocci stila qui al nome di Brindisi, allorché rimarca «*Brundisium, Graecis cervino e vertice dictum*»; si tratta di un rilievo (par)etimologico, che spiega l'origine dell'idionimo in questione a partire dalla foggia del relativo porto; l'autore avverte l'esigenza di far seguire in calce una nota (p. 8, n. 2)¹² in cui assevera esattamente quello che è da lui agito nella rubrica etimologica *sub uoce*, al termine del lemma del vocabolario. Il Rocci opera da docente anche quando fa il poeta.

Poco oltre (vv. 34-38), il Rocci trascorre a effigiare le glorie di Ancona con pochi tocchi frementi di luce e compendiarî ma densi di colore, come nelle visioni panottiche dall'alto dei vedutisti

fiamminghi; più della nota etiologica sull'ecista si danno qui incontro due evocazioni di dettagli storico-topografici quali sono il porto con grande molo fortificato dall'imperatore Traiano e, in modo segnalato, l'arco che fu innalzato in suo onore nella città dorica. Non dovrà sfuggire che sotto le parole «*Hispani et Caesaris arcum / De puro memores posuerunt marmore cives*» vibra la evocata esperienza che il Rocci aveva maturato e continuava a maturare come estensore di testi epigrafici, come emerge con nettezza nel lessico epidittico del sintagma 'memores posuerunt [...] cives'.

Il livello metateorico e metaletterario dell'epigrafe entro l'epillio introduce alle mura di Trieste («*Alluit unda sinus vasti sub parte reducta / Moenia Tergesti: speculo redduntur aquarum / Reliquiae veteres, capitolia templaque divum / Quos orti in Tiberis ripa adduxere coloni*», vv. 44-47), quasi prefigurando un sopralluogo al teatro delle vicende belliche ed eroiche cantate nel cuore del poemetto. Trieste svetta con il suo campidoglio come una novella Roma in sedicesimo, nascendo a nuova vita sotto l'imperio dell'Augusto che, fortificandola, le diede una seconda e definitiva vita – romana –, dopo i natali barbari coi Traci¹³. Per transenna, è qui appena il caso di rilevare che il Rocci non è allotrio ad alcuni indizi di tecnica facile nell'accomodamento metrico, ché il 'reliquiae' del v. 46 presenta una geminazione anetimologica del contoide liquido laterale *l* per allungare in sillaba chiusa il primo piede, come richiesto dall'arsi del dattilo iniziale, con identica soluzione che in v. 25 per 'littora' («*Littora vasta tenent sinuoso margine terras*»)¹⁴.

Lo sguardo a volo d'uccello sul firmamento di città italiche non si arresta e sfiora ancora due città, Pola e Salona; circa la prima leggiamo

*E fluctu assurgens medio terra Istrica pandit
Propitios segeti campos: huc abiete Colcha
Advenisse virum pelago et fundasse ferebant* 50
*In regione Polam tuta. Superaddita Graecis
Urbibus illa fuit. Longo post tempore fasces
Romani tenuere locum; fortuna repente*

*Progreditur residetque potens, namque urbe receptum
 Quidquid divitiae et cultus Romanus habebant.
 Ac perhibent favisse Polam victoribus ultro
 Et caste servasse fidem, quae foedere certo
 iungit amicitiam et concordia firmat amore:
 Quin etiam venerata deam inter numina Romam,
 Condiderat templum, rite et sacraverat aras.*

60

Pola modula ancora lo stilema della città barbarica (fu fondata dai Colchi) promossa a nuova e civile vita dalla rifondazione augustea; il Rocci con una veloce ipotiposi la coglie nell'atto di assurgere dalle acque, insieme con la terra d'Istria tutta, condensando l'immagine di una città anadiomene mutuata dalla Venere al bagno di tanta scultura ellenistica. Così facendo, in termini prolettici il Rocci prepara una sorta di *memoria futuri* perché, qualche verso dopo, egli presenterà quella Venezia dogale che, corrusca di ori e di gloria, è dannunzianamente (*Il fuoco*) la città ninfea per eccellenza, adagiata sulle acque leggiadre. Opera contestualmente un altro ammiccamento sornione, che viene lanciato all'occhio del lettore con altrettanta discrezione che civetteria alessandrina; il Rocci scrive «*huc abiete Colcha / Advenisse virum pelago*», disegnando un capovolgimento radicale del mito di Medea: Medea è donna che dalla Colchide viene in una terra a lei occidentale per portarle disgrazie e straziare le vite dei figli mentre qui è un uomo a venire in occidente per dare – e non ghermire – la vita a una città (Pola), parimenti mediante un'imbarcazione indicata a mezzo di una sineddoche vegetale (il pino), come nell'antimodello euripideo¹⁵ (oltre che naturalmente nel carne 64 di Catullo).

Come per Brindisi e Ancona, anche per Pola vige la medesima intonazione che diremo bethlemitica: come Bethlemme nelle parola del profeta Michea¹⁶ era un paese minimo e oscuro ma destinato a ergersi alla più profonda gloria col Natale del Cristo, così queste sono tutte piccole città, estrinseche alla bisettrice della storia e però, in forza dello sguardo del poeta, vengono promosse all'onore della citazione. Pola merita questa ricompensa come premio delle sue

l'opzione del latino certamente conferisce una marmorea solennità di scrittura al carne, consta che fin dalla sezione esaminata vanno emergendo frequentissime memorie di una *Latinitas* piuttosto vissuta che ostentata. Occorre dunque intravedere le vere ragioni su un altro piano e con altre finalità, perché il latino non si spiega con la sola volontà di edulcorare la medicina lucreziana ma come il tentativo di continuare un passato non mai interrotto. Il Rocci non attua uno scavo erudito sui suoi *fontes* né tampoco vi esibisce una zetetica dotta, bensì prosegue il suo dialogo continuo con un passato che lambisce le prode del presente senza soluzione di continuità. Altro è il latino redivivo di chi esuma le vestigia del tempo remoto, altro è il latino vivente e zampillante di chi veste sorgivamente di questa lingua il suo pensiero nell'azione cogitativa stessa, come si profila dal riscontro che il latino qui provvede al Rocci non già un *thesaurus* di fiori del discorso ma le lenti culturali nonché le categorie ermeneutiche per traguardare la contingenza. Come il gallo descritto da Ambrogio circa il tradimento di Pietro – solo il gallo è capace di vedere e cantare all'aurora quando ancora tutto è tenebra, antivedendo quello che ancora nessuno scorge –, così il latino è l'antenna sensibilissima per captare la struttura del tempo, al di sotto delle superfetazioni evenemenziali.

Con questa unità di misura si rende ora possibile accostare il senso intimo dell'elogio mai agiografico o martirologico del tenente Luigi Rizzo, cui lo scrivente si introduce con uno scarto netto.

*Nunc alio suadet convertere carmina Musa;
Huic quamvis trepidet pectus ne grandia parvis
Ipsa modis tenuet. Venetorum maxima nobis
Urbs dicenda manet: namque haec per saecula princeps
Multa fuit pelagi, ut sortes sceptrumque potenter
Roma diu in populos divino munere rexit.
Qualis ubi in coetu procerum sanctique senatus,
Ad res colligitur magnas stipata caterva;
In mediis regina potens insignis amictu
Atque auro gemmisque gravis splendore coruscat* 90

*In se cunctorum convertens lumina; vultu
Quisque palam dominae verum portendit amorem.*

Sono i vv. 81-92, che volgono lo sguardo altrove, a Venezia, dove vuole la Musa, per l'acmè dei fatti. Non senza aspre *iuncturæ* (es. «*dicenda manet*» del v. 84, 'resta da dire', che sembra piuttosto un calco dall'italiano) e singolari pregnanze semantiche («*vultu*» del v. 91 in contro-*rejet*, con senso di 'a colpo d'occhio'), il Rocci dedica la sua scrittura alla Venezia 'città regina del mare'¹⁸, che in nota (p. 10, n. 2) si premura di descrivere come semidiruta dopo le incursioni di Attila, insieme con Aquileia, nel 451, per poi prontamente farsi fenice e assurgere al dominio dei mari: anzi, tanto da farsi la Roma del mare (*Roma maris*), palcoscenico degno delle gesta del signore del mare Luigi Rizzo. Il Rocci intesse con minuzie paziente la tela di un elogio in cui l'orizzonte e i fatti si fondono fino a confondersi senza confondersi, come le nature incommiste di ogni vera trascendenza, ché la storia è sempre maggiore di sé pur nella propria identità – come in un'incisione di Piranesi la rivisitazione di Roma è più romana dell'Urbe, Venezia è la copia verissima di Roma.

Venezia riproduce lo splendore antico di Roma e Rizzo ripropone gli eroi antichi. Mario Antimo Micalèlla (erudito e grecista salentino, per lunghi anni preside del Regio Liceo Cutelli di Catania) componeva allora latinamente un'ode – poi vòlta in metro dal Brunetti – intitolata *Aloysio Rizzo Mylaseni, navium eversori*, dove fin dal titolo tutto grava sull'eroe; non così nella nostra opera che, trapunta della *Klassik*, mira invece a uno slancio continuativo dai tempi remoti: in Rizzo vibra lo stesso *animus* che aveva pervaso Leonida alle Termopile e Sansone davanti ai nemici di Israele. Rizzo ha il coraggio impavido di chi assume un atteggiamento di sicura fermezza davanti al *momentum*, perché in lui palpita il coraggio olimpico di quegli antesignani. Patente sarà quindi l'intendimento dell'antigrafo da cui muove il poeta: le gesta di Rizzo non sono una proposizione della beffa di Buccari, quantunque medesime siano la geografia, gli attori e le condizioni; l'episodio di Rizzo necessita una cornice nella quale ci sia *anche* l'astuzia – questi è un Odisseo col

Ciclope, dove il Ciclope è un ciclope meccanico, cioè la corazzata Wien – ma non solo astuzia. C'è soprattutto la *dignitas* bronzea di un Pietro Micca che salva gli altri e anche se stesso, quasi un Michele Arcangelo in specie di uomo. Ecco allora che la marcia di avvicinamento topografico ai fatti memorabili delle Venezie non riproduce un *iter* consimile alla *Mosella* di Ausonio – conclusa sul dato geografico – bensì per il comune dettato interiore è un nuovo *itinerarium ad loca sancta* (come notoriamente quello di Eteria, quello burdigalense e quello di Antonino di Piacenza), essendo un percorso che cresce facendo crescere spiritualmente chi lo compie, fino alla meta. E, giunti alla meta, i lettori hanno ormai acquisita la consapevolezza e la disposizione affettiva necessarie per intendere il *kairos* cui tendevano.

L'epopea veneziana

L'epos si tinge dei colori delle Venezie a partire dai vv. 100-102, dove si legge

[...] *Venetas longeque remota* 100
Iuvit ope assidua gentes: cum laude serena
Per mare, per terras urbis splendescere nomen.

Con fine infinito esclamativo si apre la gloria di Venezia, il cui nome intraprende una via di lode destinata a procedere e incrementarsi (di qui la bella forma incoativa e incrementativa 'splendescere'). Il Rocci fa quindi seguire una breve sezione icastica se non cinematografica, in cui ritrae *in medias res* il doge Pietro Orseolo intento agli ultimi preparativi militari (vv. 103-110):

Dux erat Urseolus iam discessurus in hostes,
Dalmaticos portus armis littusque tenentes,
Cum sacer antistes faustissima quaeque precatus,
Vexillum profert veterisque insigne leonis,
omine quod laeto victicia duceret arma.

*Ille redit victor: Venetis sollemne quotannis
 Inde fuit pontum ritu lustrare recepto,
 Qua luce ascendit divinus in astra Redemptor.* 110

Si tratta di un passo esplicativo degli intendimenti che ispirano gli ideali rocciani di *noua Romanitas*; il doge viene descritto, con precisione di trina, mentre attende alla spedizione contro i popoli della Dalmazia, nel corso del 998, in quella che sarà un'intrapresa coronata da felice successo. Ogni doge suscita sempre sorpresa, come nell'omonimo romanzo palazzeschi; così l'Orseolo sarebbe tornato inatteso vincitore, conquistando la Dalmazia e l'Istria. Le operazioni cantate si svolgono alla presenza del patriarca ('*sacer antistes*', v. 105) Domenico Gradenigo, che benedisse le milizie e consegnò solennemente il gonfalone di Venezia. L'episodio ha una duplice importanza, sia perché il tutto si colloca nel giorno dell'Ascensione – donde le vicende si caricano di un'aura religiosa e destinale, con la sanzione di un *bellum iustum* divinamente voluto¹⁹ –, sia perché costituisce un prezioso cammeo parecfrastico di carattere etiologico; Venezia, in quanto nuova Roma, trionfa degli antichi Illiri come aveva fatto l'urbe antica e lo fa sotto la protezione numinosa del cielo, donde viene la commemorazione che d'allora in poi si sarebbe tenuta il giorno dell'Ascensione con il grande apparato della *Benedizione del mare*. A decorrere dal XII sec. durante questo rituale, di conserto con il cosiddetto *Sposalizio del mare* (già scespiriano e carducciano), si versava nel mare un'anfora di acqua benedetta e il doge precipitava in mare un anello d'oro²⁰, benedetto dal vescovo, *in signum veri perpetuique dominii*. Come si vede, il Rocci qui attinge a una *palette* callimachea che si espande però anche verso toni pressoché mistici, in una reviviscenza attualizzante dei fasti romani. Che il Rocci avesse a mente una digressione narrativa di tipo cronachistico sarà mostrato per soprammercato dalla cura vivida, da *reporter*, con cui il poeta riprende e commenta la suggestiva scena del bucintoro e il bucintoro medesimo, *ut sic*:

*Multaque praeterea ligno caelata vel auro
 Ornamenta furos, proram costasque replebant;
 Nec decus optavere suum tunc remigis arma.
 Excelsam ad puppim consurgens regia sedes
 Apta duci tanto gemmis ostroque micabat:
 Et sedi fuerant splendentia culmina tecti;
 Viribus elati duplices utrimque gigantes, 130
 Aligerique simul praecelsa fronte leones;
 Pone, per aequoras exstans Victoria pugnas.*

I qui esposti vv. 124-133 esemplano il cesello della *vis* descrittiva del Nostro, senza che questa si arresti a un esercizio virtuoso di stile, giacché il bucintoro è il simbolo della Venezia libera e repubblicana: l'ultimo bucintoro, infatti, fu ornato nel 1729 e verrà distrutto nel 1798 dai sovversivi sostenitori della fazione bonapartista, quando ormai la Venezia autonoma era al crepuscolo. Venezia nell'immaginario rocciano è la novella Roma in tanto in quanto la Serenissima fu l'ultima capace di modulare *sub alia facie* gli ideali di libero dibattito e agilità decisionale che avevano issato il senato romano a trionfare del mondo.

Qui (v. 159) hanno inizio le vicende che cruentano il mare; d'ora in avanti si dispiegano i versi bellici e il Rocci, che fino a questo punto aveva guardato al passato, guarderà al presente, adattando il latino a descrivere le ultime invenzioni della tecnica:

*Daedaleo ingenio quondam finxere repertum,
 Aëra ut excelsum possent tetigisse volatu 160
 Mortales homines: sed nostra id praestitit aetas.
 Mirificis intexta modis est machina testis.
 Corporis exigui at firmo stat cymba metallo;
 Cui tenuem ad proram duplex supereminet alte
 Ferrea compages astarum, quae ampla quaternum
 In latus extendens telam, subtegmine verae
 Latior hinc inde in speciem producitur alae:
 Et modico spatio compages ima secundae*

*Substat, fulcrorum medius nam distinet ordo,
 Quo plus aurarum volitando machina captet. 170
 Aërii vis magna cavo displosa cylindro
 Dat motum [...]*

Il Rocci sta forgiando (vv. 159-171 e in séguito) un latino ingegneristico per provvedere un lessico adatto a riferire dell'aeroplano, non senza avvalersi di una monografia d'attualità sull'argomento, quale stava per licenziare alle stampe il «suo ottimo amico, il prof. Galileo Venturini»²¹. Vede il Rocci in ciò il segno escatologico dei tempi, ché il presente può quello che la storia non aveva potuto, pur volendolo: all'uomo del suo tempo pertiene di volare per primo (v. 161: «*sed nostra id praestitit aetas*»).

Nella narrazione, intanto, viene la notte e incomincia lo scontro.

La galleria degli eroi

Rizzo non è l'unico eroe nello scenario delle Venezie; lo precedono il capitano di corvetta Goiran e il capitano di vascello Ciano: questi il 16 novembre 1917 fugò la *Wien* e la *Budapest* e l'11 febbraio 1918 penetrò in Buccari; quegli invece per poco non affondò coi siluri la nave nemica nel canale di Fasana con ardita impresa il 1 novembre del 1916. Così il Rocci (vv. 200-204):

*Talia dux audax Goiran fortisque Cianus 200
 Atque duces alii implerunt, per caerula lembos
 Exiguos ausi in sedes perferre repostas:
 Tantus amor patriae, mentes generosaque virtus
 Impellit, laudumque ciet dominata cupido.*

Il v. 200 procede a scatti, con duro ritmo spondiaco; è una memoria di gusto enniano che qui, urticante, si incunea a segnare una sospensione del normale *continuum*. Viene in questo modo introdotto il tema dello scontro *impari* in mare, trattandosi non solo di scontri in mare ma soprattutto di scontri che mettono di

fronte forze gravemente sbilanciate²². Questo accorgimento della sproporzione consegue non solo un effetto di *aprosdoketon* quanto alla vittoria del minore ma soprattutto si incardina sul *monstrum* del nemico, la nave del quale è un mostro marino metallico, versione aggiornata del Behemoth biblico. Rizzo entra così in scena, come un Giona che affronta il mostro e non ne è però ingoiato. Tutto si svolge nottetempo: «*Noctis velamine nigro*» (v. 207); «*sub nocte silenti*» (v. 222); «*sub nocte profunda*» (v. 249). Il quadro partecipa del tenebroso e la notte gli conferisce una forma di ironia tragica: tutto era silente e buio quand'ècco che invece... È un notturno *à la* Eurialo e Niso, carico di tensioni ma virato dal timbro melodrammatico del duetto a quello tragico dell'*a-solo*;

*In montis speciem revolutus ad aethera fluctus
 Occulit oppressam; caelumque fragore remugit;
 Litorei circum miscentur murmure colles.
 Exciti increpitant cives; diffusa per oras
 Turba virum cursans vano capit arma furore:
 Nullos prospiciunt hostes, nullasque per aequor
 Esse rates cernunt, possint quae ferre ruinam. 270*

L'iperbole della montagna d'acqua che inaugura l'unità microtestuale ora riferita (vv. 264-270) fonde in unità mare e cielo, nel muggito reboante che avvolge le masse. Rizzo non trema e, forte di coraggio e di astuzia – Achille e Odisseo convocati in uno –, si eleva gigantesicamente minuscolo, contro il mostro zoliano della *bête humaine* che corrisponde alla *Wien*. Il Rocci riprende qui la precisione geografica, segnalando «*Littora multa sinus Flanaticus apta latebris / Praebet, et optata hostili tutamina classi*» (vv. 289-290) ed è, questa, una nota che potrebbe sembrare una mera puntualizzazione; in realtà agisce anche qui una memoria evocativa, che promana da Strabone: infatti, a questa località (il *sinus Flanaticus* è il Golfo del Quarnero) appartengono le isole *Absyrtides* («*Protinus ante sinum lapidosae Absyrtides extant*», v. 295), dove Rizzo il 10 giugno 1918 affonda la *S. Stefano*; il nome

di queste isole il Rocci doveva aver tolto da un luogo di Strabone²³, derivandone il nome dal fratello di Medea Absirto: Absirto vi fu ucciso dalla sorella che lo inseguiva, confermando la sinopia del mito di Medea già riscontrato.

Al Rocci sta a cuore ancora una cosa, mostrare che Rizzo è un eroe non solo nell'azione ma anche nella parola. A tal fine ricorre a un fregio tipicamente omerico: nel corso della tenzone, Rizzo trova il modo di rivolgersi in una concione improvvisata ai suoi uomini, a quella gioventù che regge sulle sue spalle come un Atlante il mondo della storia futura d'Italia (vv. 347-356):

*Ergo inter denas, quibus est ea cura duarum,
Rizzius exoptans aperire viam, impete miro
Qua petat intrepidus, socios affatur amice:
«Non iterum nobis toto se proferet aevo 350
«Gloria tam rutilans: animis adstate volentes:
«Impavidas terebrare modo et demergere ponto
«Forsan concedent superi: sint praemia duos
«Propulsare hostes; caedem minitantur et ignem:
«Iamque ego congregiar prima; feriatque secundam
«Mox alter lembus: victoria laeta renidet».*

Rizzo arringa i suoi in mezzo alla mischia, come un Tirteo che guida con la parola alle imprese di Marte. Il nemico e la natura si piegano innanzi all'azione di Rizzo, rendendo ormai maturo il casto trionfo che il poeta gli riserva. Un trionfo moderatissimo e, per dire così, domestico, che si concentra in una breve costellazione di versi, come conviene a uno spirito appartato qual era il Rocci. «[...] *Laetitiaque nova mentes et pectora complet. / Italia invictos maternis excipit ulnis / Amplexuque fovet nautas [...]*» (vv. 409-411): l'integralità pascaliana dell'uomo – cuore e intelletto – sono invase da un giubilo straordinario («*laetitia nova*») e la prosopopea dell'Italia come *mater matuta* accoglie a braccia spalancate i figli che l'hanno difesa, quasi riscaldandoli («*fovet*» nella sua accezione fisica e concreta) dai rigori dell'acqua. Brachilogico è l'*explicit* del

carne, cui il Rocci destina non più di dieci versi (vv. 407-417), dopo una lunga fase di avvicinamento, a trasmettere una lunga attesa interiore che si scioglie non solo nei versi conclusivi ma negli armonici risonanti nell'animo del lettore e nel quotidiano in cui questo li porterà con sé.

Parerga

L'analisi granulare tessuta sullo specimine della poesia e della poetica latine del Rocci ha potuto riscontrare che il Rocci forgia un latino vivente, che affonda radici remote e perviene al presente più contingibile. Si tratta di un latino scevro da algidi accademismi, volto a seguire gli anfratti più reconditi che l'improvviso e impreveduto del tempo presente porta all'attenzione; soprattutto, il messaggio che se ne trae è un singolarissimo rapporto tra passato e presente di cui il latino è *medium*: non un rapporto intransitivo – quale risulta essere il latino dei virtuosi, allorché la lingua antica provvede al presente del cultore gli strumenti di una lingua d'arte e nulla più – bensì un rapporto transitivo e biunivoco, poiché l'antico dà al presente i modi espressivi e il presente concede al passato se stesso, con le sue istanze e le sue vicende. Col Rocci si assiste a un esempio del risultato più rotondo cui il latino degli autori moderni può assurgere, giacché esiste una *natura* del latino e una *vita* del latino. La natura del latino si attaglia a una visione spinoziana della lingua, cristallo perfetto plasmato dagli antichi ormai immutabile, recluso in un canone destinato a non più mutare; c'è poi la vita del latino, laddove questa – come tutte le manifestazioni della vita – si sporca le mani col tempo, presentandone le imperfezioni ma anche il rutilante balenio di espressioni cangianti. Il latino dei moderni – e con il saggio di Rocci a livello magistrale – ottiene di contemperare queste due traiettorie, che da asintoti si fanno secanti, ricordando che non vige solo un paradigma lucreziano nelle cose latine (tutto muore, anche il latino muore e la vera vita sta solo nella fase iniziale, giovanile) ma vige anche un paradigma spinoziano, sottratto al tempo, per cui anche in ogni età può esistere la più piena manifestazione del sé.

Il latino vive perché coglie i casi che la storia di volta in volta offre ma, al contempo, è anche eterno, perché il latino nuovo prosegue il latino antico in una continuità virtuosa ed eterna.

Indicazioni conclusive

Il percorso sin qui tracciato mostra che la scrittura latina del Rocci sa spaziare entro un diapason di registri amplissimo, sempre senza pedanteria e spesso con il tono lepido del bel narrare. A prevalere è lo stigma virgiliano, che pervade di sé il nostro carne non solo con specifiche emergenze testuali e strutturali ma soprattutto con l'ordine più profondo dell'*idem sentire* patriottico e eroico. Virgilio traspare in modo discreto ma possente dalla filigrana del Rocci perché rappresenta la voce più vicina a quei valori di *pietas* verso la patria italiana (il Rocci scrive al tempo della Grande Guerra) e di elogio per episodî marziali che informano il programma del *Mare Nostrum*; verso Virgilio doveva anche agire una naturale consonanza temperamentale da parte del Rocci, ambedue defilati e votati a una vita più di osservazione che di azione. A emergere sarà però soprattutto il modo di interpretare la scrittura latina del Rocci, molto diversa dal Pascoli, l'altro grande dioscuro in materia negli stessi anni. Il Pascoli, infatti, inclina maggiormente a uno stile brioso e rossiniano, a tratti virtuosistico, con predilezione per i metri lirici e la forma breve, non di rado miscelando grecismi diretti; nel *Mare Nostrum* – che è il punto alto della sua produzione latina – il Rocci si esprime in una versificazione più sobria ma tuttavia non austera, estranea ai molti ammiccamenti eruditi e maliziosi del Pascoli, virando piuttosto verso uno stile di più dimessa naturalezza, senza infingimenti di *lusus* dotto.

Una questione, a questo punto, resta aperta, forse ancor più aperta che non all'inizio della nostra disamina: quale sia, cioè a dire, il senso delle lettere neolatine. Questo è infatti un aspetto irrefragabile che, cionondimeno, non riceve per solito attenzione: non è a oggi né pacifico né indagato come richiederebbe che obiettivi e che consistenza abbia la letteratura in lingua latina alimentata da autori

dell'ultimo Ottocento e di molta parte del Novecento. Da un lato, la medesima non sopporta di essere messa sullo stesso piano della letteratura latina antica, tardo-antica e medievale, giacché non ne condivide l'istanza di lingua di fruizione; dall'altro lato, la letteratura neolatina condivide non solo i tempi ma anche il giro di pensieri e il genio della circostante letteratura italiana (e di quella nelle altre lingue romanze, almeno) ma evidentemente non ne condivide lo strumento idiomático. Meno estraneo potrebbe essere il confronto col latino umanistico, se è vero che questo condivideva gli spazi culturali di un'altra favella pur geneticamente affine – il volgare –, rispetto a cui il latino si connotava come registro deputato a circostanze ufficiali, solenni o conservative; anche questo raffronto è destinato, tuttavia, a cedere, se solo si pensi alla ben maggiore escursione che separa in tempi moderni gli àmbiti dell'italiano e del latino (quest'ultimo non è più lingua della cultura ma lingua degli specialisti, quanto alla capacità di saper scrivere latinamente). In questo quadro la testimonianza che il Rocci depone col suo carne è luminosa, permettendo di conferire un po' di luce in più alle ragioni che spingono un autore del Novecento a produrre in latino. Dal *Mare Nostrum* si sono dipanate due direttrici, l'elogio dell'Italia e l'encomio di Rizzo o, in modo più appropriato, l'elogio di Rizzo come degno erede della tradizione della terra che l'ha nutrito; la vera protagonista è Roma, in verità, quella Roma che ha trasmesso il codice del suo *ethos* alla terra ausonia. Qui lo sguardo si fa più approfondito, perché esiste una corrispondenza sinfonica tra lo spazio dei luoghi e l'alfabeto dei valori e dei sentimenti; ecco allora che il latino viene a essere non una scelta di esibita erudizione e di passatempo colto bensì uno strumento privilegiato e, forse, l'unico strumento possibile per rendere accessibile il genio intimissimo della terra d'Italia. Movendo da tale prospettiva, allora, il latino del Rocci si dipinge come lingua delle emozioni, prima che come lingua di parole, e la scelta di scrivere in latino obbedisce a un codice etico non altrimenti veicolabile – o non con la medesima forza.

Quando chiude il carne, il Rocci stende un'ultima, lunga nota (p. 24, n. 1), in cui vuole ricordare che insieme con Rizzo, nella gloriosa

spedizione del 10 giugno, ebbero parte anche sedici prodi, di cui dà elenco dal guardiamarina di complemento Giuseppe Aonzo di Savona fino al notorio Capo di stato maggiore della Marina, il vice-ammiraglio Conte Thaon di Revel. Non si tratta di desiderio di completezza storica ma di rendere merito a quel drappello di eroi che erano «sorti dalle più svariate regioni d'Italia, riuniti in un medesimo sentimento, animati da un medesimo slancio, come ai tempi dell'antica Roma i difensori del Mare Nostrum»: a questi livelli, il latino si fa memoriale dell'antico coraggio, attuazione dell'antica gloria e profezia di un'inesauribile italianità spirituale.

Note

*In memoria del prof. Luigi Castagna, non solo latinista squisitissimo ma umanista pieno, ghermito al cielo lombardo in questi giorni calamitosi. Ringrazio i due referee anonimi per le gentili indicazioni e la dott.ssa M. Farina per la composizione grafica.

1 Cui fu cooptato, non senza compiaciuta soddisfazione, nel 1920. Per queste e per altre notizie di carattere biografico e aneddótico sul Rocci, si è attinto a MAZZOTTI 2015, *passim*.

2 Il testo del carme verrà riprodotto secondo l'edizione originale pubblicata per le cure della Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C., Milano-Roma-Napoli (ROCCI 1918).

3 Che questo fosse un aspetto di grande momento agli occhi del Rocci è certiorato dal riscontro che egli compose, *inter alia*, un discorso accademico dal titolo *La Repubblica Romana nel possesso delle sue conquiste* (Roma 1902), profferito agli alunni dell'Istituto Massimo nella circostanza della premiazione del 12 dicembre 1901 (poi pubblicato sulla *Rivista internazionale di scienze sociali e discipline ausiliarie*).

4 Non sarà adiaforo alle nostre osservazioni avvertire che il Rocci fa seguire la nota 1 di p. 8 in pedice al v. 24, che chiude la breve pericope in cui occorre per la prima volta *Mare Nostrum* nel poemetto: «[...] *simul circumfluus aequore pontus, / Italiae ut custos adstaret, quem Mare Nostrum / Maiorum prudens sapientia dici*». La nota è rilevante giacché rinvia a due testi circa il *Mare Nostrum* (sempre scritto in corsivo nell'opera rocciana), cioè il cap. 17 del *Bellum Iugurthinum* di Sallustio e la *Pharsalia* di Lucano (VIII, 293); il Rocci in modo significativo trascoglie questi due tra i molti referenti che avrebbe potuto

eleggere a termine di riferimento, pretermettendo altri possibili richiami, come ad esempio il riscontro di Cesare, che pure doveva stagiarsi *de facto* in quanto è nel *De bello Gallico* (V, 1) che *Mare Nostrum* si affaccia nel patrimonio lessicale latino. Non è casuale, nondimeno, che il Rocci abbia fatto rinvio ai luoghi sullodati di Sallustio e Lucano invece che a Cesare, perché presso quest'ultimo il termine interviene in termini tangenziali, contrastivi e *iuxta modum* tecnici (Cesare indica un tipo di imbarcazione bassa di chiglia da armare in Britannia nel 54 a.Ch. di contro a quelle adatte a un altro mare, diverso da quello, cioè al 'mare che è nostro': «*ad celeritatem onerandi subductionesque paulo facit humiliores quam quibus in nostro mari uti consuevimus*»), quando invece sia il *Bellum Iugurthinum* sia la *Pharsalia* impiegano la dizione in oggetto nell'interno di ampie digressioni geografiche, dove il *Mare Nostrum* è centrale come coordinata che allarga l'orizzonte alla dimensione dilatata e pressoché universale dell'orbe romano, con allusione ai confini esotici della Numidia in Sallustio («*ea finis habet ab occidente fretum nostri maris et Oceanus [...]*») e in Lucano («*et abruptum est nostro mare discolor unda / Oceanusque suus.*», *loc. citt.* La Numidia era stata appena citata circa Annibale ai vv. 286-287). I fatti delle recenti campagne di Libia in qualche modo riverberano in tralice da tali riflessi della Numidia tolti dalle fonti antiche.

5 Luigi Rizzo di Grado (Milazzo 1887 – Roma 1951), ammiraglio italiano, distintosi nella Marina Italiana durante sia la Prima sia la Seconda Guerra Mondiale, oltre che nell'impresa di Fiume e nelle vicende d'Africa, fu deputato del Regno nel corso della XXX Legislatura.

6 STOPPANI 1876; su questi temi il medesimo Stoppani era già stato autore dell'opera rimasta manoscritta *Dall'Alpi all'Etna. Saggio di letture popolari* (1875) per il concorso letterario Fratelli Ciani.

7 VERG., *georg.* 2, 136-176.

8 *Ibid.*, vv. 173-174. Sulla centralità augustea della *tellus* (come testimoniato anche dal fregio dell'Ara Pacis) nel culto della romanità quale primigenia, cfr. BIANCO 2019 e, per l'aspetto giuridico-religioso sotteso, CATALANO 1978, soprattutto pp. 516 ss.; si consideri a tal proposito anche HYG., *fab.* 220, donde non senza sorpresa l'avrebbe mutuata Martin Heidegger, commentando essa favola in *Sein und Zeit*, § 42, circa l'attestazione preontologica della *Sorge*.

9 VARRO, *rust.* 1, 2, 3-8; PROP., 3, 22.

10 Cfr. KERÉNYI 2007, 52; icastico nel pensiero di Kerényi vige l'asserto che l'uomo nella sua dimensione biotica significa un procedere aorgico e confusaneo (si pensi alla labirintica immagine dei meandri cerebrali e degli intestini): *rebus sic stantibus*, Roma è invece il potere capace di correggere col suo diritto positivo la confusione intrinseca al dato animale, inoculando nelle cose quella *taxis* capace di governare il mondo e la storia verso il proprio *eskhaton*.

11 HOR., *sat.* 1, 5.

12 Così recita la nota, circa l'origine epicoria del nome: «*Brundisium* e *Brundisinum* (ora Brindisi), in greco Βρεντέσιον, che si volle derivato dal Messapico βρένδον, *cervo*, e βρέντιον, *testa di cervo*, per essere la città presso la baia la quale insieme con le sue diramazioni rappresenterebbe una testa di cervo: cfr. STRAB., 6, 3, 6: fu colonizzata dai Romani nel 244 a. Ch. La Via Appia, detta *regina uiarum*, fu costruita in gran parte dal censore Appio Claudio Cieco (312 a. Ch.)»; il Rocci condensa nel giro di poche parole una *lectio brevissima* di storia civile e linguistica storica.

13 Tutti dati che, una volta di più, il Rocci con diligenza richiama in nota (n. 9, p. 1).

14 Riconosciuto che la questione della geminazione grafica è tra le più inquinate della storia della notazione della lingua latina (una prima uniformazione si registra solo da Ennio in poi, senza qui considerare l'espedito grafico del *sicilicus* notato talora dai testi trāditi per via epigrafica: cfr. PISANI 1974, p. 10, § 4), bisogna rilevare che il caso di 'relliquiae' (il cui valore semanticamente lato che il Rocci qui testimonia è solo seriore ad Agostino) può ostendere ragioni etimiche, come assimilazione regressiva della dentale del prefisso inseparabile espanso *red-* (in vece di *re-*). La forma è corretta e già fruita in ottimi autori. Non così per 'littora', per cui non si danno soddisfacenti sensi di sviluppo etimologico. Resta che anche questa forma è nota in antico. Nel primo caso si può invocare la comodità metrica, da cui discende che *metri causa* disporre di due allomorfi (frequentissimi in latino: cfr. *quatuor* / *quattuor*; *litera* / *littera* etc.) costituisce un espediente utile alla versificazione, non parimenti però per 'littora', dove la *ī* rende inoperativo l'allungamento sillabico di posizione.

15 Il rinvio è naturalmente ai versi profferiti dalla τροφός in apertura del prologo della *Medea* di Euripide, che dovevano agitarsi nella memoria del Nostro per una forse inerziale associazione di idee: εἴωθ' ὄφελ' Ἄργοῦς μὴ διαπτᾶσθαι σκάφος / Κόλχων [...] / μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε / τμηθεῖσα πύκη (vv. 1-4).

16 MIC. 5, 1: «E tu, Betlemme di Efrata così piccola per essere fra i capoluoghi di Giuda, da te mi uscirà colui che deve essere il salvatore di Israele» (trad. CEI 1974).

17 Sul tema e sullo sviluppo diacronico della *fides* (e del *fœdus* che vi si fonda) come virtù cardinale nella compagine del *mos maiorum* (per cui cfr. CIC., *off.* 1, 23) si rimanda almeno a SCOLARI 2016, [112]-114.

18 Cfr. «*Urbs regina maris repetens commercia primos / Quae Romae addiderat populos regionis eoa*» (*infra*, vv. 93-94).

19 Così segnatamente dal passo generativo contenuto in AUG., *ciu.*, 4, 6, 15; cfr. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI 2006, in specie pp. 19-26.

20 Erodoto testimoniava già un rito consimile in riferimento a Policrate,

tyrannos samio (*Hist.* 3, 40-43).

21 Così riferisce il Rocci medesimo (p. 13, n. 2), che dimostra di non avere alcuna preclusione a flettere il latino sul terreno del contemporaneo.

22 Così sarà anche per Rizzo e il Rocci lo paragonerà a un Orazio Coclite sul ponte Sublicio contro Porsenna o, per la storia sacra, a un Davide contro Goliath (vv. 359-360 e cfr. p. 23, n. 1): «*Ac veluti scimus David prostrasse gigantem, / Ut pontem solus defendit ab agmine Cocles*».

23 STRAB. 7, 5, 5: αἱ Ἀψυρτίδες, περὶ ἃς ἡ Μήδεια λέγεται διαφθεῖραι τὸν ἀδελφὸν Ἄψυρτον διώκοντα αὐτήν.

Bibliografia consultata

BIANCO 2019 = G. Bianco, Tellus. *La sacralità della terra nell'antica Roma*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

CATALANO 1978 = P. Catalano, *Aspetti spaziali del sistema giuridico-religioso romano*. Mundus, templum, urbs, ager, Latium, Italia, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, 161/2 (1978), 440-553.

FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI 2006 = M. Fumagalli Beonio Brocchieri, M.T., *Cristiani in armi*, Bari-Roma, Laterza, 2006.

KERÉNYI 2007 = K. Kerényi, *Virgilio* (a cura di L. Canfora), Palermo, Sellerio Editore, 2007.

MAZZOTTI 2015 = E. Mazzotti, *Lorenzo Rocci. Il padre, il maestro, l'apostolo*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2015.

PISANI 1974 = V. Pisani, *Grammatica latina storia e comparativa*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1974⁴ [1948¹].

ROCCI 1918 = L. Rocci, *Il Mare nostrum e le imprese dei prodi italiani nell'Adriatico*, Milano-Roma-Napoli, Società Editrice Dante Alighieri, 1918.

ROCCI 1925 = L. Rocci, *La fiducia in Cristo: Ode saffica sul bosco parrasio nella tornata degli arcadi per l'ottava di s. Pietro*, 6 luglio 1924, Albrighi, Roma, Segati & C., 1925.

ROCCI 1926 = L. Rocci, *Carmina varia*, Albrighi, Roma, Segati & C., 1926.

SCOLARI 2016 = L. Scolari, *La fides e la promessa: forme di reciprocità tra dèi e uomini nella riscrittura di Ovidio*, in «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line», 8, 2016, [112]-127.

STOPPANI 1976 = A. Stoppani, *Il Bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali e la geografia fisica d'Italia*, Milano, Tipografia e libreria ed. Giacomo Agnelli, 1876.

Luca Sarti

Narrare i classici nell'era digitale. Dai *tweet* agli *emoji*: il caso di Pinocchio

Abstract: Il presente studio mira ad analizzare il celebre romanzo *Le avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino* (1883), alla luce delle nuove riscritture nell'era digitale. Con particolare attenzione ai riferimenti al mondo classico greco-latino che contraddistinguono la fiaba di Carlo Collodi, a sua volta diventata un classico della letteratura italiana, l'obiettivo centrale è quello di esaminare come questo testo canonico sia stato rinarrato attraverso i *tweet* e gli *emoji*.

Abstract: The aim of this paper is to analyse the famous Italian novel *Le avventure di Pinocchio. Storia di un Burattino* (1883) in light of new rewritings in the digital era. Taking into account the main classical literary *topoi* that distinguish Carlo Collodi's fairy tale, which in turn has become a classic of literature for all ages, the main purpose is to examine how this canonical text has been retold according to the rules of the so-called twitterature.

Parole-chiave: Pinocchio, fiabe, twitteratura, *emoji*

Keywords: Pinocchio, fairy tales, twitterature, *emoji*

L'autore è Dottorando presso l'Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; è giornalista pubblicista dal 2018 e direttore responsabile della rivista scientifica di fantascienza e fantasy *ContactZone* (AISFF), fondata da Oriana Palusci. È principalmente interessato alle letterature anglofone (in particolare quella inglese, quella angloirlandese e quella chicana); alla letteratura fantastica (dalla fantascienza all'horror); al genere fiabesco (principalmente in contesto irlandese e napoletano); agli studi sul folklore, postcoloniali e di genere; alla traduzione letteraria e a quella audiovisiva. E-mail: luca_sarti88@hotmail.it – lsarti@unior.it

Una breve introduzione

Se è vero che, come afferma Marshall McLuhan, «[o]gni tecnologia crea nuove tensioni e nuovi bisogni negli esseri umani che l'hanno generata»¹, e che, di conseguenza, «ogni costruzione culturale umana è inscindibile dalle tecnologie, di cui ci serviamo per creare oggetti e ambienti»², si può dunque affermare che, in ambito narrativo, nuove tecnologie favoriscono la nascita sia di forme del narrare che si adattano ai nuovi *media* inventati³, sia di nuovi linguaggi che, a loro volta, possono essere adottati dai cosiddetti vecchi *media*. In questa maniera, nell'era digitale, grandi classici letterari rivivono sotto nuove forme.

Partendo da questa premessa, prendendo in analisi un testo intramontabile della letteratura italiana (non solo) per ragazzi, e cioè *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883) – abbreviato in *Pinocchio* – di Carlo Collodi, lo scopo di questo studio è mostrare come un testo canonico può essere riscritto attraverso nuovi formati e linguaggi che si sono sviluppati con l'avvento del web 2.0: i *tweet* e gli *emoji*.

In primo luogo, per consentire di familiarizzare col tema, si vedrà cosa si intende per 'twitteratura', un interessante esempio di ciò che Jay David Bolter e Richard Grusin hanno definito 'rimediazione'⁴. In special modo, verranno passate in rassegna alcune caratteristiche generali e 'regole' linguistiche che caratterizzano questa 'scrittura breve', per poi offrire una breve analisi di *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter* (2009), la raccolta di Alexander Aciman ed Emmett Rensin a cui si deve il neologismo, dal 2014 riconosciuto anche da Treccani⁵.

Una seconda parte è invece dedicata al romanzo di Collodi. In seguito ad un'introduzione sulla sua storia editoriale, si aprirà una finestra sulla questione del genere fiabesco – noto all'autore per le sue traduzioni di fiabe francesi – qui ibridato con il racconto fantastico, quello realistico e col *Bildungsroman*⁶. Inoltre, verranno evidenziati alcuni dei principali *tópoi* appartenenti al mondo classico greco-latino a cui il romanzo fa riferimento. Si pensi alla

creazione di Pinocchio, spesso paragonata a quella biblica o a quelle mitologiche, alla sua metamorfosi in asino, di memoria apuleiana, e al legame che permette di associare la Fata alle Parche (in latino *Fatae*).

Successivamente, verrà messo in rilievo lo *status* di icona di *Pinocchio* che, ‘fatto’ di classici e diventato classico a sua volta, è da tempo oggetto di numerosi adattamenti, riscritture e interpretazioni che non si limitano all’ambito letterario e cinematografico, ma interessano anche altri *media*, come quelli digitali, qui oggetto di studio. Nello specifico, si esamineranno due iniziative di riscrittura su Twitter: #fiabePPP (2016), di *Repubblica.it* e Festival della Crescita, e #TwPinocchio (2014), di TwLetteratura.

Infine, si analizzerà un esempio di riscrittura, o meglio traduzione, ‘twitteraria’ innovativa per molteplici motivi: *Pinocchio in Emojitaliano* (2017), di Francesca Chiusaroli, Johanna Monti e Federico Sangati. Si tratta del primo caso di opera italiana tradotta interamente in linguaggio *emoji* – i simboli pittografici ideati alla fine del secolo scorso per accompagnare la comunicazione scritta digitale –, caratterizzato da una grammatica specifica e da un glossario che intende agevolarne la lettura.

Obiettivo ultimo di questo studio – che vede la luce sulla soglia del 140° anniversario della prima comparsa di Pinocchio sul *Giornale per i bambini* (1881) – è quindi quello di mettere in rilievo la capacità dei grandi classici di sapersi adattare all’epoca contemporanea rivivendo in nuove forme mediatiche ibride⁷, in testi che sono frutto di quella che Henry Jenkins definisce collisione fra vecchi e nuovi *media*⁸, ognuno dei quali è caratterizzato da una propria grammatica⁹. Ciò che si vuole sottolineare, in definitiva, è che, per dirlo con le memorabili parole di Italo Calvino, «un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire»¹⁰.

Che cos’è la twitteratura?

‘Twitteratura’ (dall’inglese *twitterature*) è una parola macedonia, composta da ‘Twitter’ e ‘letteratura’, con la quale si indicano le

(ri)scritture di opere letterarie sul noto *social network* statunitense fondato nel 2006¹¹. Si tratta di un esempio di microletteratura ai tempi del web 2.0, dato che i testi vengono pubblicati dagli utenti su un *microblog*. Difatti, i cosiddetti *user*, in seguito alla creazione di un *account*, si impegnano a ‘twittare’, in massimo 280 caratteri (140 fino al 2017), storie inedite o già conosciute, in una forma del tutto innovativa; sono quindi chiamati a stimolare la loro creatività, soprattutto per il limite di caratteri imposto, e la sfida è accessibile a utenti di ogni formazione e provenienza.

Tuttavia, l’innovazione non consiste semplicemente nel raccontare storie in maniera sintetica, considerando che esempi di microstorie (*flash fiction*) nel panorama letterario internazionale non mancano affatto. Basti pensare alla celebre storia di sole sei parole (ventisette caratteri), generalmente attribuita ad Ernest Hemingway, «For Sale: baby shoes, never worn»¹²; o al racconto *El Dinosaurio*, di Augusto Monterroso, scritto in sette parole (quarantaquattro caratteri) e pubblicato nella raccolta *Obras completas (y otros cuentos)* (1959): «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Ciò che contraddistingue in maniera significativa la twitteratura è il *medium* utilizzato. *Twitter*, infatti, consente agli utenti connessi di partecipare e interagire nella creazione di opere digitali che presentano caratteristiche specifiche ricorrenti, soprattutto per quanto riguarda il linguaggio utilizzato: semplice e immediato, in cui le differenze fra linguaggio parlato e scritto tendono ad assottigliarsi¹³.

Per quanto riguarda l’aspetto linguistico, trattandosi di un esempio di comunicazione mediata dal computer (CMC), è possibile riscontrare determinate ‘regole’ grafiche, come quelle evidenziate da Francesca Chiusaroli in merito alle scritture brevi odierne. In primo luogo, da un punto di vista fonologico, è possibile individuare una tendenza a ridurre la lunghezza grafica adottando lettere, numeri e simboli che sostituiscono sequenze foniche e parole. Per offrire qualche esempio, si pensi alla lettera ‘k’, utilizzata per sostituire ‘ch’; ai segni matematici ‘+’, ‘-’ e ‘x’, usati al posto di ‘più’, ‘meno’ e ‘per’; e al numero arabo ‘6’, adottato per sostituire la parola ‘sei’¹⁴.

In altri casi, invece, il corpo grafico delle parole viene accorciato sopprimendo elementi vocalici¹⁵, come nel caso di ‘comunque’, che diventa ‘cmq’; o troncato eliminando «‘porzioni’ della parola che appaiono ininfluenti rispetto alla salvaguardia del principio informativo»¹⁶, come nel caso di ‘risp’, utilizzato al posto di ‘rispondi’ per concludere i ‘vecchi’ SMS e ritornato ultimamente di moda in *post* di natura ironica su *Facebook*. Ma il «[p]rincipio produttivo tra i meccanismi abbreviativi più comuni è la contrazione acronimica o inizialismo»¹⁷, come nel caso dell’inflazionato ‘tvb’, ovvero ‘ti voglio bene’. Infine, fenomeno tipico di questo tipo di scrittura – ormai onnipresente in quello che, usando un neologismo di Arjun Appadurai, viene definito ‘*digital mediascape*¹⁸ – è l’utilizzo delle *emoticon* (*smileys*): le ‘faccine’ usate per accompagnare, o addirittura sostituire, «l’espressione scritta, esplicitando l’umore del mittente o la modulazione del messaggio»¹⁹.

Si tratta, dunque, di testi che sottolineano solo gli aspetti rilevanti delle storie raccontate, permettendo, in un mondo ormai super accelerato, una fruizione che consenta di far risparmiare tempo sia a chi scrive, sia a chi legge. Tuttavia, anche in questo caso non si assiste ad una novità. Difatti, Andrea Granelli riconosce una significativa similitudine tra i linguaggi compressi degli SMS – ormai rimpiazzati da *WhatsApp* –, delle *chat*, e dei SNs, come *Twitter*, e il linguaggio epigrafico latino: «[e]ntrambi i linguaggi sono infatti vincolati ad uno spazio limitato [...] e devono far risparmiare il più possibile»²⁰. Per un esempio, si pensi al celebre inizialismo INRI, che sta per *Iesus Nazareus Rex Iudaeorum*.

In altre parole, quelli appena descritti sono fenomeni caratterizzanti testi che è possibile inserire in quello che Mariusz Pisarski definisce «‘digital postmodernism’ – short in form, high-paced and fast-served»²¹.

Importante tratto distintivo della twitteratura è la sua capacità di coinvolgere gli utenti del web, i quali spesso diventano al contempo attori e spettatori di un palcoscenico virtuale. Infatti, grazie all’avanzamento tecnologico, oggi ogni lettore ha la possibilità di diventare un autore²². In tal modo, i cosiddetti *user* diventano, per

dirlo usando il termine coniato da Alvin Toffler negli anni Ottanta, dei veri e propri *prosumer*, produttori e consumatori allo stesso tempo²³. In breve, la twitteratura sfida il paradigma *one-to-many* della produzione letteraria tradizionale coinvolgendo gli utenti nella scrittura delle storie²⁴.

Seguendo la proposta di Claudia Cao, è possibile riconoscere due principali tipologie di narrazione 'twitteraria': quella breve, in cui un'intera storia viene condensata in un singolo *tweet*, e quella seriale, che prevede la pubblicazione di una storia in una serie di *tweet*. Quest'ultima, a sua volta, si suddivide in riscrittura seriale autoriale (iniziativa individuale) e collettiva (iniziativa che coinvolge una comunità di lettori)²⁵.

Come accennato in precedenza, i testi 'twitterari' possono essere sia storie inedite, sia storie riscritte. Ciò nondimeno, in questo studio l'attenzione è rivolta esclusivamente al fenomeno della riscrittura di testi canonici; un fenomeno che sta «ancora una volta dimostrando la capacità dei contenuti e delle forme del narrare di adattarsi costantemente ai nuovi *media* e a nuovi formati e talvolta di anticiparli percorrendoli»²⁶. Ma come nasce la twitteratura?

È alla raccolta *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, pubblicata nel 2009 da Penguin Books, che si deve il neologismo *twitterature*, definito come «amalgamation of "twitter" and "literature"» su una delle copertine utilizzate. Frutto dell'intuizione di Alexander Aciman ed Emmett Rensin, al tempo due studenti diciannovenni dell'Università di Chicago, si tratta di un lavoro di riscrittura di decine di classici della letteratura occidentale. Ogni testo è riproposto in una versione decisamente sintetica (massimo venti *tweet* per adattamento), in chiave umoristica, a volte ironica, spesso parodica, con l'intento di rendere i grandi classici – dagli autori definiti obsoleti, inaccessibili, sovraccarichi e noiosi nella loro forma originaria – più accessibili alle nuove generazioni del XXI secolo. Aciman e Rensin riassumono il loro obiettivo nell'introduzione alla raccolta: «we have created our generation's salvation, a new and revolutionary way of facing and understanding the greatest art of all arts: Literature»²⁷. Definito dal *Guardian*

come «[a] tool to aid the digestion of great literature», si tratta di un volumetto in alcuni casi apprezzato, in altri criticato, come nel caso di Pamela Ingleton che suggerisce che i *tweet* in questione non si possono definire tali se non sono mai stati realmente twittati. Tuttavia, anche se non si tratta di veri e propri *tweet* pubblicati sull'apposita piattaforma, ma di riscritture create direttamente per essere inserite in un libro a stampa, una loro breve analisi è utile per offrire alcuni esempi delle caratteristiche che distinguono questa scrittura breve.

Innanzitutto, ogni storia viene riscritta in prima persona dal suo protagonista, attraverso un *account* che lo identifica. Ad esempio, Odisseo è @IthacaOnMyMind, Clarissa Dalloway è @FlowerGirl, Lemuel Gulliver è @LittleBigMan, e Madame Bovary è @TheRealDesperateHousewife. Il linguaggio in uso è quindi quello del gergo giovanile, fatto di parolacce, colloquialismi, abbreviazioni e termini legati alla sfera digitale e sessuale, fra cui: GPS (acronimo di *Global Positioning System*), *YouTube*, *str8 up*, *bondage* e *iPhone*, come nella riscrittura dell'*Inferno*, dove Dante esordisce dicendo: «I'm having a midlife crisis. Lost in the woods. Should have brought my iPhone»²⁸. Ricorrente è anche la parola *fuck*, come nel caso del *Don Quixote* di Miguel de Cervantes: «WHAT THE FUCKING FUCKITY FUCK ARE THESE FUCKING GIANTS DOING. HOLY SHIT THEY HAVE 4 FUCKING SPINNING ARMS!!!»²⁹.

Non sorprende, dunque, che per facilitare la comprensione di questi adattamenti e renderli fruibili anche ad un pubblico poco avvezzo al tipo di linguaggio utilizzato, i due autori abbiano deciso di arricchire la raccolta con un glossario. Ad esempio, si chiarisce che: l'emoicon '<3' corrisponde a *to love*; il '2' sostituisce la preposizione *to* e la lettera 'b' il verbo *be* nel celebre interrogativo shakespeariano '2born2b'; 'bro' sta per *brother*, 'pls' per *please*, e l'acronimo 'WTF' corrisponde a *what the fuck*. In altre parole, si tratta di una messa in pratica di quelle 'regole' illustrate in precedenza.

Altro fenomeno ricorrente, come nota Cao, è quello della negazione dell'ipotesto, che avviene, per esempio, nella riscrittura di *Oedipus the King* di Sofocle, dove viene citata la canzone *The End*, dei Doors,

e in quella di *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, dove viene nominato Harry Potter, personaggio letterario comparso centocinquanta anni dopo. Infine, non mancano esempi di riscritture tematiche, come quella di *Alice's Adventures in Wonderland* di Lewis Carroll; il nodo semantico qui è quello del viaggio allucinato, suggerito dall'*account*, @AliceInTheSkyWithDiamonds, ispirato alla canzone dei Beatles *Lucy in the Sky with Diamonds*, le cui iniziali 'LSD' si riferiscono molto probabilmente allo stupefacente³⁰. Infatti, questa riscrittura comincia nel seguente modo: «Like many book characters, I'm pretty bored. Oh! A white rabbit! Just like in *The Matrix*. That movie was pretty dope, if you're on drugs»³¹.

Un caso interessante di twitteratura vera e propria, invece, è quello messo in pratica dal metodo TwLetteratura. Si tratta di un significativo esempio di riscrittura seriale collettiva, forma che in Italia ha riscosso un notevole successo. Ideato nel 2012 da Paolo Costa, Edoardo Montenegro e Pierluigi Vaccaneo, come si può leggere sul sito ufficiale, questo metodo «è uno degli strumenti di educazione civica digitale inserito dal MIUR nel progetto Generazioni Connesse ed è stato riconosciuto dalla Commissione Europea come una delle 15 buone pratiche per la promozione della lettura in ambito digitale»³². Le sue regole sono molto semplici: una comunità di lettori «sceglie un libro, lo legge e lo commenta – [...] in base a un calendario condiviso – 'riscrivendolo' [...] su Twitter»³³. Cosa importante, questo metodo dimostra che la twitteratura può essere vista non solo come un impegno intellettuale, ma anche come forma ludica, e rappresenta, in definitiva, un modo per riproporre in una nuova veste sia i classici letterari di un tempo molto lontano, sia quelli che appartengono ad un passato più recente. Fra questi, oggetto di diverse riscritture, è stato il 'classico' italiano che mette al centro della narrazione le avventure del burattino più famoso del mondo: Pinocchio.

Dai classici al 'classico': la 'fiaba' di Collodi

Pinocchio è il protagonista di *Le avventure di Pinocchio*. Storia

di un burattino, romanzo di Carlo Collodi, pseudonimo di Carlo Lorenzini³⁴, pubblicato nel 1883, ai tempi dell'Italia post-unitaria. Originariamente, i racconti del burattino – o meglio, marionetta – più famoso del mondo apparvero a puntate, tra il 1881 e il 1883, sul *Giornale per i bambini*, illustrati dal pittore siciliano Ugo Fleres. Quelli che corrispondono ai primi quindici capitoli del romanzo, sotto il titolo *Storia di un burattino*, vennero pubblicati dal 7 luglio – data della pubblicazione del primo numero del periodico settimanale diretto da Ferdinando Martini – al 27 ottobre del 1881, concludendo il racconto con l'impiccagione di Pinocchio per opera degli assassini. Col titolo *Le avventure di Pinocchio*, sotto richiesta degli editori e dei lettori, dal febbraio del 1882 al gennaio del 1883 – periodo interessato da un'ulteriore pausa –, venne poi pubblicato il resto della storia, dove il burattino di Collodi riesce ad avere il suo lieto fine superando, nonostante la sua ingenuità, tutti gli ostacoli che incontra, alla stregua dei protagonisti di quelli che Jack Zipes definisce 'Jack tales'³⁵.

Si tratta di un testo che «è ormai diventato un grande classico per tutti, un libro fruibile da un duplice pubblico di adulti e bambini, che possono leggerlo in maniera diversa a seconda dell'età»³⁶; anche se, generalmente, è considerato un libro per bambini, soprattutto da chi si lascia ingannare dal famoso *incipit*:

C'era una volta...

– Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.

No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo da catasta, di quelli che d'inverno si mettono nelle stufe e nei caminetti per accendere il fuoco e per riscaldare le stanze³⁷.

Se analizzato con attenzione, com'è stato spesso sottolineato, questo *incipit* rivela che quella che il lettore si appresta a leggere non è la 'classica' fiaba. Oltre a rivolgersi a dei 'piccoli lettori', chiarendo qual è il suo 'provvisorio' pubblico di riferimento, lo scrittore fiorentino esordisce col tipico 'c'era una volta': «la strada maestra, il cartello

segnaletico, la parola d'ordine del mondo della fiaba»³⁸. Subito dopo, però, annuncia un rovesciamento di genere specificando che il protagonista è un pezzo di legno, fra l'altro, per nulla pregiato. Come nota Veronica Bonanni, si tratta di una fiaba, ma adattata al contesto sociale dell'epoca e «ibridata con i più svariati generi letterari – dal romanzo picaresco al racconto fantastico»³⁹. Con il suo *incipit* quindi Collodi non fa altro che rinnegare «un particolare tipo di fiabesco – quello permeato di magico e lontano dalla realtà sociale – che difficilmente poteva essere riproposto a scopo pedagogico»⁴⁰. Il meraviglioso non viene perciò rimosso, bensì «messo al servizio di un nuovo pubblico e di nuove esigenze educative»⁴¹. Tipica delle fiabe è, inoltre, la presenza della fata, di animali parlanti, e di quella che Vladimir Propp definisce 'triplicazione'⁴². Questo fenomeno, come osserva Martino Marazzi, ricorre «con incantatoria frequenza nel testo, segno della sua natura fiabesca e [...] del debito nei confronti della narrazione orale»⁴³. Si pensi a quando Pinocchio chiede a Lucignolo: «– Dove vai? / – Lontano, lontano, lontano! – E io che sono venuto a cercarti a casa tre volte!...»⁴⁴. In questo caso, la triplicazione riguarda non solo la ripetizione della parola 'lontano', ma tre sono anche le volte che il burattino cerca il suo compagno 'cattivo'. In altre parole, Collodi fonde folklore e tradizioni fiabesche letterarie per riflettere sul contesto sociale delle sue storie⁴⁵. Si tratta di un genere, quello fiabesco, a lui ben noto, viste le esperienze precedenti con l'amico editore Felice Paggi. Infatti, Lorenzini si era già occupato della traduzione delle fiabe di Charles Perrault, Madame d'Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont, pubblicate col titolo *I racconti delle fate* (1876)⁴⁶.

La nascita di *Pinocchio* è quindi influenzata dalle fiabe tradotte, dai testi scolastici scritti – *Giannettino* (1876), *Minuzzolo* (1878) e altri –, ma anche dalle esperienze personali vissute dal suo autore. Difatti, come afferma Stelio Cro, la creazione di questa storia è il risultato di una vita fatta di esperienze diverse che è possibile raggruppare in tre fasi principali: l'esperienza di Collodi come soldato nelle due guerre di indipendenza italiane (1848-1860); la sua esperienza giornalistica (1860-1880); e l'impegno pedagogico nell'educare i

bambini della ‘Nuova Italia’ attraverso i suoi personaggi letterari (1880-1890)⁴⁷.

Molto significativa nell’opera di Lorenzini è, inoltre, la presenza ricorrente di riferimenti e allusioni al mondo classico greco-latino. A tal riguardo, Nicolas J. Perrella ha osservato che molti sono stati i paragoni fra il burattino di Collodi ed eroi e anteroi della letteratura occidentale, come Ulisse ed Enea, così come molti sono i modelli archetipici presenti nel testo. Difatti, il traduttore americano di *Pinocchio* nota che Collodi fa eco ad un ampio raggio di tradizioni letterarie e culturali, dai classici dell’antichità alle fiabe, dalla *Bibbia* all’apologo esopiano⁴⁸, soprattutto nella descrizione della creazione di Pinocchio, del suo viaggio avventuroso, delle sue metamorfosi e rinascite, e del rapporto con la Fata.

Per quanto riguarda la creazione del burattino, come suggerisce l’interpretazione del cardinale Giacomo Biffi, essa ricorda, innanzitutto, quella di Adamo nell’*Antico Testamento*⁴⁹. Infatti, come evidenzia Bonanni in *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*:

La nascita del burattino, destinato a una vita misera e sventurata, rinvia a un modello letterario illustre: al demiurgo che crea un essere umano dando forma e vita a materia inerte. Si pensi, ad esempio, agli uomini plasmati da Prometeo con acqua e terra, a Pandora forgiata da Efesto su ordine di Zeus, o alla prima coppia umana creata da Dio nella *Bibbia*⁵⁰.

Tuttavia, a differenza di Prometeo, Efesto e Dio, Geppetto non si può definire un vero e proprio demiurgo, «ma la sua versione comica e parodica. Versione che, probabilmente, passa attraverso l’abbassamento del mito operato nella tradizione fiabesca»⁵¹. Per di più, la materia trattata non è affatto inerte. Al contrario, è come se Pinocchio «esistesse, con tutte le sue confuse pulsioni, già all’interno del pezzo di legno»⁵², come dimostra la sua reazione al colpo d’ascia di maestro Ciliegia, «simile, come ha notato Jacqueline Risset, a quella di Polidoro nell’*Eneide* e di Pier delle Vigne nella *Divina Commedia*»⁵³. In altre parole, come nota Isabella Pezzini, «non è un

Frankenstein in cui l'assemblaggio dei pezzi incontri poi la difficoltà di animarli»⁵⁴. Pinocchio è quindi un essere magico, che sa parlare ancora prima di nascere, caratteristica che «può essere letta come una nuova versione del vecchio *topos*, descritto da Curtius, del *puer senex*»⁵⁵. Ciò nondimeno, si tratta di una versione parodica, visto che il burattino dimostra di essere immaturo e fa sfoggio di comportamenti che consentono di identificarlo più correttamente come un *puer aeternus*.

Infine, come osserva Paolo Aldo Rossi, nel racconto di Collodi la creazione non avviene per opera di un dio onnipotente, ma di un falegname alle prese con del legno da modellare: «un episodio che ricorda Orazio nel Libro I, Satira VIII, vv. 1-3»⁵⁶. In tal maniera nasce Pinocchio, un burattino vispo e indisciplinato di un'età non esplicitata. La sua età è infatti ambigua: dovrebbe avere fra gli otto e i quattordici anni, dato che è questa l'età dei bambini che vengono portati dall'omino nel Paese dei balocchi⁵⁷. L'età del burattino oscillerebbe dunque «tra la tarda infanzia e il primo apparire dell'adolescenza»⁵⁸.

Una volta assunte delle sembianze che gli consentono di muoversi più agilmente, Pinocchio parte per un viaggio epico, caratterizzato da una serie di avventure fra creature fantastiche, incontri ed eventi soprannaturali e trasformazioni⁵⁹. Si tratta di un modello narrativo che permette un confronto sia con l'*Odissea*, sia con altre storie di viaggi avventurosi⁶⁰, incluse le fiabe, nelle quali, come racconta Neil Gaiman nelle sue *Instructions*, l'eroe parte per un viaggio per poi far ritorno cambiato⁶¹.

Durante il viaggio alla ricerca della sua identità, Pinocchio è protagonista di tre metamorfosi significative. La prima, come si è visto, è da pezzo di legno a burattino. La seconda, invece, è da burattino a ciuchino, avvenuta nel Paese dei balocchi, un luogo che appare come un *locus amoenus*, per poi rivelarsi un *locus horridus*. Per due motivi è una metamorfosi che rimanda a quella descritta da Apuleio nelle *Metamorfosi*: la trasformazione in asino – in Apuleio causata dalla curiosità e in Collodi dalla disobbedienza – e la similarità fra il nome del compagno di sventure di Pinocchio,

Lucignolo, il primo a diventare un ciuchino, e quello del protagonista delle vicende apuleiane, Lucio⁶². La terza e ultima metamorfosi è, infine, quella in bambino vero, in seguito all'avventura nella pancia del Pesce-cane, interpretabile come una vera e propria rinascita.

Nello specifico, il burattino corre incontro alla morte più volte, per poi, alla fine, 'risorgere'. In tal modo, emerge un altro noto *topos* letterario: la catabasi, la discesa negli inferi. Un primo esempio si può riconoscere nel finale del XV capitolo, conclusione di quello che Emilio Garroni chiama 'Pinocchio 1'⁶³, dove il burattino, dopo una notte da incubo, viene impiccato dagli assassini a un ramo della Quercia grande⁶⁴. Anche se il lettore non è messo al corrente di cosa accade dopo che Pinocchio «chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzito»⁶⁵, è chiaro che si tratti di un'esperienza che consente al burattino di visitare, pur se solo temporaneamente, il mondo dei morti.

Ma è nella discesa nella pancia del terribile Pesce-cane che si riconosce una catabasi – che poi si trasforma in anabasi – più significativa.

Come osserva Nicola Dusi in *Pinocchio nella balena*, si tratta di una scena «legata a un motivo ricorrente nei miti indoeuropei e nelle fiabe di magia», e cioè, quello del 'serpente inghiottitore'⁶⁶, al quale è possibile ricondurre l'immagine «di Cronos che divora i suoi figli e torna a eruttarli [e quella del] profeta Giona, inghiottito e vomitato dalla balena»⁶⁷. Infatti, Perella sottolinea che il *motif* di discendere negli abissi, per poi risorgere spiritualmente e moralmente rinnovati, è stato descritto «in the Jonah-in-the-whale stories of many lands»⁶⁸; oltre a interpretare quella del burattino come una (ri)nascita da un utero, un parto materno che completa la nascita per opera del 'padre-creatore'⁶⁹. Si tratta, tuttavia, di un'interpretazione condivisa da chi, sistematicamente, trasforma il Pesce-cane in balena. A questo proposito, in uno scritto che propone un approccio psicologico, Jennifer Stone, per correggere un'errata lettura generalizzata, restituisce alla creatura marina la sua mostruosità, interpretando le sue fauci come una 'vagina dentata' che ingoia prima il falegname e poi il suo figliolo⁷⁰.

Le avventure del burattino, così come le sue metamorfosi, sono legate ad un personaggio che consente ulteriori accostamenti al mondo classico: la Fata, la cui connessione col destino di Pinocchio trova una spiegazione nell'etimologia della parola. Infatti, come affermano Valerio Petrarca e Silvia Vacca nel loro studio su Laurence Harf-Lancner, «[l]'origine delle figure letterarie medievali cui si dà nome di Fate veniva generalmente rintracciata nelle *Fatae* latine, le Parche che decidono il destino (*fatum*) del neonato»⁷¹. Identificando 'fate' con 'parche', e quindi con 'fato', la Fata di Pinocchio può essere in definitiva considerata un'erede delle antiche dee del destino, «che le fonti antiche e medievali chiamavano anche *Tria Fata*»⁷². A proposito delle metamorfosi, invece, Raffaele Palumbo Mosca mette in risalto come la Fata sia «[c]ustode di questa natura metamorfica, ed essere metamorfico per eccellenza a sua volta»⁷³. Infatti, inizialmente appare come una Bambina dai capelli turchini. Nella seconda parte della storia, dal capitolo XVI, si scopre che questa «non era altro [...] che una bonissima Fata»⁷⁴. Successivamente, diventa una buona donnina, e, infine, una capra «che aveva la lana d'un bellissimo colore turchino»⁷⁵. È dunque evidente che la Fata è una mutaforma, e la sua trasformazione in animale ricorda quella di tante divinità e creature soprannaturali.⁷⁶ Cosa importante, è lei che, alla fine della storia, permette a Pinocchio di diventare un bambino vero. Pertanto, proprio come il giovane Lucio di Apuleio, trasformato in uomo dalla dea Iside, il burattino di Collodi viene 'trasformato'⁷⁷ in essere umano grazie all'aiuto di un essere soprannaturale: la Fata dai capelli turchini.

Tuttavia, a subire trasformazioni non è solo il personaggio di Pinocchio, ma anche tutta la storia, oggetto di innumerevoli riproposizioni.

Una vera e propria celebrità: 140 anni, 140 caratteri⁷⁸

Come nota Sandra L. Beckett nel suo studio sulle riscritture del romanzo, spesso associato ai miti classici, e lui stesso diventato un mito⁷⁹, *Pinocchio* è al centro «di infinite riprese e riproposte, di

innumerevoli traduzioni, riduzioni, adattamenti, rielaborazioni creative e interpretazioni»⁸⁰.

A partire da quelli di Paul Hazard e Pietro Pancrazi, innumerevoli sono gli studi sulla storia di Collodi, tanto è vero che al settore che li comprende è stato dato un nome, 'Pinocchiologia', definito da Jennifer Stone come un vasto campo in cui quasi ogni figura di spicco del panorama culturale italiano ha scritto qualcosa⁸¹. Fra i tantissimi, si ricordano, *in primis*, Benedetto Croce⁸², Italo Calvino, Oriana Fallaci e Umberto Eco.

Altrettanto numerosi sono gli adattamenti dell'opera. E la ragione è semplice, come spiega Marazzi:

Non possiamo fare a meno di Pinocchio. È una di quelle icone consolidate, divenute patrimonio dell'immaginario occidentale: Pinocchio si è trasformato in ragazzino perbene, ma oggi, molto più diffusamente, ci si ripresenta anche come fumetto, cartone animato, personaggio teatrale, televisivo, cinematografico e della canzone d'autore, come gioco, come gadget, persino, di recente, come oggetto di performance e di installazione nelle gallerie d'arte. [...] Riconoscerne la natura di icona vuol dire che il suo significato ha superato la matrice letteraria per attestarsi in un territorio più vasto, al tempo stesso più ricco e più generico⁸³.

Ormai divenuto un testo iconico, *Pinocchio*, grazie al suo potenziale narrativo, viene quindi continuamente riproposto in letteratura e al cinema, ma anche attraverso nuovi media, compresi quelli dell'era digitale.

Per quanto riguarda l'ambito letterario, è nota *La filastrocca di Pinocchio* (1974) di Gianni Rodari, così come lo è *Pinocchio: un libro parallelo* (1977) di Giorgio Manganelli, definito un'operazione di traduzione⁸⁴ in cui, come afferma Mosca, vengono sottolineate la natura metamorfica del burattino e la capacità del grande libro di generare infiniti libri⁸⁵ – o, come precisa Patrizia Bettella, infiniti testi scritti, teatrali, cinematografici, musicali e visuali⁸⁶. Fra le altre, meno nota, ma non meno interessante, è la riscrittura fantascientifica *Pinocchio Super-Robot* (1980-1981) di Max Bunker, pseudonimo di

Luciano Secchi, dove il protagonista non è più un pezzo di legno, ma di lamiera; non un burattino, bensì un robottino⁸⁷.

Ancora più popolari sono le trasposizioni cinematografiche. Si tratta di un successo iniziato ancor prima della nascita di Hollywood, quando Giulio Cesare Antamoro realizzò *Pinocchio* (1911), il primo film tratto dal romanzo di Collodi⁸⁸; un successo poi portato alle stelle dal *Pinocchio* (1940) di Walt Disney, per molti aspetti lontano dal romanzo. Innanzitutto, nel film d'animazione *Pinocchio* non è un pezzo di legno già vivo, ma un burattino inerte, che Geppetto fabbrica per colmare il forte desiderio di avere un figlio e porre rimedio alla sua solitudine. Secondo Bettella, nella versione Disney il protagonista della storia è raffigurato come un *toy-boy*, un burattino innocuo e passivo⁸⁹. In secondo luogo, è 'cattivo', ma mai malizioso come il burattino di Lorenzini, definito da Jill P. May un personaggio potenzialmente sgradevole, se non fosse per lo stile nitido del suo creatore, abbondante di scene veloci e argute⁹⁰. Per di più, come osserva Zipes, il *Pinocchio* disneyano non è una figura tragicomica come lo è il *Pinocchio* collodiano⁹¹. Nel teleromanzo di Luigi Comencini, *Le avventure di Pinocchio* (1972), trasmesso per la prima volta dalla RAI, il burattino è invece rappresentato come un povero bambino ribelle di nove anni, accompagnato da un cast d'eccezione: Nino Manfredi (Geppetto), Gina Lollobrigida (Fata Turchina), Vittorio De Sica (giudice), e Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (il Gatto e la Volpe)⁹². In *Pinocchio* (2002), film di Roberto Benigni, insieme regista e attore protagonista, *Pinocchio* non è né un fantoccio, né un bambino, ma un uomo cresciuto con l'anima di un burattino⁹³. Infine, nel pluripremiato *Pinocchio* (2019) di Matteo Garrone, è possibile riconoscere un *Pinocchio* ben fedele al romanzo di Collodi.

Come già accennato, fra i vari adattamenti, non mancano narrazioni in altri linguaggi e sistemi espressivi. Si pensi al racconto tramite illustrazioni, come quelle di Mazzanti⁹⁴, al *graphic novel* di Benito Jacovitti⁹⁵, al fumetto di Osamu Tezuka – che ha rafforzato la diffusione del personaggio collodiano nell'universo culturale

orientale –, alle riduzioni teatrali, ma anche alle riscritture avvenute sul web, nell'ambito della twitteratura.

A partire dal 2009, data di pubblicazione della raccolta di Aciman e Rensin, la storia di Pinocchio è stata infatti scelta in più occasioni, insieme a tante altre opere note, per essere riscritta su *Twitter*, come nel caso di #fiabePPP (2016), iniziativa proposta da *Repubblica.it* e dal Festival della Crescita⁹⁶. In questo progetto, creato, fra gli altri, da Massimo Arcangeli, la riscrittura 'twitteraria' riguarda esclusivamente tre grandi classici: *Peter Pan* (1911) di James Matthew Barrie, *Il piccolo principe* (1943) di Antoine de Saint-Exupéry e, ovviamente, *Le avventure di Pinocchio* (1883).

In alcuni casi, come nei seguenti esempi, i tre 'piccoli' protagonisti delle storie scelte vengono messi in dialogo⁹⁷.

Il primo *tweet* (Fig. 1), oltre a celebrare il *puer aeternus* che, in un modo o nell'altro, risiede nei tre personaggi fiabeschi, costituisce un'occasione per riflettere sul linguaggio utilizzato su *Twitter*. Infatti, mentre alcuni *tweet* rispettano fedelmente le regole del



Fig.1



Fig. 2

linguaggio scritto, altri le trasgrediscono, mostrando le peculiarità grafiche illustrate in precedenza, come nel *tweet* in analisi, dove il segno di interpunzione ‘!’ viene, in due casi, preceduto da uno spazio e, in un caso, seguito dalla parola ‘anche’ con l’iniziale minuscola, anziché maiuscola. Anche il secondo *tweet* (Fig. 2) è caratterizzato da un linguaggio che mostra segni tipici delle scritte brevi: vengono inseriti due puntini sospensivi, anziché tre, senza spazi che li dividano dalla parola successiva, il segno ‘X’ sostituisce la parola ‘per’ in ‘Xun[Si]’, formula abbreviata di ‘per un sì’, e il testo è accompagnato dall’*emoticon* ‘;)’, riproduzione stilizzata dell’occhiolino⁹⁸.

Alcuni *tweet* sono accompagnati da immagini, in altri le rime sono predominanti, e in qualche caso si ricorre ai dialetti regionali, come nel primo dei seguenti esempi (Fig. 3), dove Pinocchio si esprime in fiorentino.

Non mancano riscritture caratterizzate da un cambio di genere (Fig. 4), in cui il famoso burattino viene sostituito da una bambina che, per avere detto bugie, viene trasformata in una ‘burattina’. In altri casi (Fig. 5), infine, i riferimenti alla politica italiana al



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

momento della scrittura dei *tweet* sono espliciti e rappresentativi della capacità narrativa di *Pinocchio* di sapersi adattare a molteplici contesti, anche a distanza di anni.

Paola Cingolani, poetessa e scrittrice, attraverso il suo *account* @PaolaToogoodxme, ha riproposto invece parti della storia in uno stile che si potrebbe definire ‘urbano’, come si può vedere negli esempi riportati di seguito.

Nell’immagine allegata a questo primo *tweet* (Fig. 6), il lungo naso di Pinocchio – qui raffigurato nei colori bianco, verde e rosso, come il tricolore italiano – si trasforma nella freccia del segnale di direzione obbligatoria a sinistra, al fine di aiutare la Fata – quasi



Fig. 6

sempre presente in questi caratteristici adattamenti – nella sua ricerca. Anziché cimentarsi in una scrittura di centoquaranta caratteri circa, come gli utenti degli esempi illustrati in precedenza, Cingolani opta quindi per dei sintetici *tweet* dal sapore poetico accompagnati da immagini di segnali stradali alquanto fantasiosi.

Lo stesso cartello stradale viene riproposto in altri due casi. Nel primo (Fig. 7), la freccia bianca viene trasformata in una balena assonnata che nuota su uno sfondo dello stesso colore del mare. Nel secondo (Fig. 8), la freccia è invece usata da un Pinocchio



Fig. 7



Fig. 8

alato – un Cupido moderno – raffigurato in un divieto di accesso, per centrare il cuore rosso della Fata blu che fugge. In tal modo, vengono suggeriti nuovi sviluppi e la narrazione si apre ad ulteriori interpretazioni.

Altro caso di twitteratura in cui le storie su Pinocchio vengono scelte come soggetto da riscrivere è quello del già citato TwLetteratura, il progetto di riscrittura seriali collettive grazie al quale «[p]iù di 14.000 studenti di 250 scuole in tutta Italia hanno letto, commentato e riscritto opere di Ariosto, Collodi e Manzoni»⁹⁹. Infatti, dal 2012, iniziando da *La luna e i falò* (1950) di Cesare Pavese, studenti e lettori in generale hanno riscritto numerosi classici letterari: da *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino a *Canto di Natale* (1843) di Charles Dickens; dall'*Amleto* shakespeariano a *L'infinito* leopardiano – riscritto per il bicentenario del 2019 –, passando per *La Tregua* (1963) di Primo Levi, scelta per far riflettere gli studenti sulla crisi dei migranti nell'Unione Europea.

Fra questi, dal 2014, vede la luce #TwPinocchio, l'iniziativa proposta per avvicinare anche i giovani lettori al capolavoro di Collodi.

Il motivo della scelta di questo testo è semplice: ancora una volta,

viene sottolineato che le storie di Pinocchio non sono finite e che ci sono tanti modi per raccontarle. Il progetto è stato quindi accolto con entusiasmo, soprattutto nelle scuole italiane coinvolte, raccogliendo migliaia di *tweet* di diverso genere, la cui analisi necessiterebbe uno studio a parte. In questa occasione ne verranno mostrati solo alcuni che consentono di ribadire il debito di Lorenzini nei confronti dei classici mitologici e letterari di cui si è discusso precedentemente.

Innanzitutto, come si evince dal primo esempio (Fig. 9), riscrittura del capitolo X di Pierluigi Vaccaneo – uno dei creatori di TwLetteratura –, Pinocchio viene non solo paragonato nuovamente all'eroe dell'*Odissea*, ma collocato a metà strada fra Don Chisciotte





Fig. 9

e Ulisse, per rimarcare la natura ibrida del testo di Lorenzini, «tra realtà e finzione, dramma e commedia». Di conseguenza, non sorprende che nei commenti al *tweet* emergano paralleli fra i personaggi collodiani e altri personaggi mitologici e/o letterari: Mangiafuoco è «un po' Caronte, un po' Polifemo, un po' mulino a vento»; Geppetto è associato a Sancho Panza; e la Fata ricorda Dulcinea del Toboso. Viene così sottolineato che Collodi «era pieno di memorie letterarie», un «pescatore nel gran mare delle Storie», come lui stesso afferma quando, interpellato dal *tag* di Paolo Costa – altro creatore del metodo – dice che «[s]crivere è riscrivere la letteratura passata»¹⁰⁰.

I tre esempi successivi riguardano invece la riscrittura del capitolo XV, e cioè la conclusione originaria della storia del burattino.

Il primo (Fig. 10) è un esempio di riscrittura pubblicato da Pinocchio, che ribadisce la sua natura metamorfica, evidenziata, come si ricorda, nel libro di Manganelli. Il secondo (Fig. 11) oltre a tirare in ballo nuovamente l'affinità con Ulisse, pone l'accento sulla



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

catabasi del burattino, risorto dopo «aver vissuto la morte». Il terzo (Fig. 12), citando Harry Potter, mette in dialogo Pinocchio non con un personaggio del passato, ma del futuro, suggerendo che oltre a ispirarsi ai classici, considerato esso stesso un classico, ha ispirato storie che, a loro volta, sono diventate dei classici.

Negli ultimi due *tweet*, infine, emergono un esplicito riferimento alla metamorfosi asinina del Lucio apuleiano (Fig. 13), con una citazione diretta al testo di riferimento, e all'inghiottimento di Giona (Fig. 14)¹⁰¹.

Pinocchio in *emojitaliano*

Oltre a quelle appena proposte, sempre su *Twitter*, ha recentemente visto la luce una riscrittura, o meglio, una traduzione di Pinocchio

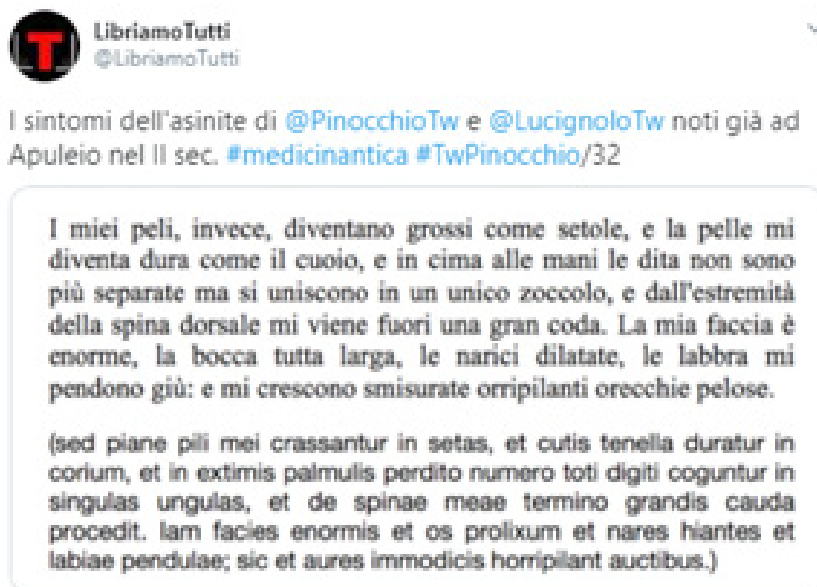


Fig. 13



Fig. 14

innovativa sotto molteplici aspetti: *Pinocchio in emojiitaliano* (2017), a cura di Francesca Chiusaroli, Johanna Monti e Federico Sangati. La traduzione collettiva è durata otto mesi, da febbraio a settembre 2016, tramite l'account @Emojiitaliano e un bot su Telegram, realizzato per l'occasione al fine di creare un glossario comune condivisibile, che, tradotto, avrebbe consentito la lettura anche in altre lingue.

Come il titolo suggerisce, si tratta di una traduzione del testo collodiano in *emoji*, i «simboli di tastiera che riproducono referenti e “oggetti” del discorso attraverso distinte forme pittografiche»¹⁰², tipici delle scritture brevi dell'era digitale. Anche se spesso si fa riferimento a questo insieme di simboli parlando di *emoticon*, essi si possono definire, piuttosto, come una loro evoluzione. Infatti, con *emoticon*, come già accennato nella prima parte di questo studio, si fa riferimento alle note ‘faccine’ composte da caratteri alfanumerici e diacritici – per lo più segni di interpunzione – che rappresentano espressioni del viso, presumibilmente usate per la prima volta da Scott Fahlman nel 1982. Gli *emoji* – termine inserito nello Zingarelli nel 2017 –, nascono, invece, «nel 1999 come un set compiuto di 176 segni, elaborati dal giapponese Shigetaka Kurita per l'operatore telefonico NTT DOCOMO»¹⁰³. A differenza delle *emoticon*, essi non sono semplici marcatori emozionali che aiutano a definire il contesto della comunicazione scritta e a veicolare emozioni specifiche¹⁰⁴, ma formano un insieme di segni che, oltre alle ‘faccine’ espressive, comprendono molto altro, come animali, cibi e attività. In altre parole, per dirlo con Chiusaroli, gli *emoji*, frequentemente usati nei servizi di messaggistica istantanea e nei SNS, sono «rappresentazioni iconiche e simboliche di referenti del reale, repertori di immagini ora presenti in forma di tastiere autonome nei dispositivi portatili come *smartphone* e *tablet* delle ultime generazioni»¹⁰⁵.

Cosa importante, il linguaggio *emoji* «mira alla comprensione generale, posta la sostanziale qualità universalizzante riconosciuta al segno pittografico»¹⁰⁶. Secondo Chiusaroli, il codice in questione «risponde all'importante esigenza della semplificazione degli

strumenti comunicativi nel contesto della globalizzazione»¹⁰⁷. Pertanto, data la tendenza degli *emoji* ad accompagnare e, spesso, sostituire il testo elettronico e digitale, non sorprende che, negli ultimi anni, questi simboli popolari siano stati usati in esperimenti di riscrittura di testi letterari. Fra questi si colloca l'esperimento che prende in oggetto le storie di Pinocchio; un progetto che non solo si ispira a iniziative simili precedenti, ma da esse parte con l'intento di creare un codice che possa essere compreso universalmente¹⁰⁸.

Dunque, quello in analisi non rappresenta il primo caso di traduzione in *emoji*. Un primo esempio è costituito da *Emoji Dick*, riscrittura di *Moby Dick* (1851) di Herman Melville, a cura di Fred Benenson: un'operazione che ha visto coinvolti circa ottocento traduttori di Amazon Mechanical Turk¹⁰⁹ ed è culminata in un libro di 736 pagine, sulla cui copertina compare, come ci si può aspettare, l'*emoji* della balena. Un'iniziativa indubbiamente ammirevole e interessante, ma non per questo passibile di critiche. Infatti, come nota Chiusaroli, «[d]al momento che la versione definitiva di ogni frase del testo è stata infine scelta per votazione, il prodotto pubblicato si caratterizza per l'estrema difformità»¹¹⁰. Si tratta di una traduzione libera in cui il legame fra *emoji* e parole non è rintracciabile, «la cui dimensione semantica si sostiene soprattutto sul piano evocativo e suggestivo»¹¹¹. In altre parole, vista la libertà di interpretazione che la caratterizza, l'operazione resta un esperimento fine a se stesso. Contrariamente, in *Emojibama* (2015) – la riscrittura dell'annuale discorso sullo stato dell'Unione (*State of the Union*) del presidente Barack Obama, in un linguaggio misto (*emoji* e parole), a cura del *Guardian US*¹¹² – il testo «originale viene reso disponibile attraverso una struttura pop up»¹¹³, per evitare che il messaggio venga mal interpretato. Ciò nondimeno, dato che si tratta di un'iniziativa che si inserisce in una dimensione strettamente nazionale, non è possibile adottare il codice utilizzato su un testo e in una lingua differenti dall'inglese¹¹⁴.

Altri esempi di riscrittura in *emoji* sono *Wonderland* (2014), traduzione di *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, *Neverland* (2015), traduzione di *Peter Pan* (1911) di J. M.

Barrie, e *Pleasureland* (2015), la traduzione di *The Adventures of Pinocchio*:

Si tratta di opere monoautoriali, di poster in *emoji* realizzati dall'artista Joe Hale¹¹⁵, dove, come sottolinea ancora una volta Chiusaroli, e come si può vedere nell'esempio appena mostrato (Fig. 15), anche se viene rispettato l'ordine del testo di partenza,



Fig. 15

non ci sono spaziature di nessun tipo, neanche fra i capitoli, e non c'è un glossario che permetta di agevolare la leggibilità. Per di più, il codice utilizzato, anche questa volta, destina il 'prodotto' ad un pubblico essenzialmente anglofono, opponendosi ad una possibile destinazione plurilingue¹¹⁶.

Un ultimo e più recente esempio è, infine, *Bible Emoji* (2016)¹¹⁷, altro caso di riscrittura mista, dove il testo biblico è stato tradotto dall'inglese e pubblicato su *Twitter* attraverso l'*account* @BibleEmoji, e poi in un libro intitolato *What Would Jesus Do* (2018), contenente le parabole di Gesù.

A differenza delle iniziative finora elencate, come spiega Chiusaroli nei suoi diversi scritti sull'argomento, *Pinocchio in emojiitaliano* rappresenta una novità per diverse e considerevoli ragioni. Innanzitutto, costituisce il primo esempio di traduzione in *emoji* che prende in considerazione un'opera scritta non in inglese, ma in lingua italiana, «allargando così l'orizzonte rispetto alla esclusiva condizione "anglocentrica"»¹¹⁸. In secondo luogo, è caratterizzato da un codice in *emoji* standardizzato, l'*emojiitaliano*, corredato di una sua precisa grammatica e di un repertorio lessicale basato sul sistema *Unicode*. Come viene spiegato sul portale Treccani, per *emojiitaliano* si intende un:

Progetto mirato a codificare una grammatica degli emoji da adoperare come segni di un autonomo codice comunicativo. [...] il progetto punta a codificare una grammatica degli emoji che, una volta conosciute le regole, permetta a tutti di comprendere il testo. Un codice in grado di abbattere le barriere linguistiche¹¹⁹.

Si tratta di un codice elaborato e formalizzato appositamente per la traduzione del testo collodiano, «realizzata attraverso un metodo collettivo con la comunità *social* di *Scritture Brevi* [...] con il concomitante sviluppo del predisposto dizionario digitale @emojiitalianbot, su *Telegram*»¹²⁰.

Per quanto riguarda la *community* di *Scritture Brevi*, *blog* di Francesca Chiusaroli e Fabio Massimo Zanotto, la traduzione di

Pinocchio non rappresenta un episodio isolato. Fra i vari casi di riscrittura proposti dal gruppo, si può citare, ad esempio, quella di *Odi et amo* (Fig. 16), *incipit* e titolo del carme LXXXV di Catullo, dove, come si può vedere di seguito, si combinano la lettura logografica e pittografica: «alle corrispondenze a base semantica per ‘odio’ e ‘amore’, si associa l’alieno che offre la soluzione fonetica per la congiunzione latina ‘et’»¹²¹.



Fig. 16

Riguardo al dizionario digitale *Emojitalianobot*, invece, si tratta del primo *bot* aperto e libero di traduzione ‘Emoji-Italiano’ su *Telegram*, sviluppato per supportare la traduzione del testo di Collodi in *emoji*. Come spiega Johanna Monti, servendosi di questo *bot*, ogni giorno i *follower* hanno suggerito le loro traduzioni per le frasi estratte dal romanzo e ‘twittate’ dall’apposito *account*, al fine di sceglierne le versioni ufficiali, spesso discutendone in un gruppo creato sulla stessa piattaforma del *bot*¹²².

In quest’opera di traduzione, dove gli *emoji* sono usati come mezzi di comunicazione, non tutto il romanzo di Collodi viene riscritto, ma solo i primi quindici capitoli, quelli che compongono *Storia di un burattino* (1881), o, per riutilizzare l’espressione di Garroni, ‘Pinocchio 1’. Come sottolinea Eugenio Giannetta, anche se, a primo impatto, «sembra di avere a che fare con un cellulare impazzito, oppure una di quelle catene di messaggi inoltrate fino a perderne il senso»¹²³, dietro ai simboli utilizzati si celano ragionamenti e studi di esperti della lingua italiana. Infatti, come si è specificato, il codice creato ha regole grammaticali precise riguardanti le diverse parti del discorso. Per di più, un glossario di 980 voci consente di interpretare in maniera inequivocabile i 611 *tweet* di cui il testo si compone¹²⁴.

Gasparini¹³⁰, da cui è tratta la citazione in esergo dell'introduzione al testo pubblicato da Apice Libri.

A proposito di questa scelta traduttiva, si sottolinea che, all'epoca della traduzione, ancora non esisteva un *emoji* che si sarebbe rivelato decisamente più appropriato: l'*emoji* chiamato *Lying Face* (Fig. 20):

Si tratta dell'*emoji* col naso lungo, definito su *Emojipedia*, la *Wikipedia* degli *emoji*, come: una faccina gialla con le sopracciglia alzate, gli occhi ingranditi, un'espressione lievemente corruciata, e, ovviamente, il naso lungo; può rappresentare l'atto di dire bugie, una

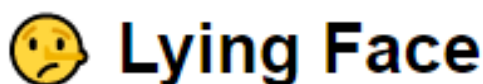


Fig. 20

persona bugiarda e altri concetti legati alla disonestà e all'inganno di vari livelli di intensità. Il riferimento simbolico a Pinocchio è dunque evidente. Infatti, nella parte finale della definizione offerta sull'enciclopedia degli *emoji* si può notare che, fra i diversi modi in cui lo stesso simbolo è riconosciuto, compare anche il nome del burattino di Collodi:

Nella sezione 'conosciuto anche come' (Fig. 21), si vede, quindi, che l'*emoji* della faccia che mente viene identificata anche come *Liar*, 'bugiardo/a', *Long Nose*, 'naso lungo', e *Pinocchio*, in riferimento al personaggio letterario. Si tratta, in conclusione, di un *emoji* che è

Also Known As




-  Liar
-  Long Nose
-  Pinocchio

Fig. 21

stato approvato nella versione *Unicode 9.0* e aggiunto al set di *Emoji 3.0* nel 2016, lo stesso anno in cui la storia del burattino è stata riscritta su *Twitter* in *emojitaliano*, ma solo dopo che il progetto era stato portato a termine. Ciò dimostra che l'*emojitaliano* è un codice che, nonostante la sua accuratezza, dipende strettamente dagli aggiornamenti *Unicode* utilizzati. La versione a stampa di *Pinocchio in emojitaliano* rappresenta, dunque, un punto di arrivo temporaneo. Se venisse riscritto ora, sarebbe sicuramente diverso, viste gli *emoji* che puntualmente vengono aggiunte con gli aggiornamenti di *Unicode*. Quello che questa traduzione vuole rappresentare è quindi un punto di partenza per la ricerca sull'*emojilingua*, offrendo un metodo asseverato¹³¹.

In conclusione, concordando ancora con le riflessioni di Cao, si può affermare che la twitteratura «sta offrendo attualmente un contributo indiscusso, in quanto luogo di trasmissione, appropriazione, rinnovamento del sapere capace di agire trasversalmente»¹³². Infatti, considerando che al fine di riscrivere un testo è indispensabile leggerlo, gli adattamenti 'twitterari' a cui si è fatto riferimento finora mettono in moto un meccanismo che spinge sia le nuove generazioni, soprattutto attraverso progetti ideati in ambito scolastico, sia gli utenti del web, a prescindere dall'età e dall'estrazione sociale, ad avvicinarsi a testi che molto probabilmente non leggerebbero. Dunque, quelli che sono stati definiti *prosumer* nell'era digitale si appropriano di determinate storie, le leggono, le interpretano, le rinnovano e le trasmettono donandogli una nuova luce.

Per quanto riguarda *Pinocchio* nello specifico, il ricorrere alle *features* di *Twitter* rappresenta una svolta per lo studio dell'opera di Collodi perché consente di collocarla in un nuovo tipo di letteratura, caratterizzata da un linguaggio e un formato diversi, consentendo ulteriori riflessioni. Inoltre, come è stato più volte sottolineato in questo studio, si tratta di riscritture che dimostrano che a prescindere dalle epoche storiche percorse, dai media impiegati e dai generi di riferimento, quella di *Pinocchio* è una storia capace di

generare infiniti testi, siano essi cartacei, elettronici o digitali.

Considerato ciò, questo contributo – realizzato in occasione del 140° anniversario della pubblicazione della prima storia del burattino – spera di poter rappresentare un punto di (ri)partenza per studi futuri sia sugli adattamenti di *Pinocchio*¹³³, sia sulla traduzione in *emoji*, vista la probabile realizzazione della traduzione della seconda parte del romanzo¹³⁴. Se così fosse, il testo consentirebbe, fra le altre cose, di indagare sulla traduzione dei principali riferimenti al mondo classico, come l'inghiottimento della balena, la metamorfosi asinina e il personaggio della Fata, che fa la sua comparsa, in quanto tale, solo dal XVI capitolo. E magari, questa volta, a rappresentare Pinocchio ci sarà la faccina bugiarda, dimostrando, ancora una volta, la sua abilità di saper correre insieme al tempo in cui viene rinarrato.

Note

1 McLuhan 2011, 174.

2 RAGONE 2014, 3. Qui Giovanni Ragone riassume il pensiero di McLuhan sulla relazione fra esseri umani e tecnologie.

3 Cf. CAO 2014, 3.

4 I due studiosi sono stati ispirati dalla celebre intuizione di McLuhan: «il “contenuto” di un medium è sempre un altro medium», McLuhan 2011, 29. Cf. BOLTER, GRUSIN 1999.

5 Cf. NOVELLI 2014, https://www.treccani.it/enciclopedia/neologismi_%28altro%29/ [ultima consultazione 25/10/2020]. La data indicata vale anche per i link segnalati nelle note successive.

6 Su Pinocchio, la fiaba e il romanzo di formazione, cf. CHITARRINI 2014.

7 McLuhan 2011, 70.

8 Cf. JENKINS 2006.

9 Cf. STRATE 2014.

10 CALVINO 2011, 7. Si tratta della sesta definizione di ‘classico’ offerta da Calvino nel suo celebre testo.

11 Per uno studio su genesi, caratteristiche ed esempi della letteratura su *Twitter*, cf. LOMBARDO 2013.

12 Si presume che la storia sia stata scritta da Hemingway per vincere una scommessa. Cf. RUDIN 2011.

13 Sulle differenze fra linguaggio parlato e scritto, cf. HALLIDAY 1985.

- 14 CHIUSAROLI 2012, 16-17.
15 Ivi, 18.
16 Ivi, 19.
17 Ivi, 21. Per una classificazione dei fenomeni di riduzione, cf. DI PACE, PANNAIN 2012, 109-114.
18 Il termine *mediascape* è stato coniato da Appadurai nel suo studio sulla globalizzazione per indicare il ‘paesaggio’ mediale, in cui prodotti e informazioni sono distribuiti dai *mass media*; cf. APPADURAI 1990.
19 CHIUSAROLI 2012, 25. Come si vedrà in seguito, anziché di *emoticon*, oggi si parla per lo più di *emoji*.
20 GRANELLI 2012, 73-74.
21 «‘[P]ostmodernismo digitale’: di forma breve, accelerato e servito velocemente» (trad. mia); cf. PISARSKI 2017, 41.
22 NOTARO 2014, 1.
23 Cf. CAO 2014, 1-2. Si fa qui riferimento a TOFFLER 1980.
24 PISARSKI 2017, 49.
25 Cf. CAO 2014, 7.
26 Ivi, 3. In questa riflessione Cao si riferisce a MAZZARELLA 2008.
27 «[A]bbiamo creato la salvezza della nostra generazione, un nuovo e rivoluzionario modo di comprendere la più grande delle arti: la letteratura» (trad. mia); cf. ACIMAN, RENSIN 2009, XIV.
28 Ivi, 23.
29 Ivi, 131.
30 CAO 2014, 30.
31 ACIMAN, RENSIN 2009, 116.
32 Cf. il sito *TwLetteratura*, <https://www.twletteratura.org/>.
33 *Ibidem*. Per uno studio sulla lettura nell’era digitale, e sulle scritte e riscritte su *Twitter*, cf. COSTA 2017.
34 Carlo Lorenzini (1826-1890) nasce a Firenze e sceglie lo pseudonimo Collodi in onore del paesino toscano d’origine della madre. Per un approfondimento su vita e opere del ‘padre’ di Pinocchio, cf. TRAVERSETTI 1993.
35 Per uno studio sulla cesura del testo e sulla pubblicazione seriale delle storie su Pinocchio, cf. D’ANGELO 2002. Per una descrizione dei ‘Jack tales’, cf. ZIPES 1999.
36 BONANNI 2012, 229.
37 COLLODI 2017, 3.
38 MANGANELLI 2013.
39 BONANNI 2012, 231.
40 *Ibidem*.
41 *Ibidem*.
42 Secondo questa ‘regola’ un elemento narrativo si ripete per tre volte. Cf.

- PROPP 2000, 79.
- 43 MARAZZI 2002, 305.
- 44 COLLODI 2017, 153.
- 45 Cf. ZIPES 2002.
- 46 CRO 1993, 105-106.
- 47 Ivi, 92.
- 48 Cf. PERELLA 1986, 3. Lo scritto di Nicolas J. Perella qui citato è stato utilizzato come introduzione all'edizione americana de *Le avventure di Pinocchio* con testo a fronte, pubblicata dalla University of California Press nel 1986. Per uno studio sui miti arcaici nella storia di Collodi, cf. ZOLLA 1976.
- 49 BIFFI, 1977.
- 50 BONANNI 2012, 232.
- 51 Ivi, 233. Continuando, Bonanni nota che «già in *Pinto Smauto* di Basile, ad esempio, una ragazza — singolare caso di demiurgo al femminile — fabbrica un uomo impastandolo come una torta con mandorle e zucchero mescolate all'acqua di rose. Non si tratta, però, di un figlio, ma di un fidanzato, variante maschile (e comica) della statua di cui si innamora Pigmalione». La fiaba in questione è contenuta in BASILE 2013, 910-922.
- 52 MARAZZI 2002, 302.
- 53 BONANNI 2012, 232. Bonanni fa qui riferimento a RISSET 1981, 96.
- 54 PEZZINI 2002, 12.
- 55 BONANNI 2012, 233. Qui Bonanni fa riferimento a CURTIUS 1948.
- 56 I versi a cui Rossi fa riferimento sono i seguenti: «*Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum, cum faber, incertus scamnum faceretne Priapum, maluit esse deum. deus inde ego*» [*Un tempo ero un tronco di fico, un legno buono a nulla, quando un falegname incerto se farne uno scanno o un Priapo, decise per il dio*]. Cf. ROSSI, <https://aispes.net/biblioteca/il-giardino-dei-magi/la-fata-turchina-e-le-metamorfosi-di-pinocchio/>.
- 57 Perella nota anche che i primi due illustratori del romanzo, Enrico Mazzanti, nel 1883, e Carlo Chiostrì, nel 1901, in alcune illustrazioni ritraggono un Pinocchio decisamente adolescente. Cf. PERELLA 1986, 28.
- 58 MARAZZI 2002, 303.
- 59 Cf. WUNDERLICH, MORRISSEY 2008, 10.
- 60 PERELLA 1986, 18. Per una comparazione fra i viaggi di Odisseo e Pinocchio, come suggerisce Perella, cf. BONI 1977, 84-92; o, come propone Bettella, cf. TOESCA 1996.
- 61 Cf. GAIMAN 2000.
- 62 L'asino è anche 'protagonista' di un altro noto racconto: *Peau d'âne*, 'Pelle d'asino', incluso nella raccolta di fiabe di Perrault che, come detto in precedenza, Collodi conosceva in maniera approfondita.
- 63 Con 'Pinocchio 1' si fa riferimento ai primi quindici capitoli della storia.

Con 'Pinocchio 2', invece, si intendono non solo i capitoli restanti, ma l'intero romanzo. Cf. GARRONI 1975.

64 Nella realtà, l'albero in questione corrisponderebbe alla Quercia delle Streghe di Capannori (Lucca).

65 COLLODI 2017, 67.

66 DUSI 2002, 178.

67 PROPP 1985, 365, in DUSI 2002, 178.

68 PERELLA 1986, 14. A tal proposito, Perella evidenzia un parallelo fra Pinocchio e il cavaliere Ruggiero inghiottito da una balena nei *Cinque Canti* di Ariosto, individuato da GILBERT 1956; e un debito consistente nei confronti di *Storia vera* di Luciano, a lungo riconosciuto dai critici, tra cui GANNON, 1980.

69 PERELLA 1986, 15.

70 STONE 1994, 340.

71 PETRARCA, VACCA 1991, 612. Il testo in analisi è HARF-LANCNER 1984.

72 BOLOGNA 1991, 632.

73 MOSCA 2006, 164.

74 COLLODI 2017, 69.

75 Ivi 208. Per quanto riguarda il colore turchino, sono state offerte varie interpretazioni: il colore dell'infinito e dell'indescrivibile, dell'assoluto e dell'irraggiungibile; il colore del cielo italiano e del mantello della Vergine Maria. Cf. PERELLA 1986, 19.

76 Per esempio, basti pensare alla mitologia greca, dove Zeus si trasforma in cigno; a quella norrena, in cui Loki diventa un salmone; e al folklore irlandese, dove il *pooka*, spirito animale dalla voce umana, può apparire come un cavallo, un asino, una capra o un'aquila, come spiega YEATS 1888, 94.

77 Dire che Pinocchio viene trasformato non è propriamente corretto, visto che, nella scena finale, è come se il Pinocchio bambino uscisse fuori dal burattino che lui stesso osserva appoggiato ad una sedia.

78 Con il numero 140, si fa qui riferimento agli anni trascorsi dalla pubblicazione della prima storia di Pinocchio e al limite di caratteri inizialmente imposto da *Twitter* per la scrittura dei *tweet*.

79 Cf. BECKETT 2004, 63.

80 PEZZINI 2002, 7.

81 STONE 1994, 330.

82 Nel suo saggio *La letteratura della Nuova Italia* (1956), Croce definisce quello su Pinocchio «il più bel libro della letteratura infantile italiana». CROCE 1956, 330, in BETTELLA 2004^a, 4.

83 MARAZZI 2002, 301.

84 Cf. MARRONE 2002.

85 Cf. MOSCA 2006. Nella rilettura di Manganelli, la catabasi di Pinocchio, bambino e burattino insieme nel finale della storia, occupa una posizione

significativa.

86 Cf. BETTELLA 2004^a, 6.

87 Cf. BECKETT 2004, 66.

88 Cf. DE BERTI 2002.

89 Cf. BETTELLA 2004^b, 11-15.

90 Cf. MAY 1981, 470.

91 Cf. ZIPES 1999.

92 Cf. BETTELLA 2004^b, 15-20.

93 Ivi, 20-25.

94 Cf. GAGLIANO 2002.

95 Cf. DI BALDO 2002.

96 Fra le varie iniziative di twitteratura italiane, si ricordano: @128battute (2009), il primo concorso di microletteratura lanciato da Feltrinelli, per storie, poesie e aforismi in *tweet* di massimo centoventotto caratteri; il progetto Twitteratura (2009) de Il Sole 24 Ore; #storiebrevi e #twittatrame (2011), iniziative proposte da Einaudi;

97 Oltre all'*hashtag* #fiabePPP, gli utenti spesso inseriscono anche l'*hashtag* #3favole, proposto dal Festival della Crescita in occasione di un progetto analogo, "Una crescita da favola", ideato da Massimo Arcangeli.

98 Considerando il periodo di pubblicazione del *tweet*, a due settimane dal referendum costituzionale del 4 dicembre 2016, sulla riforma Renzi-Boschi, il 'si' rappresenta, molto probabilmente, un riferimento politicizzato.

99 Cf. *TwLetteratura*, <https://www.twletteratura.org/>.

100 Naturalmente, si tratta di un *account* creato appositamente (@CollodiCarlo), insieme a quelli di Pinocchio (@PinocchioTw) e degli altri personaggi della storia (@GeppettoTw, @FataTurchinaTw, etc.).

101 La foto allegata in questo *tweet*, dove Pinocchio viene 'bevuto' dal mostro, scattata da Igor Francescato, ritrae una delle immagini che sono state esposte in occasione della mostra "Nel ventre della balena. Dal mosaico di Giona alla fiaba di Pinocchio", organizzata nel 2014 dal Gruppo Archeologico Aquileiese presso il palazzo Meizlik di Aquileia, nel Friuli-Venezia Giulia.

102 CHIUSAROLI 2015, 88. Attualmente esistono 3304 *emoji*, tutti raccolto sul sito <https://emojipedia.org/>.

103 Id. 2017^e, 141. Per la storia della creazione degli *emoji*, cf. il sito web *Emojipedia*, <https://blog.emojipedia.org/emoji-creation-story/>.

104 GRANELLI 2012, 75.

105 CHIUSAROLI 2017^d, 73.

106 Ivi, 74.

107 Id. 2017^a, 72.

108 Per un approfondimento recente sugli *emoji* e sulle iniziative di riscrittura, cf. Id. 2019.

- 109 In merito all'iniziativa, rinvio al sito <http://www.emojidick.com/>.
- 110 CHIUSAROLI 2019, 66.
- 111 *Ibidem*.
- 112 Cf. Id. 2015, 90. Il testo, realizzato su *Twitter* attraverso l'*account* @emojibama, è disponibile al seguente link: <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2015/jan/20/-sp-state-of-the-union-2015-address-obama-emoji>. È possibile visualizzare la traduzione degli *emoji* utilizzati attraverso il movimento del cursore.
- 113 CHIUSAROLI 2019, 67.
- 114 *Ibidem*.
- 115 Le tre reinterpretazioni qui citate sono state unite in un unico poster intitolato *One Hundred Thousand Emojis* (2015). Si tratta di un abbinamento abbastanza frequente, come si può notare anche nel primo fotogramma del *Pinocchio* disneyano, dove su un tavolo pieno di oggetti appaiono i tre libri delle storie in questione. È possibile visualizzare le opere di Hale, inclusa una riscrittura dell'*Odissea* di Omero, *Uselysses*, visitando il seguente sito: <http://joehale.info/>.
- 116 CHIUSAROLI 2019, 68-70.
- 117 Sul sito dell'iniziativa gli utenti del web possono tradurre direttamente i loro passi biblici preferiti, <http://www.bibleemoji.com/>.
- 118 CHIUSAROLI 2017^c, 9.
- 119 *Emojitaliano*, in *Treccani*, 2016, https://www.treccani.it/vocabolario/emojitaliano_res-2f30d44e-89c2-11e8-a7cb-00271042e8d9_%28Neologismi%29/.
- 120 Id. 2017^d, 73-74.
- 121 Id. 2019, 64. Dal testo di riferimento è tratta anche la figura qui utilizzata.
- 122 MONTI *et al.* 2016.
- 123 GIANNETTA 2017.
- 124 MONTI *et al.* 2016. Per quanto riguarda il glossario (pp. 147-182 del testo qui analizzato), l'elenco è presentato nella versione emoji ▶ parola, rispettando l'ordine dei codici *Unicode*. Il set di emoji usato è *Twitter Twemoji 2.3*.
- 125 Le pagine di riferimento sono CHIUSAROLI *et al.* 2017^b, 26-27.
- 126 Le pagine di riferimento sono Ivi, 32-33.
- 127 L'accostamento fra il burattino e il robot non è cosa nuova, come si è visto nella sezione precedente, a proposito di *Pinocchio Super-Robot*, la riscrittura fantascientifica di Max Bunker.
- 128 CHIUSAROLI 2019, 79.
- 129 Le pagine di riferimento sono Id. *et al.* 2017^b, 130-131.
- 130 Cf. Id. 2016.
- 131 Id. 2019, 81.
- 132 CAO 2014, 32.

133 Recentemente sono state annunciate due nuove promettenti trasposizioni cinematografiche per il 2021: il *live-action* Disney, diretto da Robert Zemeckis, con Tom Hanks nelle vesti di Geppetto, trasmesso su *Disney+*; e il *remake* musicale *dark* ambientato nell'Italia fascista diretto da Guillermo Del Toro in collaborazione con *Netflix*, con un cast degno di nota, che include Cate Blanchett, Ewan McGregor (nel ruolo del Grillo parlante) e Tilda Swinton (nei panni della Fata Turchina).

134 Gli autori hanno accennato a un possibile progetto di traduzione collettiva dei capitoli restanti del romanzo collodiano, questa volta direttamente nel *bot* della piattaforma *Telegram*.

Bibliografia consultata

ACIMAN, RENSIN 2009 = A. Aciman, E. Rensin, *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, Penguin Books Ltd, 2009.

APPADURAI 1990 = A. Appadurai, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in *Public Culture*, 2(2), 1990.

BASILE 2013 = G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 2013 [1634-1636¹].

BECKETT 2004 = S. L. Beckett, *Le pantin persistant et protéiforme: réécritures de Pinocchio*, in *Quaderni d'italianistica*, 25(1), 2004, 43-70.

BETTELLA 2004^a = P. Bettella, *Pinocchio and Children Literature*, in *Quaderni d'italianistica*, 25(1), 2004^a, 3-8.

BETTELLA 2004^b = P. Bettella, *Collodi's Puppet in Film: Disney, Comencini, Benigni*, in *Quaderni d'italianistica*, 25(1), 2004^b, 9-27.

BIFFI 1977 = G. Biffi, *Contro mastro Ciliegia: commento teologico a Le Avventure di Pinocchio*, Milano, Jaca Book, 1977.

BOLOGNA 1991 = C. Bologna, *Le fate e il fato dei poeti*, in *Quaderni storici*, 26(77(2)), agosto 1991, 630-642.

BOLTER, GRUSIN 1999 = J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

BONANNI 2012 = V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, in *Cahiers d'études italiennes*, 15, 2012, 229-240, DOI: 10.4000/cei.1040.

BONI 1977 = M. Boni, *Un saggio e venti capricci su Pinocchio*, Bologna, Edizioni Italiane Moderne, 1977.

BRAVO 2000 = G. L. Bravo (a cura di), V. Propp, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000 [1928¹].

CALVINO 2011 = I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Arnoldo

Mondadori Editore, 2011 [1991¹].

CAO 2014 = C. Cao, *Dai classici letterari a Twitter: alcuni esempi di riscrittura*, in *Between*, IV(8), Nov. 2014.

CHITARRINI 2014 = G. Chitarrini, *Edipo, Amleto, Pinocchio e gli altri. Aspetti educativi e formativi della Tragedia, della Fiaba e del Romanzo*, Tricase, Youcanprint Self-Publishing, 2014.

CHIUSAROLI 2012 = F. Chiusaroli, *Scritture brevi*, in F. CHIUSAROLI, F. M. ZANOTTO, *Scritture brevi di oggi*, Napoli, Quaderni di Linguistica Zero 1, 2012, 4-44.

CHIUSAROLI 2015 = F. Chiusaroli, *La scrittura in emoji tra dizionario e traduzione*, in C. BOSCO, S. TONELLI, F. M. ZANOTTO (a cura di), *Proceedings of the Second Italian Conference on Computational Linguistics, CLiC-it 2015, 3-4 December, Trento, Torino*, aAccademia University Press, 2015, 88-93.

CHIUSAROLI 2017^a = F. Chiusaroli, *La scrittura in emoji per l'educazione linguistica e interculturale*, in P. LIMONE, D. PARMIGIANI (a cura di), *Modelli pedagogici e pratiche didattiche per la formazione iniziale e in servizio degli insegnanti*, Bari, Progedit, 2017^a, 68-78.

CHIUSAROLI *et al.* 2017^b = F. Chiusaroli, J. Monti, F. Sangati, *Pinocchio in emojiitaliano*, Sesto Fiorentino, Apice Libri, 2017^b.

CHIUSAROLI 2017^c = F. Chiusaroli, *Tradurre Pinocchio in Emojiitaliano*, in F. CHIUSAROLI, J. MONTI, F. SANGATI, *Pinocchio in emojiitaliano*, Sesto Fiorentino, Apice libri, 2017^c, 5-22.

CHIUSAROLI 2017^d = F. Chiusaroli, *Emojiitaliano*, in D. ASTORI (a cura di), *Genesi, 1.1: alcuni percorsi traduttivi*, Parma, Bottega del Libro, 2017^d, 73-79.

CHIUSAROLI 2017^e = F. Chiusaroli, *Emoji e questioni di genere: una piccola storia della scrittura nella comunicazione digitale*, in A. DE MEO, L. DI PACE, A. MANCO, J. MONTI, R. PANNAIN (a cura di), *Al femminile. Scritti linguistici in onore di Cristina Vallini*, Firenze, Cesati, 2017^e, 137-150.

CHIUSAROLI 2019 = F. Chiusaroli, *Da Emojipedia a Pinocchio in Emojiitaliano: l'“emojilingua” tra scritture e riscritture*, in S. LUBELLO (a cura di), *Homo scribens 2.0. Scritture ibride della modernità*, Quaderni di LeGIIt, Firenze, Cesati, 2019, 45-87.

COLLODI 2017 = C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze & Milano, Giunti, 2017 [1883¹].

COLLODI 1876 = C. Collodi, *I racconti delle fate*, Firenze, Paggi, 1876.

COSTA 2017 = P. Costa, *#letteraturasenzafine: Il futuro del testo nell'era social*, Milano, Egea, 2017.

CRO 1993 = S. Cro, *Collodi: When Children's Literature Becomes Adult*, in *Merveilles & contes*, 7(1), May 1993, 87-112.

CROCE 1956 = B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1956 [1914¹].

CURTIUS 1948 = E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948.

D'ANGELO 2002 = M. D'Angelo, *Lettore avvisato, burattino salvato. Strategie seriali*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, Roma, Meltemi, 2002, 75-94.

DE BERTI 2002 = R. De Berti, *Il Pinocchio cinematografico*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 157-174.

DI BALDO 2002 = F. Di Baldo, *Dal testo al fumetto: la versione di Jacovitti*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 131-156.

DI MICHELE 2014 = L. Di Michele, *Letteratura e mondo digitale*, in *Between*, IV(8), 2014.

DI PACE, PANNAIN 2012 = L. Di Pace, R. Pannain, *Sigle e acronimi: dimensione grafica e statuto lessicale*, in F. CHIUSAROLI, F. M. ZANOTTO, *Scritture brevi di oggi*, Quaderni di linguistica zero 1, Napoli, 2012, 108-128.

DUSI 2002 = N. Dusi, *Pinocchio nella balena*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 175-202.

GAGLIANO 2002 = M. Gagliano, *Pulsioni di morte e destini di vita: dal burattino al replicante*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 95-112.

GAIMAN 2015 = N. Gaiman, *Instructions. Everything You'll Need to Know on Your Journey*, New York, HarperCollins 2015, [2000¹].

GANNON 1980 = S. Gannon, *A Note on Collodi and Lucian*, in *Children's Literature*, 8, 1980, 98-102.

GARRONI 1975 = E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

GIANNETTA 2017 = E. Giannetta, *Emoji. La nuova frontiera linguistica*, in *Agorà | cultura*, 30, Nov. 2017, 28.

GILBERT 1956 = A. Gilbert, *The Sea-Monster in Ariosto's Cinque Canti and in Pinocchio*, in *Italica*, 32(4), Dec. 1956, 260-63.

GRANELLI 2012 = A. Granelli, *Scritture brevi e nuove tecnologie digitali: un nuovo percorso verso l'apprendimento e la creatività*, in F. CHIUSAROLI, F. M. ZANOTTO, *Scritture brevi di oggi*, Quaderni di linguistica zero 1, Napoli, 2012, 69-89.

HALLIDAY 1985 = M. A. K. Halliday, *Spoken and Written Language*, Sydney, UNSW Press, 1985.

HARF-LANCNER 1989 = L. Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989 [1984¹].

JENKINS 2006 = H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, NYU Press, 2006.

INGLETON 2012 = P. Ingleton, *How Do You Solve a Problem Like Twitterature?*

Reading and Theorizing 'Print' Technologies in the Age of Social Media, in *Technoculture: An Online Journal of Technology in Society*, 2, 2012, <https://tcjournal.org/print/vol2/ingleton>.

LOMBARDO 2013 = S. Lombardo, *Narrativa in 140 Caratteri: Genesi della Twitteratura*, StoriaContinua, 2013.

MARRONE 2002 = G. Marrone, *Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 257-276.

MARAZZI 2002 = M. Marazzi, *Quanti anni ha Pinocchio?*, in *Belfagor*, 57(3), 31 maggio 2002, 301-306.

MARZIANO 2010 = N. Marziano (a cura di), L. Apuleio, *Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 2010.

MAY 1981 = J. P. May, *Walt Disney's Interpretation of Children's Literature*, in *Language Arts*, 58(4), Apr. 1981, 463-472.

MAZZARELLA 2008 = A. Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Boringhieri, 2008.

MANGANELLI 2013 = G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi eBook, 2013 [1977¹].

MCLUHAN 2011 = M. McLuhan, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 2011 [1964¹].

MONTERROSO 1959 = A. Monterroso, *El Dinosaurio*, in *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Imprenta Universitaria, 1959.

MONTI *et al.* 2016 = J. Monti, F. Sangati, F. Chiusaroli, M. Benjamin, S. Mansour, *Emojitalianobot and EmojiWorldBot. New online tools and digital environments for translation into emoji*, in A. CORAZZA, S. MONTEMAGNI, G. SEMERARO (eds.), *Proceedings of the Third Italian Conference on Computational Linguistics, CLiC-it 2016, 5-6 December, Naples*, Torino, aAccademia University Press, 2016, 211-215.

MOSCA 2006 = R. P. Mosca, *Pinocchio: la lettura metafisica di Giorgio Manganelli*, in *Studi Novecenteschi*, 33(71), gennaio-giugno 2006, 155-164.

NOTARO 2014 = A. Notaro, *How Networked Communication has changed the ways we tell stories*, in *Between*, IV(8), 2014.

PERELLA 1986 = N. J. Perella, *An Essay on Pinocchio*, in *Italica*, 63(1), Spring 1986, 1-47.

PERRAULT 2019 = C. Perrault, *Fiabe*, Milano, BUR Rizzoli, 2019 [1697¹].

PETRARCA 1991 = V. Petrarca, S. Vacca, *I racconti di fate*, in *Quaderni storici*, 26(77(2)), agosto 1991, 611-618.

PEZZINI 2002 = I. Pezzini, *Tra un Pinocchio e l'altro*, in I. PEZZINI, P. FABBRI, *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, 7-33.

PISARSKI 2017 = M. Pisarski, *Digital postmodernism: From hypertexts to*

twitteratura and bots, in *World Literature Studies*, 9(3), 2017, 41-53.

PROPP 1985 = V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985 [1946¹].

RAGONE 2014 = G. Ragone, *Per una mediologia della letteratura. McLuhan e gli immaginari*, in *Between*, IV(8), Nov. 2014.

RAMOUS 2013 = M. Ramous (a cura di), N. P. OVIDIO, *Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 2013.

RISSET 1981 = J. Risset, *Pinocchio e Dante*, in *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio*, Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia, Milano, Emme edizioni, 1981.

RODARI 1974 = G. Rodari, *La filastrocca di Pinocchio*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

RUDIN 2011 = M. Rudin, *From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of It*, in *Journal of Electronic Publishing*, 14(2), Fall 2011, DOI: <https://doi.org/10.3998/3336451.0014.213>.

SECCHI 1980-1981 = L. Secchi (a cura di), M. Bunker, *Pinocchio Super-Robot*, Milano, Editoriale Corno, 1980-1981.

SIMONI 1991 = F. Simoni, *L'immaginario ferico tra mitologia, letteratura e storia*, in *Quaderni storici*, 26(77(2)), agosto 1991, 618-630.

STONE 1994 = J. Stone, *Pinocchio and Pinocchiology*, in *American Imago*, 51(3), Fall 1994, 329-342.

STRATE 2014 = L. Strate, *Notes on Narrative as Medium and a Media Ecology Approach to the Study of Storytelling*, in *Between*, IV(8), Nov. 2014.

TOESCA 1996 = P. Toesca, *La filosofia di Pinocchio ovvero l'Odissea di un ragazzo per bene con memoria di burattino*, in *Forum Italicum*, 31(2), 1996, 459-486.

TOFFLER 1980 = A. Toffler, *The Third Wave*, New York, Bantam Books, 1980.

TRAVERSETTI 1993 = B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, Bari, Laterza, 1993.

TRIFONE 2016 = P. Trifone, *L'italiano 'twitterario'*, in A. MANCO, A. MANCINI, *Scritture brevi: segni, testi e contesti. Dalle iscrizioni antiche ai tweet*, Quaderni di AION 5, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2016.

WUNDERLICH, MORRISEY 2002 = R. Wunderlich, T. Morrissey, *Pinocchio Goes Postmodern: Perils of a Puppet in the United States*, New York, Routledge, 2002.

YEATS 1888 = W. B. Yeats, *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, London, Walter Scott, 1888.

ZIPES 1999 = J. Zipes, *Carlo Collodi's Pinocchio as Tragic-Comic Fairy Tale*, in *When Dreams Come True. Classic Fairy Tales and Their Tradition*, New York & London, Routledge, 1999, 141-150.

ZIPES 2002 = J. Zipes, *Introduction*, in *Pinocchio. The Tale of a Puppet*, Penguin Books, 2002 [1996¹].

ZOLLA 1976 = E. Zolla, *Miti arcaici e mondo domestico nelle Avventure di Pinocchio*, in *Studi Collodiani*, Fondazione Nazionale Carlo Collodi (Pescia), 1976, 625-629.

Sitografia

ARCANGELI 2016 = M. Arcangeli, *Peter Pan, Pinocchio, Piccolo Principe: riscriviamo tre favole in forma di tweet*, in *la Repubblica*, 18 novembre 2016, https://www.repubblica.it/cultura/2016/11/18/news/peter_pan_pinocchio_piccolo_principe_riscriviamo_tre_favole_in_forma_di_tweet-152278964/, [ultima consultazione 30/10/2020].

BARATTA 2017 = L. Baratta, *Il "Pinocchio" di Collodi tradotto in emoji diventa un libro*, in *Linkiesta*, 18 novembre 2017, <https://www.linkiesta.it/2017/11/il-pinocchio-di-collodi-tradotto-in-emoji-diventa-un-libro/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

CHIUSAROLI 2016 = F. Chiusaroli, *Tradurre Pinocchio in emoji*, in *Treccani*, luglio 2016, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/ludolinguistica/Chiusaroli.html, [ultima consultazione 30/10/2020].

DE ROSA 2017 = N. De Rosa, *La favola di Pinocchio? Ora si può leggere con le emoji*, in *Focus Junior*, 23 novembre 2017, <https://www.focusjunior.it/news/la-favola-di-pinocchio-ora-si-puo-leggere-con-le-emoji/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

Emojitaliano, in *Treccani*, 2016, https://www.treccani.it/vocabolario/emojitaliano_res-2f30d44e-89c2-11e8-a7cb-00271042e8d9_%28Neologismi%29/, [ultima consultazione 30/10/2020].

MONTANARO 2017 = A. Montanaro, *Firenze, il libro esperimento: leggi Pinocchio, in emoji*, in *Corriere Fiorentino*, 21 novembre 2017, https://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/arte_e_cultura/17_novembre_21/leggi-pinocchio-emoji-25d6884e-ce9d-11e7-b7b9-310d5dab7f0b.shtml, [ultima consultazione 30/10/2020].

NOVELLI 2014 = S. Novelli, *Neologismi*, in *Treccani*, 2014, https://www.treccani.it/enciclopedia/neologismi_%28altro%29/, [ultima consultazione 30/10/2020].

PARLANGELI 2017 = D. Parlangeli, *Il Pinocchio in emoji disegna un nuovo italiano*, in *La Stampa*, 31 dicembre 2017, <https://www.lastampa.it/tecnologia/idee/2017/12/31/news/il-pinocchio-in-emoji-disegna-un-nuovo-italiano-1.34747932>, [ultima consultazione 30/10/2020].

PIRRO 2018 = M. Pirro, *La prof dell'Orientale che riscrive le favole con le faccine dei social*, in *Il Mattino.it*, 2 novembre 2018, https://www.ilmattino.it/napoli/citta/napoli_vita_salmoni_johanna_monti_emoji_pinocchio-4079304.html, [ultima consultazione 30/10/2020].

ROSSI = P. A., Rossi, *La fata turchina e le metamorfosi di Pinocchio*, in *Aispes*, <https://aispes.net/biblioteca/il-giardino-dei-magi/la-fata-turchina-e-le-metamorfosi-di-pinocchio/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

RUGGIU 2016 = V. Ruggiu, *Pinocchio Emoji, prima opera italiana con le faccine: 'Così scriviamo la grammatica delle immagini'*, in *la Repubblica*, 20 maggio 2016, <https://www.repubblica.it/tecnologia/social-network/2016/05/20/news/emoji-pinocchio-la-prima-opera-italiana-in-emoji-così-scriviamo-la-grammatica-delle-immagini-140139831/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

Scritture Brevi: il Blog | discritture brevi – con scritture brevi, <https://www.scritturebrevi.it/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

SERMONTI 2018 = M. Sermonti, *Pinocchio in Emojitaliano*, in *Treccani*, 4 febbraio 2018, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/recensioni/recensione_81.html, [ultima consultazione 30/10/2020].

TORTELLO 2015 = L. Tortello, *Se le avventure di Pinocchio rivivono su Twitter*, in *La Stampa*, 18 maggio 2015, <https://www.lastampa.it/cultura/2015/05/18/news/se-le-avventure-di-pinocchio-rivivono-su-twitter-1.35262964>, [ultima consultazione 30/10/2020].

TwLetteratura, <https://www.twletteratura.org/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

VEROLI 2019 = S. Veroli, *Pinocchio in Emojitaliano*, in *il manifesto – quotidiano comunista*, 13 aprile 2019, <https://ilmanifesto.it/pinocchio-in-emojitaliano/>, [ultima consultazione 30/10/2020].

Filmografia

Le avventure di Pinocchio. Dir. Luigi Comencini. RAI, Italia, 1972. Miniserie TV.

Pinocchio. Dir. Giulio Antamoro Torino, Italia, 1911. Film.

Pinocchio. Dir. Ben Sharpsteen, Hamilton Luske, Bill Roberts, Norman Ferguson, Jack Kinney, Wilfred Jackson, T. Hee. Walt Disney Productions, USA, 1940. Film.

Pinocchio. Dir. Roberto Benigni. Melampo Cinematografica, Italia, 2002. Film.

Pinocchio. Dir. Alberto Sironi. Rai Fiction, Italia e Regno Unito, 2009. Miniserie TV.

Pinocchio. Dir. Matteo Garrone. Rai Cinema, Italia, 2019. Film.

02 | recensioni

Antonio Ardito
Giulio Coppola
Claudio Corsaro
Giulia Fiore
Gelsomina Massaro
Maria Chiara Morighi
Alessandra Vastano
Nicolò Zaggia

Nino Arrigo, *Il ritorno del mito. Letteratura, critica tematica e studi culturali*, Modena, Mucchi Editore, 2018, pp. 239, ISBN 978-88-7000-775-6.

Poche persone potrebbero essere in disaccordo sulla seguente osservazione: negli ultimi decenni si sta assistendo a un lento ma costante declino delle cosiddette «scienze umanistiche». Il fenomeno, lungi dall'essere tutto nostrano, è globale ed evidente. Gli studi letterari, storici, linguistici, filosofici, antropologici e sociologici stanno perdendo terreno a vantaggio di materie più spiccatamente “tecniche”: gli investimenti di ricerca vengono sempre più influenzati da quella che in un recente volumetto Patrizio Bianchi ha definito «la nuova rivoluzione industriale 4.0» (P. Bianchi, *4.0. La nuova rivoluzione industriale*, il Mulino, Bologna 2018), proiettandosi verso i settori delle biotecnologie, dell'aerospazio, delle tecnologie multimediali i quali portano in sé quelle promesse di progresso, produttività, profitto, benessere materiale che le scienze umanistiche – in parte per la loro qualità intrinseca di “inutilità” (a livello meramente materiale: cfr. le argomentazioni di M. Bettini, *A*

che servono i Greci e i Romani?, Einaudi, Torino 2017) – non sono in grado di assicurare.

Il libro di Nino Arrigo è figlio di questa crisi. L'intera argomentazione dello studioso è attraversata dalla consapevolezza di uno scollamento sempre maggiore tra gli studi umanistici, in particolare letterari, e la realtà: una distanza che in Italia assume una dimensione abissale e drammatica.

L'eccessivo specialismo della cultura accademica italiana ha fatto dimenticare il suo compito

Lettere Persiane



NINO ARRIGO

IL RITORNO DEL MITO
 LETTERATURA, CRITICA TEMATICA
 E STUDI CULTURALI

Mucchi Editore

ultimo, che risiede nella diffusione di un sapere che sia di ampio respiro e globale, disegnando piuttosto un panorama intellettuale autoreferenziale e provinciale.

Pur presentandosi come un saggio di critica letteraria, il volume risulta superare di gran lunga gli “angusti” confini della letteratura, per le tematiche che affronta. L’argomentazione è destinata tuttavia al lettore colto, erudito, conoscitore delle complesse dinamiche culturali che attraversano i secoli XIX e XX in cui egli viene trasportato. Il ragionamento dell’A., infatti, si snoda attraverso una lunghissima serie di citazioni autorevoli che pervadono l’intero libro dall’inizio alla fine, quasi costruendolo a mo’ di centone tardoantico: se da un lato esse contribuiscono a fornire all’argomentazione solidi riferimenti scientifici e metodologici, non è certo semplice per il lettore districarsi in questa selva di rimandi letterari. La complessità, in ogni caso, è il punto di partenza da cui l’A. prende consapevolmente e deliberatamente le mosse: il suo obiettivo, come espressamente manifestato, è quello, ambiziosissimo, di «tracciare un campo di tensioni tra letteratura, filosofia ed epistemologia che, seppure in forma approssimativa, possa condurci, sulla scorta dei *cultural studies*, verso un dialogo aperto e transdisciplinare all’interno delle scienze umane, teso a rigenerare i saperi umanistici e il loro insegnamento» (p. 12). Il punto di riferimento intellettuale è proprio quello degli studi culturali che permeano la critica letteraria di stampo americano, e che ancora non sono entrati a pieno titolo nel panorama universitario italiano, ben ancorato alla sua antica tradizione.

Il presupposto metodologico su cui si fonda l’intero volume è molto chiaro: il mito si codifica come un’esperienza universale e dinamica di cui la letteratura è dinamica e universale portatrice. Proprio ai rapporti tra questi due elementi, mito e letteratura, è interamente dedicata la prima parte della ricerca. Piuttosto che di letterature (al plurale), l’A. preferisce di parlare di letteratura (al singolare), basandosi sul concetto moriniano di «policultura», vale a dire «l’unione di quel che è separato» (E. Morin, *I miei demoni* (1994), Meltemi, Roma 1999, p. 52, citato a p. 23).

L'«osservatorio speciale» (p. 18) per la riflessione dell'A. è una concezione ampia e globale di letteratura, che includa la «*high brow* e la *low brow literature*» (p. 19), oltre ad opere appartenenti a contesti distanti tanto nel tempo quanto nello spazio: quella che Goethe definì, con termine destinato a rimanere immortale, la «Weltliteratur», un'idea di stampo romantico ma che l'A. non esita a far propria con spontanea naturalezza. In quest'ottica, la letteratura comparata diventa uno strumento privilegiato attraverso cui il critico può individuare dei «temi» su cui «esercitare» il proprio pensiero, per parafrasare il titolo della parte seconda «Esercizi di critica tematica».

Nel primo capitolo della prima parte, l'oggetto della trattazione è l'opposizione «*Mithos/Logos*» (p. 35). Il mito, nell'analisi che l'A. conduce a partire dalle osservazioni di Nietzsche, sarebbe stato in origine «il racconto nella sua accezione favolosa» a cui fu presto contrapposto il *logos*, «il discorso razionale, concettoso e filosofico, fondato sul principio di identità e non contraddizione» tramite l'operato filosofico di Socrate, Platone ed Euripide, quando dunque la «capacità raziocinante dell'[...] uomo teoretico» sostituì la «forza mitica e tragica» della Grecia arcaica. La distinzione netta tuttavia non convince l'A.: egli propone piuttosto di superare tale dicotomia, a favore di un «pensiero doppio» che tenga conto della inevitabile coesistenza tra «*Mithos* e *Logos*» (E. Morin, *Il metodo 3. La conoscenza della conoscenza* (1986), Raffaello Cortina editore, Milano 2007, citato a p. 46) che invece era stata annullata dalla scienza classica di ascendenza cartesiana.

Compito del critico letterario, quindi, è di individuare i temi mitici che attraversano la letteratura, in un processo di ritorno circolare: il mito produce la letteratura, e quest'ultima a sua volta arricchisce il discorso mitico producendo altro mito. Dietro alla letteratura, si possono intravedere modelli mitici e addirittura rituali eterni, come afferma Northrop Frye (*Anatomia della critica* (1957), Einaudi, Torino 2000, p. 70. citato a p. 48) sulla scorta delle teorie di J. G. Frazer (*Il ramo d'oro* (1922), Bollati Boringhieri, Torino 1973). In tal senso si comprende cosa intende l'A. quando parla di «opera aperta

e morte dell'autore» (p. 49): nel momento in cui viene composta, l'opera letteraria si apre al mondo dischiudendo i temi che porta in seno, e offrendo al lettore la possibilità di essere interpretata (parola chiave questa dell'argomentazione dell'A.). L'opera diviene dunque un'opera aperta (mutuando la definizione da un celebre saggio di U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani, Milano 2000) in quanto permette l'eclissarsi della volontà particolare dell'autore a vantaggio dell'individuazione di un valore meno individuale e più universale. Questa concezione del valore della letteratura non sarebbe stata possibile senza l'apporto fondamentale dell'estetica romantica (cap. 4) con la sua Weltliteratur, e del passaggio dalle categorie interpretative proprie del modernismo al «pensiero sistemico» (p. 74) postmoderno, che concepisce la possibilità di un discorso che non si attenga strettamente al principio di indeterminazione di Heisenberg e che valuti la possibilità di uno «spazio degli itinerari», quale tipico, appunto, del mito.

Il vivo della ricerca comincia nella parte seconda. In esordio, l'A. precisa i riferimenti metodologici su cui fonda la sua trattazione. In particolare, l'argomentazione è espressamente debitrice del concetto di «archetipo» formulato da C. G. Jung: quelle «forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque» (C. G. Jung, *Il concetto di inconscio collettivo*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1969, vol. XI, tomo I, p. 43, citato dall'A. a p. 81). Tuttavia l'A. ci tiene a precisare che l'archetipo, il tema, non va identificato con un concetto immutabile e a-storico, bensì come una permanenza nel cambiamento stesso. In tal modo si riesce a giustificare la varietà di forme che un tema preciso riesce a manifestare quando individuato nel suo sviluppo diacronico e diatopico.

L'altro grande riferimento metodologico è senza dubbio l'opera di René Girard (in particolare *La violenza e il sacro* (1972), Adelphi, Milano 2003). Quest'ultimo fornisce all'A. la chiave d'accesso per poter individuare uno dei grandi temi letterari che attraversano il tempo e lo spazio: il sacrificio. Il sacrificio risulta essere, nell'analisi dell'A., un tema trasversale che assume un ruolo

particolare nell'episodio biblico di Abele e Caino (p. 94 ss.), in cui esso è associato per mezzo di un «*double bind*» alla violenza. L'A., nelle pagine successive, cerca di individuare un legame tra, da una parte, il supposto «crimine primordiale» di matrice freudiana (S. Freud, *Totem e tabù* (1913), Bollati Boringhieri, Torino 1966-80), l'episodio di Caino e Abele e tutta una serie di miti, come quelli greci di Crono, Prometeo ed Edipo fino all'episodio di Isacco, e dall'altra il tema frazeriano della fertilità (p. 103). In particolare, seguendo sempre un'intuizione di Girard, ad accomunare queste narrazioni così diverse tra di loro sarebbe il sentimento di «colpa» tradotto in una violenza effettuata nei confronti di una figura paterna, che diventa una sorta di capro espiatorio necessario alla rigenerazione delle messi.

Tale sentimento di colpa scaturirebbe dalla soppressione dell'atto sessuale. L'Edipo analizzato da Girard è l'emblema del capro espiatorio che sacrifica la pulsione sessuale. La vicenda di Edipo condensa in sé tutti gli elementi esistenziali chiave che ritornano nel genere romanzesco, configurandosi dunque come mito che attraversa i tempi e si nasconde tra le pieghe della letteratura. In quest'ottica, l'analisi razionalistica, come quella proposta ad esempio da Jean-Pierre Vernant (*Edipo senza complesso*, in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Einaudi, Torino 1976, pp. 64-87), del mito è vista come un «errore» (p. 112), giacché il mito in sé rifugge alle regole della logica e non riconosce le «geometrie e le differenziazioni della ragione». L'ipotesi di un Edipo come vittima sacrificale viene raffrontata dallo stesso Girard con la celebre analisi freudiana della vicenda narrata da Sofocle (*op. cit.*, p. 260, citata a p. 116), di cui l'A. riporta come di consueto lunghi stralci. Il fulcro intorno cui ruota l'intero pensiero girardiano è il concetto di «desiderio mimetico», ossia l'impulso primordiale di imitare i desideri degli altri, in questo caso il desiderio sessuale di una figura paterna verso la madre. Le pagine successive del volume sono dedicate al serrato confronto tra le diverse obiezioni sorte nei riguardi della teoria del «desiderio mimetico» e la risposta di Girard, la cui teoria è considerata dall'A. meritoria di aver posto in luce

quanto il tema della vittima espiatoria, del sacrificio, si configuri al centro di complesse dinamiche culturali.

I paragrafi successivi, proseguendo sulla scia argomentativa del primo, si costruiscono sul commento di brani tratti dalla tradizione più alta del romanzo americano con l'obiettivo di individuarvi tracce dell'itinerario tematico del sacrificio, in particolare attraverso le pagine di *Billy Budd, marinaio* e di *Moby Dick* di Melville, in cui l'A. riscontra una «presenza massiccia del mito» (p. 135). «Il viaggio di Ismaele si configura come un viaggio in mare, la zona della colpa, del rimosso e del complesso di Edipo» (p. 134) e la morte di Achab evoca lo *sparagmos* dionisiaco delle Baccanti (p. 137). Non diversamente, il tema della vittima innocente pervade *Lettera al padre* di Kafka: il rapporto padre-figlio descritto «è una situazione edipica», e «non è difficile scorgere – ancora una volta – dietro la rivalità generazionale tra padre e figlio, il paradigma frazeriano» (della fertilità, *ndr*: p. 159). Parallelamente, con un cambio di genere letterario (ma non di approccio metodologico), la filosofia di Nietzsche incarna la parentela tra Dioniso e Cristo. In particolare, la vittima innocente è interpretata, nella miriade di esempi raccolti dall'A., da un «fanciullo divino» (p. 170), che tra i temi è «uno dei più fertili della letteratura di tutti i tempi e di tutte le latitudini», e spesso coincidente con il tema dell'erranza (cfr. *Il giovane Holden* o *Il barone errante*). Lasciamo al lettore il gusto di seguire passo per passo la fitta rete di corrispondenze che l'A. riesce a individuare tra le maglie delle pagine della letteratura mondiale.

Il volume si conclude con una terza e ultima parte intitolata «Il ritorno del mito nella cultura postmoderna» (p. 191). L'«esercizio tematico» della parte precedente lascia qui il posto a una più breve ma altrettanto densa riflessione sulle intersezioni che si creano tra il mito e la nostra età contemporanea: è proprio nella società postmoderna, dominata da una scienza che durante il XX secolo ha infranto tutte le certezze maturate da Platone in poi, che la «logica» del mito può ritrovare lo spazio perduto. L'A. non si trattiene dal delineare precise corrispondenze tra l'effetto di straniamento che lo spettatore doveva provare assistendo a una tragedia ateniese

nel V sec. a. C. e il comportamento delle particelle quantistiche e l'oscillazione tra i «poli archetipici dello yin e dello yang» e i frattali (pp. 198-205), al fine di dimostrare che l'apparente illogicità del racconto mitico (che ad esempio contempla – contro ogni principio aristotelico – la possibilità della coincidenza degli opposti o rifugge le normali categorie di tempo e spazio) trova un riscontro importante nella Natura, anzi, nell'esistenza stessa. La cultura postmoderna, grazie all'assassinio della scienza classica con tutte le sue «pretese illuministiche e razionalistiche», può finalmente tornare a ripercorrere la strada complessa tracciata dal mito, la cui natura "erronea" è il motivo della sua resistenza nel processo di secolarizzazione dell'umanità (p. 213), e il cui recupero «potrebbe, ancora (o, forse, soprattutto) oggi, aiutarci ad affrontare le sfide dell'era planetaria; in una società secolarizzata qual è quella attuale» (p. 215).

Il volume dell'A. è un esempio eloquente del valore intrinseco della letteratura, della ricchezza delle possibilità (e perché no, anche delle impossibilità) ermeneutiche che essa dischiude al cospetto della mente curiosa. Il navigatore letterario che avrà la pazienza di orientarsi tra le innumerevoli virgolette che costellano le pagine del libro troverà sicuramente fertili spiagge cui approdare. Nel leggere *Il ritorno del mito* non abbiamo potuto fare a meno di pensare al *Ludus* del capolavoro di Hesse, *Il giuoco delle perle di vetro*: il "gioco" delle somiglianze nel molteplice caos dell'esistenza esercita da sempre sull'essere umano un fascino che proprio come l'idea di mito espressa dall'A. va oltre lo spazio e il tempo, ad assolvere il compito forse più ambito di tutti, e che potremmo riassumere, usando le parole di Jerome Bruner, come «la ricerca del significato» (J. Bruner, *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 1992).

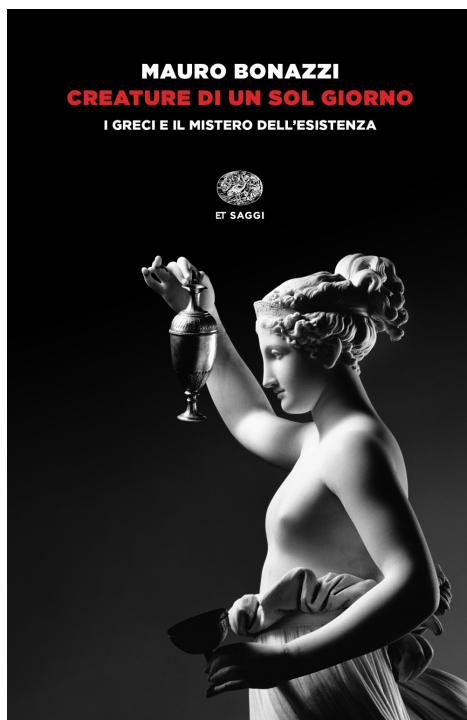
Antonio Ardito
Università di Pisa
antonio.ardito@hotmail.it

Mauro Bonazzi, *Creature di un sol giorno. I Greci e il mistero dell'esistenza*, Torino, Einaudi, 2020, pp. 168, ISBN 978-88-06-24192-6.

In uno dei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, *L'Isola*, Calipso per trattenere ad Ogigia l'impaziente Odisseo gli promette un'immortalità che consiste nell' «accettare l'istante che viene e l'istante che va». Si tratta di una prospettiva (vivere un eterno presente) che non esercita nessuna attrazione sul re di Itaca, ben intenzionato a non rinunciare ai suoi sogni e ai suoi ricordi e quindi in definitiva alla propria identità: solo salvaguardandola l'eroe potrà compiere realmente il suo destino che in sostanza coincide con la propria personale ricerca della felicità.

Questi temi (la ricerca della felicità, la morte come discriminazione tra la condizione umana e quella divina, la fragilità ma anche la tragica grandezza dell'essere umano) innervano le pagine dell'agile saggio di M. Bonazzi che qui si prende in esame. Il mistero dell'esistenza umana così come esso è stato oggetto di riflessione da parte degli

antichi Greci si illumina (solo paradossalmente) dinanzi allo scandalo della morte: soltanto dando un senso a quest'ultima, l'uomo trova la propria dimensione di completezza. L'autore insiste ripetutamente sull'importanza del nesso inscindibile (valido non solo per i Greci di un tempo) tra desiderio/felicità/ricerca di senso/morte: la vita si risolve infatti in una continua ricerca di felicità che presuppone una mancanza e quindi un desiderio da soddisfare; definire il desiderio 'giusto' da realizzare



(nel mare infinito delle possibili mancanze) significa cercare di dare un senso alla propria esistenza prima che sopraggiunga la morte. Di qui la conclusione che certo avrebbe incontrato l'assenso di Cesare Pavese: gli uomini 'fragili' proprio in virtù della loro 'sovresposizione' alla morte risultano paradossalmente proprio per questo più 'forti' (o quanto meno più 'nobili') non soltanto delle bestie ma anche degli dèi. Nella tradizionale idea 'piramidale' che vede la natura umana collocata a metà strada tra il mondo animale in basso e quello divino in alto, è proprio questa posizione centrale a garantire l'eccezionalità (nel bene come nel male) della vita dell'uomo: questi può scegliere cosa fare dei propri giorni e in questa libertà realizza la propria grandezza o la propria rovina. Sia gli animali che gli dèi infatti, non toccati dal sentimento (= paura) della morte, non hanno la necessità di 'costruire' la propria esistenza intorno ad un progetto (*Noi siamo i nostri progetti* si intitola appunto l'ultimo capitolo del volume), ma «vivono l'istante» fuori del tempo. Di qui la 'valorizzazione' della morte che da punto debole si trasforma in punto di forza, in quanto stimolo per l'uomo a realizzare la propria grandezza. Non a caso M. Bonazzi conclude il suo saggio con la citazione di un verso di Wallace Stevens: «La morte è madre della bellezza».

Particolarmente lucido nella costruzione della sua riflessione, Bonazzi si concentra su alcuni autori (Omero, Pericle, Platone, Aristotele, Dante, Nietzsche) in un vertiginoso sforzo di sintesi: si parte naturalmente dall'opera omerica assurta ad esempio della spasmodica lotta dell'uomo per affermare se stesso, per passare all'esame del famoso discorso pericleo riportato da Tucidide (II 34 e ss.) in cui non è più il singolo ad essere impegnato contro l'oblio della morte, ma l'intera collettività della *polis*. Alla dimensione della guerra quindi si sostituisce quella della politica come spazio d'azione dell'uomo in lotta contro la mancanza di senso. Nella riflessione dei Greci dinanzi al *Nulla eterno* una tappa fondamentale è costituita dagli scritti di Platone e Aristotele: per entrambi il raggiungimento della felicità (che vuole dire realizzazione piena delle possibilità umane e quindi sforzo di diventare eterni) si ottiene attraverso il

sapere. La via della conoscenza infatti consente all'uomo di superare le contraddizioni della realtà, ritrovare il proprio posto osservando il mondo con gli occhi di Dio. Giustamente allora Bonazzi nota come l'impresa dell'Ulisse dantesco sia la perfetta realizzazione dell'ideale aristotelico di una vita volta alla conoscenza (un volo che diviene però «folle» nella visione medievale di Dante in quanto tutto realizzato con le gracili forze umane, al di fuori della grazia divina). Se la linea Platone/Aristotele/Dante ha il suo tratto comune nell'individuare in Dio la meta del percorso di conoscenza dell'uomo (e quindi in Dio risiede la possibilità del raggiungimento della felicità e cioè la vittoria sulla morte), la figura di Nietzsche è emblematica della nuova condizione moderna: Dio non c'è più (nel senso che lo sviluppo tecnologico ha in qualche modo affrancato l'uomo dal senso di dipendenza rispetto ad un principio trascendente) e quindi neanche la meta della felicità viene meno (così come anche la possibilità di distinguere il bene dal male). A ben guardare, il ribaltamento della visione tradizionale si incentra anche su un altro particolare degno di essere approfondito, il nesso felicità/sapere. Punto fermo della riflessione filosofica antica (ma arrivato immutato fino a Dante e oltre) è l'idea che il possesso della conoscenza si pone come prerequisito indispensabile per una vita felice: è tramite l'acquisizione del sapere che l'uomo si eleva dalla condizione bestiale per realizzare se stesso e avvicinarsi alla condizione divina. Se gli uomini fossero come i buoi – dice Eraclito, 22 B fr. 4 D.K. – la felicità consisterebbe nel trovare foraggio da divorare. L'affermazione è famosa e dà il senso di come l'uomo costruisca la propria fisionomia nel contrasto polare con la realtà animale. Altrettanto note, le parole di Cicerone (*Off.* I 11 e ss.) che, distinguendo la condizione degli uomini da quelle delle fiere (quest'ultimi vivono spinti esclusivamente dall'istinto e pertanto poco sono consapevoli del passato e del futuro), ribadisce come l'aspirazione umana più alta sia soddisfare la sete di sapere (... *videre, audire, addiscere cognitionemque rerum aut occultarum aut admirabilium ad beate vivendum necessarium ducimus*). Non lontano da queste posizioni, poi si pone Dante nella pagina iniziale

del *Convivio* laddove afferma che «la scienza è l'ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade». Tali sicurezze si incrineranno, come è noto, molto dopo; un esempio illustre sono i versi del *Canto notturno* leopardiano (vv. 105 e ss.) in cui il pastore si chiede se la condizione «queta e contenta» del suo gregge non sia preferibile alla sua incessante inquietudine. Si tratta di dubbi che verranno totalmente dissolti ad esempio da Pirandello che nelle pagine finali del suo saggio *L'umorismo* contrappone precisamente la beata incoscienza di un cane che «che vive come può vivere, come deve vivere» alla follia dell'uomo che tutto vuol conoscere e capire e proprio per questo costruisce il suo inferno. Non può esserci ribaltamento più totale. Ma, ad essere precisi, più che di svolta sarebbe il caso di parlare della valorizzazione di un altro percorso interpretativo anch'esso presente nel mondo antico.

Cerchiamo di chiarire meglio. Com'è noto, F. Nietzsche nella *Nascita della tragedia* riprende il famoso mito del re Mida e del Sileno; dopo lunghi sforzi, il sovrano riesce a catturare l'essere ibrido e a chiedergli finalmente cosa sia la cosa migliore per l'uomo, ma si sente rispondere che per i mortali è completamente folle cercare di sapere qualcosa che si farebbe meglio ad ignorare: la verità, il sapere più rilevante, è appunto che è meglio non essere nati e, una volta nati, morire il prima possibile. Questa massima, va da sé, è completamente agli antipodi dello sforzo filosofico teso a saldare l'acquisizione del sapere con il raggiungimento della felicità: la conoscenza, ben lungi dall'assicurare benessere, apre dimensioni di turbamento irrisolvibili. Com'è noto, si tratta di una concezione ('Meglio non essere nati') lungamente attestata nella lirica greca oltre che nella tragedia e in autori del V sec. a.C. e che da Leopardi confluisce in Nietzsche.

Come si può facilmente capire da queste cursorie considerazioni, le pagine del saggio di M. Bonazzi stimolano riflessioni su strutture profonde della visione ideologica del mondo antico e dell'età moderna nella consapevolezza che parlare degli antichi equivale anche a capire meglio noi stessi nel gioco di assonanze e divergenze. In tal senso, particolare attenzione viene dedicata alle

interpretazioni del mondo antico sviluppatesi tra la fine dell'800 e la seconda guerra mondiale in seno al mondo ebraico: S. Freud e il suo debito nei confronti di Platone; i casi di E. Auerbach da una parte e di S. Weil e R. Bessaloff dall'altra in merito all'opera omerica; le riflessioni di H. Arendt e W. Benjamin illuminano su quanto possa essere fruttuoso tale dialettica passato/presente ai fini di una migliore comprensione sia del passato che del presente.

In definitiva, un saggio che ha nell'individuazione di nessi profondi un suo primo punto di forza; un secondo, nella scrittura accattivante e coinvolgente quasi si trattasse di un romanzo.

Giulio Coppola
giulio.74.ce@gmail.com

Sarah Rey, *Le lacrime di Roma. Il potere del pianto nel mondo antico*, Torino, Einaudi, 2020, pp. 160, ISBN 978-88-06-24315-9 (trad. it.: *Les larmes de Rome. Le pouvoir de pleurer dans l'Antiquité*, Paris, Anamosa, 2017, pp. 256)

Nel gennaio 2016 l'allora presidente degli Stati Uniti d'America Barack Obama pianse in pubblico in occasione di un discorso sul controllo delle armi, ricordando le numerose stragi causate dalla loro eccessiva diffusione. Egli poi pianse di nuovo al momento di lasciare la Casa Bianca. I due episodi, per la loro portata assolutamente innovativa nella politica contemporanea occidentale, aprirono un dibattito sull'opportunità di piangere dinanzi ad altre persone, soprattutto per figure pubbliche come quella del presidente statunitense; a molti però sfuggì che una simile manifestazione di sentimenti, se oggi rappresenta un evento raro, era assolutamente comune nell'antichità classica, greca e soprattutto romana. È da questa considerazione che prende le mosse l'agile volumetto di Sarah Rey sulle lacrime nell'antica Roma. Lo studio, pur nella sua brevità (la lunghezza effettiva è di circa 140 pagine), cerca di



fornire una panoramica generale esaustiva sul tema trattato e si compone di un breve preambolo, sei capitoli organizzati per aree tematiche (ciascuno dei quali diviso in paragrafi titolati), una conclusione, una sezione dedicata alle note, indici e bibliografia.

Il preambolo parte dalla constatazione che le lacrime pubbliche nell'antica Roma rappresentavano la norma per moltissime categorie di uomini pubblici, dai

politici agli oratori, dagli imperatori ai soldati: «più dei greci, che già piangevano abbastanza, i romani hanno la lacrima facile» (p. VII). A Roma, in effetti, è certo che singhiozzare in presenza di altre persone fosse usuale e che questo gesto avesse un significato pubblico: si poteva così, ad esempio, criticare chi non piangeva in un momento in cui avrebbe dovuto oppure chi piangeva troppo o anche chi si riteneva piangesse senza sincerità. Nonostante la frequenza di testimonianze su questo gesto, però, lo sguardo degli studiosi e dei cultori del mondo antico finora non si è soffermato quasi per nulla sui momenti di fragilità o di smarrimento dei Romani: da qui la mancanza di ricerche generali sulle lacrime a Roma, lacuna che l'autrice cerca appunto di colmare (come vedremo, con buoni risultati) con il suo lavoro.

Il primo capitolo del saggio, *Piangere i morti*, si apre con l'osservazione che a Roma «il lutto esige le lacrime» (p. 3): in particolare, i funerali di uomini importanti, con relativi pianti, erano eventi politici fondamentali nella vita cittadina. Il rito funebre, con tutti i suoi annessi, si componeva sostanzialmente di cinque momenti. Si partiva con l'annuncio del decesso, che non poteva non prevedere il pianto; durante la preparazione del funerale vero e proprio, con l'esposizione della salma, parenti, amici e clienti mettevano in un certo senso in pausa la propria vita per visitare il morto, contornati dai lamenti delle prefiche, e ognuno recava le proprie lacrime. Seguivano le esequie, nel corso delle quali le prefiche e i familiari, soprattutto le donne, erano tenuti a mostrarsi sofferenti; il pianto poi poteva continuare dopo la cerimonia, quando le ossa del defunto venivano deposte in un'urna, e nelle occasioni successive nelle quali, in giorni precisi, ci si recava sulla tomba del morto. Riferimenti al pianto compaiono poi anche negli epitaffi, i quali spesso invitano a piangere oppure riferiscono di futuri pianti. In questo contesto il legislatore tentava di regolamentare il pianto, soprattutto in rapporto alla durata: era fondamentale infatti evitare «morbosi trascinamenti della pena» (p. 11), ma era sbagliato anche non piangere affatto. In alcuni casi poteva inoltre capitare che la Repubblica modificasse la durata del lutto, abbreviandolo o

(quando si decretava un lutto nazionale) allungandolo. In epoca imperiale, poi, i principi piangevano (o avrebbero dovuto piangere) i propri predecessori o i parenti morti, le legioni piangevano i propri imperatori, a volte i senatori piangevano gli imperatori: «il lutto, anche quello discreto, continua a essere affare pubblico» (p. 14). Da tutto ciò si può concludere che nell'antica Roma il dolore era un obbligo strettamente regolamentato, concluso il quale si poteva, anzi si doveva, riprendere la vita ordinaria, nella consapevolezza di aver restaurato l'ordine sociale e religioso.

E proprio sugli aspetti religiosi dei gemiti si sofferma il secondo capitolo del lavoro: «*Nei templi l'avorio ha pianto*». *Lacrime e religione*. Normalmente la religione romana preferiva le manifestazioni di gioia a quelle di dolore, in quanto la tristezza ricordava, anche involontariamente, un contesto funebre ed era indizio di una rottura tra uomini e dèi. Data la varietà dei culti romani, però, a volte era vero il contrario: quando si interpellavano gli dèi sulla difficile situazione dello stato oppure quando li si ringraziava, si poteva fare appello alle lacrime; si tratta delle *supplicationes*, che a Roma si configuravano come un processo collettivo che mobilitava tutta la cittadinanza, soprattutto le matrone. I gemiti, però, abbondavano soprattutto nei culti di origine greca e, in generale, orientale: si può addurre come esempio il culto di Iside, del quale i conservatori denunciavano l'eccesso di emotività in base alla convinzione che la religione romana tradizionale fosse austera, convinzione in realtà infondata. Se il pianto era generalmente accettato in riferimento a contesti religiosi, è però vero che quello delle divinità non era un buon segno: le statue in lacrime erano prodigi nocivi e Plutarco fu l'unico a cercare di razionalizzare il fenomeno, spiegando che a volte il legno e l'avorio di cui sono fatte queste effigi producono muffa che genera umidità; per la stragrande maggioranza della popolazione, però, tali episodi non erano altro che presagi di sventura imminente.

Se le lacrime erano di uso comune in ambito religioso, lo erano altrettanto (se non di più) in politica, dove le emozioni avevano un posto preciso (capitolo terzo: *Il buon uso delle lacrime in politica*). Le lacrime avevano una loro centralità nella storia romana in rapporto

sia alla politica interna sia a quella estera. Quanto alla prima, bisogna rilevare che esse ebbero effetti importanti sin dagli albori della storia romana, quando le Sabine riuscirono a scongiurare una guerra tra i loro conterranei e i Romani loro rapitori, Lucrezia ottenne vendetta della violenza subita da Sesto Tarquinio e la moglie e la madre di Coriolano convinsero il loro congiunto, alleatosi con i Volsci, a non attaccare Roma. Le lacrime dunque scorrevano prima di tutto in famiglia, la struttura sociale fondamentale, e a volte servivano a difendere proprio la famiglia o qualche suo membro. Numerose, poi, sono anche le attestazioni di pianti nei rapporti diplomatici: la storiografia latina rappresenta spesso nemici o alleati di Roma che supplicano il senato o l'imperatore per ottenere la pace oppure un sostegno militare; tali richieste a volte avevano successo, altre volte (quando i Romani non potevano o volevano intervenire) fallivano. Come in religione, comunque, così anche in politica valeva l'assunto che per gli uomini di Stato era fondamentale non eccedere con le lacrime, ma piangere con parsimonia. Era buon costume, inoltre, che gli stessi uomini di Stato, consapevoli dell'instabilità della fortuna, si mostrassero clementi: ne danno un esempio Cesare, Augusto e, sulla scorta di quest'ultimo, i principi della dinastia Flavia. Se ne può concludere che per gli antichi il buon imperatore sapeva e doveva piangere, ma non per sé, bensì per la patria. Ciò poteva includere anche il pianto per il destino delle città nemiche sconfitte, la cui sorte in futuro sarebbe potuta essere quella di Roma. A tal proposito va notato che le fonti riferiscono spesso i pianti dei vincitori (celebre quello di Scipione Emiliano sulle rovine di Cartagine), ma quasi mai quelli dei vinti; lo stesso vale anche in relazione alla plebe, che pure spesso partecipava alla vita pubblica non solo con applausi, fischi e insulti, ma anche con gemiti («il popolo [...] ha la lacrima facile»: p. 45). Quanto ai singoli cittadini eminenti, d'altro canto, valeva la regola generale che «per essere efficaci, le suppliche devono provenire da individui potenti dai comportamenti irreprensibili, la cui dignità non può essere messa in discussione» (p. 47). Nella politica romana, in definitiva, c'era ampio spazio per i sentimenti, ivi comprese le lacrime.

Se i gemiti erano di ampio uso, anzi a volte indispensabili, in politica, lo erano altrettanto in un ambito che con la politica aveva più di un'affinità, ossia l'oratoria (capitolo quarto: *Il pianto nella voce. Ritratto dell'oratore in lacrime*). L'*ars dicendi* classica prevedeva che chi parlava in pubblico dovesse essere in grado di *docere, delectare e movere*, cioè informare, dilettere ed emozionare; quest'ultima qualità poteva implicare tanto il far ridere quanto il far piangere e per raggiungere questo secondo scopo l'oratore poteva anche esibire il proprio stesso pianto. Già in Grecia in effetti Aristotele teorizzava che l'oratore, allo scopo di impietosire il pubblico, dovesse essere in grado di servirsi del *pathos* e dunque all'occorrenza potesse anche piangere. Nel mondo romano, poi, Cicerone accettò l'uso retorico delle emozioni, ma con parsimonia; simile era la posizione di Quintiliano, secondo il quale le lacrime erano uno strumento potente e dovevano essere versate dall'oratore in nome del suo cliente e dal pubblico come dimostrazione della riuscita del discorso. Ciò che contava, in ogni caso, era rispettare il giusto tempo emotivo: per questo le lacrime erano spesso poste nella perorazione, cioè nella conclusione del discorso. Sfruttare a scopo persuasivo gli aspetti emozionali di un discorso, a Roma, era usuale tanto nell'oratoria giudiziaria quanto in quella deliberativa. Nel primo campo ciò era favorito dal fatto che i giudici non erano professionisti del diritto ma magistrati, pertanto i gemiti potevano costituire una potente arma di convincimento. Se il primo esempio di questa tattica è datato 149 a.C., ad opera di Sulpicio Galba, è però Cicerone il maestro indiscusso anche in questo campo: a seconda dei casi, egli poteva farsi portavoce del dolore del suo assistito, mostrare di accogliere le lacrime dei suoi clienti come invocazioni di aiuto, commuoversi per coloro che si erano dispiaciuti della sua assenza durante l'esilio. Anche nei tribunali comunque, come si è già visto per il lutto, la religione e la politica, valeva il principio del giusto tempo e della giusta misura (usando una parola greca, si potrebbe parlare di *καίρος*): pena il fallimento dell'orazione. Il medesimo *pathos* presente nelle orazioni giudiziarie, come accennato, compariva anche nei discorsi politici e in quelli rivolti

all'esercito: «il tribuno della plebe, o il dittatore, cerca, come l'avvocato, di provare la veridicità di ciò che dice tramite l'emozione. Ancora una volta la razionalità passa attraverso il fremito» (p. 61). Sebbene questo tipo di allocuzioni sia a noi scarsamente noto nei suoi particolari, gli esempi –possiamo dire– di pianto retorico a noi giunti, da Tarquinio il Superbo ai Gracchi, da Cesare ai principi di epoca successiva, permette di inferire che l'uso di tali tecniche doveva apparire spontaneo e soprattutto moderato. In conclusione, si può affermare che l'eloquenza romana era ricca di singhiozzi: le lacrime erano viste non come ammissione di impotenza o segno di povertà argomentativa, bensì come momenti di verità (l'oratore «piange perché sa che vi è ragione di piangere»: p. 67) che, se usati al momento opportuno e nella giusta misura, coinvolgevano con successo l'uditorio.

Oltre ad essere un gesto –più o meno sincero, più o meno comune– da compiere nei vari aspetti della vita pubblica, il pianto costituiva anche un argomento di riflessione filosofica (capitolo quinto: «*Lacrime inutili scendono dai nostri occhi*». *Il pianto come oggetto filosofico*). A Roma la *philosophia*, praticata non solo dai filosofi professionisti ma dall'*élite* colta, si configurava come un sapere pratico, nel quale gli affetti occupavano un posto centrale; il filosofo però disprezzava le passioni comuni, cioè eccessive, e, influenzato com'era dal pensiero greco, si domandava costantemente quale contegno fosse opportuno adottare in ogni singola situazione: negli affari come in guerra, nel foro come in campagna, chi non nascondeva i propri interessi filosofici puntava alla temperanza, all'*aequanimitas* e all'*humanitas*. Tutti i filosofi romani dunque concordavano nel ritenere sconvenienti le lacrime nella maggior parte delle situazioni; d'altra parte a volte essi stessi, in contesti più intimi (cioè per via epistolare), ammettevano di versare lacrime, anche abbondanti. La filosofia romana dunque criticava le altalene emotive e le facili commozioni; chi piangeva non aveva compreso la vacuità dell'esistenza; chi conduceva una vita filosofica, invece, doveva reprimere le lacrime fino all'ultimo giorno. Proprio la morte, infatti, rappresentava l'ultimo banco di prova per chi aspirava ad

una vita veramente aderente ai precetti filosofici: la cosiddetta ‘bella morte’ era quella affrontata con *apatheia*, in assenza di passioni vili (si pensi ai suicidi di Catone l’Uticense, di Bruto e di Trasea Peto), mentre da respingere era l’abbandono ad emozioni forti e incontrollate. Ancora una volta, quindi, prevaleva il principio della moderazione, quale appare anche nelle consolazioni rivolte a chi subiva dei lutti: la sobrietà nel dolore era un valore inderogabile, soprattutto per chi apparteneva al genere maschile, al mondo romano e ad un livello socio-culturale elevato. In definitiva, «chi si pone come filosofo è il contrario di un uomo spontaneo» (p. 80): reprime i propri slanci affettivi, e dunque anche il dolore, per non risultare uguale all’uomo comune.

Giungiamo così all’ultimo capitolo del saggio, il sesto: «*Beati coloro che piangono*». *Lamentazioni cristiane*. In linea generale, tanto l’Antico quanto il Nuovo Testamento sono ricchi di scene di pianti, sia di gioia sia di dolore: i Padri della Chiesa, commentando questi passi, esortavano a volte a piangere (per l’esistenza e la diffusione del male), a volte a trattenere il pianto (in base al pensiero che al di là del male terreno c’è il Bene eterno). Questa accettazione delle emozioni andava però di pari passo con le critiche rivolte, in relazione al medesimo argomento, sia agli eretici sia soprattutto ai pagani. Quanto ai primi, ad essere stigmatizzati erano in particolare i valentiniani, secondo i quali la Sapienza aveva creato il mondo e la vita con i suoi pianti. È però soprattutto contro i pagani che si rivolgevano le accuse dei cristiani, che del mondo greco-romano volevano sovvertire, almeno inizialmente, tutti gli usi, profani e soprattutto religiosi: venivano così posti sotto accusa i culti di origine orientale entrati nella religione pagana, come quelli Iside e di Demetra (i cui adepti riproducevano il pianto delle rispettive divinità), e, in generale, tutti i sentimenti, apparentemente incontrollati, dei pagani, come quelli dispiegati nelle *supplicationes*. Frivole, per giunta, erano reputate tutte le emozioni pagane, come quelle dispiegate negli spettacoli teatrali, nei banchetti e nei funerali. I cristiani dunque si ritenevano gli unici autorizzati a piangere, anzi il loro dolore veniva valorizzato come

manifestazione di pentimento per i propri peccati; ragion per cui i loro gemiti non erano mai timidi, anzi si distinguevano per la loro impetuosità. In questo quadro generale un posto a parte spetta alle lacrime dei santi, i quali non solo piangevano in abbondanza, ma versavano lacrime che erano manifestazioni non più corporee ma spirituali e permettevano alle loro penitenze di arrivare più lontano delle altre. Di contro, i martiri non piangevano al momento della morte, che per loro era un momento di gloria. I santi, in definitiva, governavano esemplarmente le proprie emozioni.

Nell'ultima sezione dell'opera (*Le lacrime perdute di Ortensio. Per una conclusione*), che precede i due indici (rispettivamente «Indice dei nomi di divinità, eroi e personaggi storici» e «Indice dei passi citati») e la bibliografia (divisa in «Fonti antiche» e «Studi»), l'autrice, sintetizzando i risultati raggiunti, chiarisce che a Roma in tanti piangevano e lo facevano per i più svariati motivi, che il pianto non era quasi mai un fatto isolato e che le lacrime degne di nota e di memoria erano quelle dei personaggi importanti, mentre quelle delle persone comuni vengono passate sotto silenzio dalle fonti. Le lacrime servivano anche per comunicare: le emozioni non erano ritenute disdicevoli, chi parlava in pubblico poteva argomentare razionalmente e al tempo stesso emozionare. Il pianto dunque era un comportamento sociale codificato e sottoposto a giudizio, dotato di una sua continuità nel tempo dall'epoca repubblicana a quella cristiana, durante la quale ebbe luogo un «procedimento di risemantizzazione» (p. 98). Si pone a questo punto una questione: il pianto romano era tutto una posa o c'era una certa misura di spontaneità? Probabilmente si può affermare che in alcuni casi tali manifestazioni affettive avevano una loro sincerità, ma in generale si doveva piangere «con piena cognizione di causa e su qualcosa di più grande di sé» (p. 99). Che si tratti di un singhiozzo represso a stento o di una lamentazione funebre, del pianto di un politico o di quello di un supplice, di lacrime pagane o cristiane, in definitiva, a Roma le lacrime «ricompaiono instancabilmente. Sono là. *Sunt lacrimae rerum*, scrive Virgilio. Tutto piange» (p. 99).

A questo punto pare opportuno soffermarsi su alcuni punti

del saggio che forse, almeno a parere di chi scrive, avrebbero necessitato di una migliore messa a punto. Partiamo da qualche considerazione puntuale. Si scorgono qua e là delle imprecisioni: valga l'esempio di p. 69, dove si parla erroneamente di «Bretagna» in luogo di «Britannia». Non appare poi del tutto convincente la scelta, forse ripresa dal testo originale francese, di tradurre in alcuni casi in italiano i titoli delle opere latine, contro l'uso invalso negli studi nostrani: così, ad esempio, a p. 69 sono citate le *Tuscolane* di Cicerone, a p. 71 il poema *Natura delle cose* di Lucrezio, a p. 79 la *Consolazione a Elvia* di Seneca e a p. 84 l'*Ottavio* di Minucio Felice.

Vorrei a questo punto soffermarmi su alcune posizioni critiche della studiosa, più o meno ampiamente esposte, che forse non appaiono del tutto condivisibili. Innanzitutto a p. 22 si legge che Lucano scrive una «invettiva contro la terra d'Egitto, che ha fatto morire il suo eroe Pompeo»; forse eccessiva, tuttavia, è la qualifica di Pompeo come «eroe» di Lucano, appellativo che potrebbe al massimo attagliarsi a Catone (ma che in vero, nell'ideologia lucanea, sarebbe meglio non riferire ad alcun personaggio del poema). A p. 54, poi, l'autrice scrive che nell'antica Roma i processi entrarono a far parte della vita quotidiana «dopo la fine della Repubblica»; è evidente, però, che tale affermazione, sulla cui validità non si può eccepire, può essere riferita anche all'epoca (medio e tardo)repubblicana e non solo a quella imperiale. Per quanto riguarda il capitolo quinto, poi, due affermazioni, entrambe contenute a p. 69, suonano non del tutto fondate: mi riferisco alla definizione dei dotti romani come «impregnati di pensiero greco», cioè di filosofia greca, e all'idea secondo la quale in epoca repubblicana i Romani leggono i filosofi greci «e li commentano, prima di rielaborarne le idee in forma originale». Sebbene l'argomento dei rapporti culturali tra mondo ellenico e romano sia estremamente controverso (le dimensioni sterminate della relativa bibliografia lo attestano), pare eccessivo postulare una tale profondità di assimilazione («impregnati») e novità di pensiero («in forma originale») negli uomini di cultura romani che si accostarono alle speculazioni greche.

Nell'intera architettura del saggio mi pare che ci sia un unico

punto nel quale l'autrice sembra aver forzato troppo le fonti, finendo per includere nel suo studio passi che in realtà non si adeguano con piena coerenza al discorso svolto. Mi riferisco alle pp. 38-41, incentrate sul tema della clemenza, sentimento che –si sottintende– può implicare il singhiozzare (p. 38: in politica o nei tribunali chi si gloria di essere clemente «rimane in pieno possesso delle sue facoltà: la debolezza è ammessa. E non è rivelatrice di alcuna mollezza. Piuttosto aspira all'esemplarità. Anche i singhiozzi sono edificanti: sono la sintesi e il risultato di un ragionamento fondato sull'instabilità della fortuna»). Ebbene, il collegamento tra clemenza e lacrime nella maggior parte degli esempi addotti risulta estremamente labile, se non addirittura assente. Così Catone, dopo la battaglia di Pidna del 168 a.C., afferma che i Romani devono essere indulgenti con i vinti: la fonte dell'episodio parla effettivamente di *clementia* (GELL. 6, 3, 52: ... *nunc clementiae, nunc mansuetudinis maiorum, nunc utilitatis publicae commonefacit*), ma non di lacrime. Pompeo si mostra insensibile quando un suo amico implora aiuto, mentre Cesare non ignora le suppliche che gli vengono indirizzate: che Pompeo non pianga è ovvio, ma nemmeno l'indulgente Cesare lo fa, quindi perché menzionare l'episodio? Augusto si mostra sempre clemente con gli sconfitti, così il senato e il popolo gli assegnano l'appellativo di *pater patriae* ed egli «piange di gioia» (p. 39): questa volta le lacrime ci sono, ma è evidente (anche dalle parole della studiosa qui riportate) che esse scaturiscono dalla gioia per la ritrovata concordia dello Stato, non dalla clemenza in sé. Ancora, lo stesso Augusto e poi, forse sulla sua scorta, Vespasiano sono costretti dal proprio ruolo a dare mostra di una estrema severità, che impedisce anche di proteggere gli amici: entrambi quindi piangono, ma non per aver usato clemenza, bensì per non aver potuto usarla. Tra gli esempi riportati dalla Rey, dunque, l'unico veramente appropriato alla dimostrazione che ella vuole svolgere è l'ultimo, relativo all'imperatore Tito che perdona al fratello Domiziano i suoi comportamenti irrispettosi e anzi minacciosi, ma poi in privato a volte lo scongiura con preghiere e lacrime di cambiare i suoi comportamenti: troppo poco, sembra,

per poter considerare riuscita questa sezione del lavoro.

Un ultimo breve appunto, o meglio una proposta di integrazione: nel quarto capitolo, quello relativo all'oratoria, poteva trovar posto un riferimento alla difesa di Manio Aquilio pronunciata dal noto oratore Marco Antonio nel 98 a.C. In quest'occasione, infatti, come attesta Cicerone (*de orat.* 2, 194-196), il patrono non si limitò a fare appello alla propria riconosciuta passionalità espressiva, ma giunse sino al punto di provare compassione e piangere egli stesso: indicativo, a tal proposito, è che nella finzione letteraria del dialogo ciceroniano Antonio affermi di aver provato grande dolore e pietà e addirittura di aver pianto e di aver indotto al pianto Caio Mario.

L'ampiezza delle considerazioni sin qui svolte non deve però indurre in errore: accanto alle imprecisioni rilevate e alle miglierie che vi si potrebbero forse apportare, infatti, occorre sottolineare gli elementi di merito del saggio, che rappresenta un lavoro senza dubbio scientificamente più che dignitoso. Un primo pregio innegabile è la gradevolezza con cui si legge il testo, semplice ma non semplicistico, profondo ma non ridondante né oneroso. Apprezzabile, inoltre, è la divisione di ogni capitolo in paragrafi titolati: ciò rende chiare e comprensibili la scansione degli argomenti e la strutturazione del pensiero che ne è alla base. Lo stesso scopo è poi raggiunto anche mediante le brevi ma esaustive precisazioni che accompagnano la menzione di eventi o personaggi, compresi quelli di facile intelligibilità o ampia rinomanza.

Di pari passo con queste caratteristiche si pone l'andamento discorsivo dell'esposizione, la quale mira a fornire ampi quadri generali piuttosto che approfondire minuziosamente singoli aspetti dell'argomento trattato: questa scelta, lungi dal rappresentare un limite del lavoro, ne costituisce un pregio, sia per la succitata gradevolezza che conferisce al testo sia per lo spazio che concede a ulteriori approfondimenti su singoli episodi o aspetti esposti nel libro. Proprio in virtù di questa scelta espositiva il lavoro risulta ricchissimo di esempi per ogni –possiamo dire– categoria di pianto esaminata; e una tale densità di concetti ed esempi rende ragione, credo, anche dell'ampiezza della presente recensione in rapporto

alle dimensioni dell'opera.

Il saggio, in definitiva, appare ben impostato e ben scritto e rappresenta un lavoro degno di apprezzamento e utile per chiunque voglia in futuro accostarsi al tema delle lacrime nell'antica Roma allo scopo di riesaminarlo nel suo complesso o in qualche aspetto particolare.

Claudio Corsaro
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
claudio.corsaro@outlook.it

Lucia Mariani, *Ermione dalla tragedia greca a Rossini*, Roma, Aracne Editrice, 2019, pp. 400, ISBN 978-88-255-2650-9.

Basato su una tesi di dottorato diretta da Luigi Battezzato, il volume di Lucia Mariani ripercorre minuziosamente la storia letteraria del personaggio di Ermione e ha il merito indiscusso di far dialogare opere letterarie antiche e moderne, stimolando una rinnovata riflessione sull'intertestualità e i *reception studies*. Il taglio comparatistico, l'approccio interdisciplinare e l'attenzione filologica ai testi e alla loro trasmissione offrono, infatti, al lettore quello che – in termini genetici – si potrebbe definire un 'palinsesto' dell'archetipo greco antico e delle opere derivate da quest'ultimo nel corso dei secoli, fino all'opera lirica italiana di inizio Ottocento. L'indagine prende avvio dalle prime attestazioni di Ermione nei poemi omerici e nella tragedia attica e, seguendo il *fil rouge* delle emozioni che hanno di volta in volta delineato il personaggio, porta alla luce le tanto numerose quanto trascurate rielaborazioni antiche, medievali e moderne. L'autrice, infatti, pur mettendo in evidenza

le tappe fondamentali e più note della ricezione – le riscritture di Euripide, Ovidio, Racine e Rossini – ci restituisce al contempo un'accuratissima 'stemmatica' del mito che dall'ipotesto ci conduce, attraverso un percorso estremamente ramificato, agli ipertesti derivati, incluse le opere minori trascurate o dimenticate dalla critica. Il risultato finale è una convincente e accurata genealogia del personaggio mitico di Ermione che costituisce un contributo scientifico originale sia per il taglio teorico-metodologico,



sia alla luce degli studi più recenti sulla ricezione del dramma antico.

La prefazione di Michael Lloyd precede un capitolo introduttivo nel quale Mariani illustra l'obiettivo del suo lavoro, il *corpus* delle opere analizzate e la metodologia adottata. Il progetto delineato dall'autrice è indubbiamente ambizioso e si avvale di tre macro-lenti investigative: 1) la *classical reception*, 2) la prospettiva comparatistica e 3) la storia delle emozioni. Sono questi gli strumenti di ricerca che permettono all'autrice di indagare le rielaborazioni della figura di Ermione, avvalendosi di un approccio interdisciplinare (che abbraccia generi letterari differenti, dall'epica alla tragedia, all'epistola elegiaca, all'opera lirica), transnazionale (dal mondo antico greco-romano alla letteratura moderna italiana, francese e inglese) e diacronico (dall'VIII sec. a. C. agli inizi dell'Ottocento). L'eterogeneità delle fonti discusse (papirosee, manoscritte, a stampa, librettistiche) e degli approcci metodologici impiegati (dai *reception studies* ai *translation studies*, alla teoria delle emozioni, alla *reader-response theory*), insieme alla solida formazione filologica e musicale dell'autrice, garantiscono alla trattazione la profondità d'indagine necessaria ad assicurarle un posto di rilievo negli studi contemporanei sulla tradizione e sulla fortuna dei classici.

Il *trait d'union* che accomuna le riletture proposte da Mariani è la gelosia di Ermione: l'evoluzione delle emozioni del personaggio ne determina in maniera decisiva la trattazione da Euripide a Rossini. A partire dalla letteratura greca, infatti, la figura di Ermione è costantemente caratterizzata dalla sua natura di donna capace di emozioni forti: «a character of extremes» è la definizione coniata da W. Allan e riproposta da Mariani nel corso della sua analisi (p. 20). Tuttavia, nell'introduzione, l'autrice fa notare come nel mondo greco non esistesse un unico termine che indicasse l'odierno concetto di gelosia e come alcuni studi ne sostengano la totale estraneità alla sensibilità greca antica: Mariani, pur ammettendo che il concetto di gelosia sia spesso espresso da campi semantici differenti e che sia necessario tenerne in considerazione le diverse accezioni, obietta che «il caso di Ermione dimostra emblematicamente che le caratteristiche comportamentali dell'eroina euripidea corrispondono

alle definizioni di “gelosia” tanto antiche quanto moderne» (p. 22). Risulterà chiaro, al termine dell’indagine, come la trattazione della gelosia di Ermione sia stata oggetto di costanti variazioni e come queste ultime abbiano avuto un impatto determinante nella definizione, anche morale, del personaggio: nell’*Andromaca* di Euripide, Ermione risulta affetta da una «gelosia mista a invidia» – frutto del timore di perdere il suo *status* di moglie legittima di Neottolemo – e da una «gelosia sessuale» – derivante dal desiderio dell’esclusività sessuale, di cui gode Andromaca, con Neottolemo, ma già a partire da Ovidio il sentimento della gelosia scompare (a favore dell’amore di Ermione per Oreste) per poi ricomparire nei testi medievali e, soprattutto, nelle riscritture di Racine e di Rossini. In queste ultime, la gelosia è frutto di un profondo dissidio interiore tra odio e amore, è forza distruttrice e autodistruttiva che rende l’eroina – come nota giustamente Mariani – ancor più tragica del suo archetipo greco.

Il volume è composto da nove capitoli ed è idealmente suddiviso in due sezioni complementari: la prima (capp. I-V) dedicata alla ricezione antica, la seconda (capp. VI-IX) alla ricezione medievale e moderna. Se le prime sporadiche occorrenze della figura di Ermione risalgono ai poemi omerici e alla lirica arcaica, i testi che attestano in maniera puntuale il mito di Ermione appartengono alla tragedia attica di V sec. a. C.: l’*Ermione* di Sofocle, l’*Andromaca* e l’*Oreste* di Euripide.

Punto di partenza dell’analisi è, infatti, l’*Ermione* di Sofocle, alla quale è dedicato il primo capitolo: si tratta di una tragedia di datazione incerta, sopravvissuta grazie a soli due frammenti e la cui trama ci è nota solo attraverso un riassunto riportato negli scolii all’*Odissea* e nel commentario di Eustazio (XII sec.) al medesimo testo omerico. Mariani, attraverso una rigorosa analisi filologica dei frammenti sofoclei e delle fonti secondarie, traccia le linee di svolgimento della tragedia e ne ricostruisce gli episodi centrali: la doppia promessa in matrimonio di Ermione sia a Neottolemo che a Oreste e la morte di Neottolemo. Entrambi gli episodi, di difficile interpretazione, si inseriscono all’interno di una tradizione pre-sofoclea (*i.e.* Pindaro e Ferecide) e post-sofoclea (*i.e.* Apollodoro e Strabone) di cui l’autrice mette in luce analogie e differenze.

Il materiale mitico di cui si serve Sofocle per la sua *Ermione* è lo stesso su cui si basa l'*Andromaca* di Euripide (425 a. C. ca): quale delle due tragedie è antecedente all'altra? Alla *vexata quaestio* l'autrice tenta di rispondere nel secondo capitolo. Grazie a un attento confronto tra l'*Andromaca*, da una parte, e i frammenti e le fonti dell'*Ermione*, dall'altra, Mariani illustra lo *status quaestionis* relativo all'ipotizzata intertestualità tra le due tragedie (e in particolare all'antecedenza della seconda rispetto alla prima), tentando di scioglierne i nodi con lucidità e rigore storico-filologico.

All'*Andromaca* di Euripide, alla quale è dedicato il terzo capitolo, risale la caratterizzazione antica del personaggio di Ermione che – insieme a quella ovidiana – ha conosciuto una maggiore fortuna. Centrale è il problema della definizione della gelosia, che si inserisce nel più ampio dibattito sulle emozioni nel mondo antico: Mariani propone un'analisi che ha il merito di chiarificare – e colmare – la distanza culturale tra la gelosia come viene intesa nelle lingue moderne e le diverse accezioni di gelosia nella tragedia euripidea. La situazione iniziale è la seguente: Neottolemo ha avuto un figlio dalla sua concubina, Andromaca, ma nessun figlio da Ermione, sua moglie legittima, la quale vuole vendicarsi tentando di uccidere la sua rivale. La gelosia di Ermione, come illustra Mariani, non nasce dal rischio di perdere la persona amata, ma piuttosto lo *status* sociale che il matrimonio le garantisce e, allo stesso tempo, l'esclusività sessuale con Neottolemo. Se, nell'agone tra Andromaca ed Ermione, quest'ultima si presenta come personaggio arrogante e aggressivo, nella seconda parte della tragedia – dopo il fallimento del piano omicida – l'eroina sembrerebbe pentita per l'azione che stava per compiere e minaccia il suicidio: Mariani, alla luce delle divergenze interpretative, dimostra come il tentato suicidio di Ermione non sia dovuto a un rimorso interiore ma, piuttosto, alla paura di una possibile ritorsione da parte di Neottolemo. Euripide, quindi, tratteggia un personaggio complesso, le cui ambiguità dividono la critica e si riflettono sulle successive reinterpretazioni del mito. Diametralmente opposta è la caratterizzazione di Ermione che Euripide propone nell'*Oreste*: nel quarto capitolo, Mariani afferma che l'eroina è «l'unico personaggio

innocente e puro del dramma» (p. 126). Personaggio marginale ma fondamentale per l'intreccio, è in aperto contrasto con l'Ermione dell'*Andromaca*.

All'*Andromaca* euripidea sono debitrice le riscritture del mondo greco-bizantino e – seppur mescolando fonti e tradizioni diverse – di quello latino, alle quali è dedicato il quinto capitolo. Se le notizie sulla fortuna dell'*Andromaca* nella Grecia antica sono dovute a sporadiche citazioni aristofanee e menandree, Mariani mostra come in età tardo-antica, invece, la tragedia abbia goduto di notevole fortuna. L'analisi della tradizione manoscritta dell'*Andromaca*, infatti, ci fornisce informazioni interessanti sulla ricezione del mito. Mariani prende in esame due riassunti (ὑποθέσεις), conservati a premessa dell'opera, e gli scolî ai testi traditi: è significativo che in una delle due ὑποθέσεις ci sia un riferimento alla dibattuta 'gelosia' (ζηλοτύπως) di Ermione e che in uno scolio al v. 245 (attribuito ad Aristofane di Bisanzio) l'eroina sia definita con il termine κακοῦργος, 'malefica', che conferma il giudizio negativo sul personaggio.

Nel mondo latino, il mito di Ermione è conosciuto attraverso diverse fonti (non solo Euripide, ma probabilmente anche Omero e Sofocle): dopo aver passato in rassegna gli autori che riprendono le fonti greche precedentemente citate (*i.e.* Virgilio e Igino), Mariani analizza due opere di cui Ermione è la protagonista principale, l'*Hermiona* di Pacuvio e l'ottava epistola delle *Heroides* di Ovidio. L'Ermione ovidiana si identifica con le altre eroine delle *Heroides*, è una donna infelice che lamenta il proprio amore sventurato: Mariani ci restituisce una ricostruzione efficace del lavoro inter-ed extra-testuale svolto da Ovidio sulla tradizione precedente, evidenziandone la rielaborazione originale. Ermione, rapita da Pirro (il nome con cui viene designato Neottolemo), scrive a Oreste, con il quale era precedentemente sposata e del quale è innamorata, per persuaderlo ad aiutarla. Se l'Ermione euripidea accetta l'aiuto di Oreste esclusivamente per salvarsi da una possibile vendetta di suo marito, l'Ermione ovidiana è genuinamente innamorata di Oreste. Mariani conclude: «Oreste – e i lettori dell'epistola – sono invitati a compatirla: questa possibile (e cercata) com-passione è uno degli

elementi che più contribuiscono a creare uno iato tra l'Ermione ovidiana e quella euripidea» (p. 165).

Alla ricezione medievale è dedicato il sesto capitolo: Ἐφημερίς τοῦ Τρωικοῦ πολέμου di Ditti Cretese, di cui è giunta una versione latina del IV sec. d. C., è il filtro attraverso il quale i tre autori esaminati da Mariani (Benoît de Sainte-Maure, Guido delle Colonne e John Lydgate of Bury) riprendono le vicende mitiche dell'*Andromaca* di Euripide, senza però dimostrare interesse per la caratterizzazione di Ermione. È nel teatro francese del Cinquecento, grazie alla riscoperta della tragedia antica, che il mito di Ermione riprende vita: il *Pyrrhe* di Luc Percheron e il *Pyrrhe* di Jean Heudon, ereditando probabilmente da Ovidio la catena amorosa Pirro-Ermione-Oreste, mettono in scena le passioni amorose, tema tipico delle tragedie rinascimentali francesi. Nel sesto capitolo, Mariani mette a confronto i due testi francesi e la tradizione classica a cui fanno riferimento: la moralizzazione delle passioni, in entrambi i casi, passa attraverso l'accentuazione della *fureur* criminale e amorosa. L'autrice nota come l'epiteto *cruelle*, che ricorre sia in Heudon che in Percheron, sarà un attributo distintivo dell'Ermione raciniana.

Le passioni amorose, e nello specifico la gelosia, svolgono infatti un ruolo centrale nell'*Andromaque* di Jean Racine (1667). Nell'ottavo capitolo, l'attenta disamina a cui Mariani sottopone la tragedia fa emergere l'eterogeneità delle fonti classiche utilizzate e la caratterizzazione della figura di Ermione come «eroina estrema». Sebbene lo stesso Racine affermi di aver tratto da Euripide il carattere geloso di Ermione, l'autrice nota come la passione che domina totalmente il personaggio risenta fortemente dell'Ermione ovidiana e del teatro francese contemporaneo. Tra le novità introdotte da Racine, Mariani fa notare la catena di amori non corrisposti (Oreste-Ermione-Pirro-Andromaca) e il suicidio finale di Ermione. L'eroina è in balia della sua gelosia vendicativa che la conduce a progettare lucidamente la sua vendetta, questa volta non nei confronti di Andromaca (come avviene in Euripide), ma dell'oggetto del suo amore, Pirro. Vendetta che si compirà attraverso il personaggio di Oreste, spinto anche lui dalla passione amorosa e dalla gelosia. Il

dissidio catulliano tra odio e amore, pur mostrando al pubblico un'Ermione più umana, lascia infine il posto alla passione cieca e distruttiva, unico motore dell'azione.

Il nono e ultimo capitolo indaga la ricezione di Ermione nell'opera lirica italiana: Mariani, dopo aver passato in rassegna i primi libretti basati, spesso poco fedelmente, sul modello euripideo e raciniano, dedica l'ultima sezione del suo volume all'*Ermione* di Gioacchino Rossini, rappresentata nel 1819 a Napoli, sul libretto di Andrea Leone Tottola. Quello di Rossini è un vero e proprio ritorno a Racine, della cui *Andromaque* si preserva il contenuto adattandolo all'opera lirica. In controtendenza rispetto alle versioni settecentesche, Rossini/Tottola recuperano la vera essenza di Ermione che svolge un ruolo primario rispetto ad Andromaca: la prima è soprano, la seconda contralto. Mariani, attraverso l'analisi puntuale del libretto di Tottola e, in particolare, della Gran Scena, delinea il turbinio di emozioni che travolge Ermione, scissa – come nel dramma raciniano – tra odio e amore. L'autrice mette in evidenza la struttura a *Ringkomposition* dell'opera che si apre con il desiderio di vendetta di Ermione («offrite indarno / Sollievo all'anima mia, / Che vendetta sol pasce, e gelosia») e termina con il compimento della vendetta, alla quale segue non il suicidio (come ci si aspetterebbe sulla falsariga raciniana), ma lo svenimento di Ermione. Rossini/Tottola, rifiutando il consueto lieto fine delle precedenti versioni operistiche dell'*Andromaque*, ripristinano il finale tragico del modello raciniano.

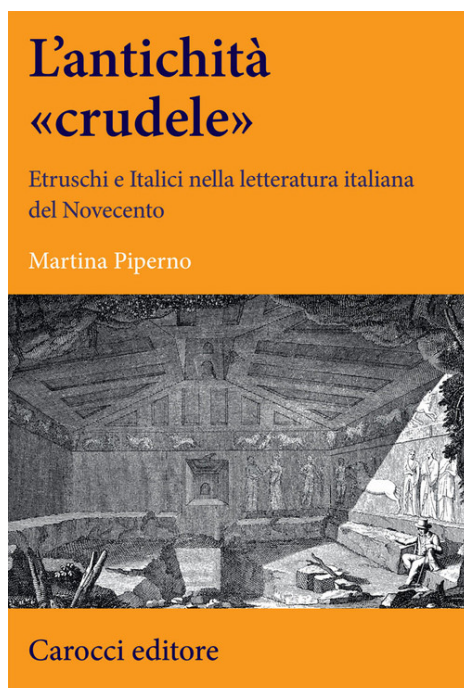
Un glossario musicale, l'indice dei passi citati e una ricca bibliografia concludono il volume – primo lavoro dedicato interamente alla figura di Ermione – che, senza alcun dubbio, si inserisce a pieno titolo nel panorama contemporaneo dei *classical reception studies* offrendo un contributo estremamente innovativo, metodologicamente valido e di ampio respiro.

Giulia Fiore
Università di Bologna
giulia.fiore5@unibo.it

Martina Piperno, *L'antichità «crudele». Etruschi e italici nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2020, pp. 164, ISBN 978-88-430-9885-9.

L'antichità «crudele». Etruschi e Italici nella letteratura italiana del Novecento è un lavoro di ricerca poderoso, ma al contempo uniformemente strutturato. Il libro si compone di quattro capitoli corrispondenti a quattro casi di studio: *la questione del Dante etrusco: radice, eredità, razza; itinerari sepolcrali etrusco-italici: ricordanza, catabasi, oblio; Carlo Levi rilegge Virgilio e Vico: periferie, diversità, conflitto; Bassani e l'Etruria: antichità, latenza, rimozione*. I capitoli, tuttavia, non sono isole interpretative, ma gettano ponti e includono ramificazioni delucidanti per quello che nell'*Introduzione*, funzionale ad illustrare l'impianto dell'opera, Martina Piperno definisce «un primo bilancio sulle dinamiche della ricezione del pre-romano nella letteratura italiana tra la fine dell'Ottocento e il Novecento inoltrato» (p. 20). Dalle pagine iniziali si apprendono anche le tappe

che dall'University College Cork, in Irlanda, all'Università di Edimburgo, passando per l'Università di Warwick, l'Università di Seton Hall e l'Università di Oxford, l'hanno condotta ad un percorso tutt'altro che solipsistico, costituitosi, di fatto, in dialogo costante con altri studiosi, sia per la concezione del progetto sia per la sua realizzazione. La meticolosità argomentativa che caratterizza ogni paragrafo pare naturalmente improntata a catturare l'attenzione del



lettore, data la curiosità che la tematica oggetto d'indagine suscita. I presupposti teorico- concettuali si dipanano attraverso la scansione in argomenti narrativi somiglianti alla trama di un racconto avvincente, che si desidera leggere tutto d'un fiato, sebbene non vi sia «alcuna pretesa di esaustività e completezza» – chiarisce l'autrice –, ma l'intento di «aprire ulteriori possibili strade di ricerca» (*ibidem*).

Ricostruire la storia della perduta Italia preromana non è, ed evidentemente non può essere, un'operazione neutrale. Il discorso sull'origine etrusco-italica costituisce campo di tensioni ancora aperte, irrisolte, complesse, che nello studio della Piperno hanno trovato un terreno di riflessione, avviata da prospettive originali rispetto a piste già tracciate e legate a filo doppio dalle parole chiave ricorrenti, nella forma degli aggettivi *misteriosa* e *crudele*, che introducono e accompagnano l'antichità di cui si discute.

La dialettica tra la cultura classica, intesa come cultura dei dominatori, i Romani, e la cultura preromana, pone *in nuce* un quesito interpretativo, che riguarda le narrazioni di tipo identitario del Novecento e il dibattito storico-culturale o politico, quando quest'ultimo implicava questioni di appartenenza nazionale, retorica nazionalista e anche propaganda razziale.

Volendo ripercorrere *en passant* la strutturazione, si parte con la *Letteratura* (1.1) relativa al Dante etrusco, che mette in luce fenomeni diversi dai semplici esempi di ricezione della *Divina Commedia*, proseguendo con gli itinerari sepolcrali etrusco-italici, nei ricordi leopardiani (2.1) e non solo (2.3); si prosegue con la *Geografia poetica: un'alterità interna* (3.1) tracciata dalla rilettura di Virgilio e Vico da parte di Carlo Levi; con l'Etruria di Bassani, che prende le mosse da Cerveteri nel prologo a *Il Giardino dei Finzi Contini* (vedi 4.1) giungendo così, dopo una gita *on The Road* sull'Aurelia (vedi 4.2), *Dal reperto al ricordo* (4.3) che chiude, ma non conclude uno scandaglio avvalso soprattutto di tasselli semantici, evidenze e valenze che, parafrasate con cura ed esaustività di rimandi, possiedono immediata e circostanziata ricchezza esegetica.

Note di merito del volume sono, altresì, l'ampia bibliografia e le note esplicative e bibliografiche puntuali, funzionali all'approfondimento,

nonché ad una migliore comprensione di taluni aspetti. Prezioso anche l'indice dei nomi, che soddisfa l'esigenza di chi volesse magari addentrarsi nell'opera partendo da uno o più autori novecenteschi menzionati.

La studiosa riordina abilmente, nel primo caso di studio, l'intricata rete di testi, in prosa e in versi, circa la metafora vegetale delle radici etrusche di Dante, posta a cavallo tra Risorgimento e fascismo, quando cioè la nazione era in cerca di miti fondativi. Si scongiura il rischio di arbitrarietà di ogni nesso proposto, tramite le fonti, che intervengono a suffragare le piste di lettura proposte. Stupisce, incalzando la lettura, il valore etico delle tesi avanzate, che accolgono ed includono inevitabilmente anche la sfera psichica, socio-antropologica, in un gioco di incastri imperfetti con l'unica traccia possibile, quella della storia, fatta di azioni memorabili tanto quanto 'annientate', perché lacunose, cadute nell'oblio, proprio come certe 'favole etrusche'. Ecco perché, citando Benjamin, l'autrice rende manifesta l'illusione di una visione veramente oggettiva e impersonale della scrittura storiografica.

Suggestive e fortunate risultano le interferenze poetiche virgiliane, rintracciate in *Cristo si è fermato a Eboli*, dove la Lucania risulta un'alterità interna all'Italia fascista, come spiega la Piperno, una civiltà contadina stagliata in una temporalità ciclica, senza progresso, secondo il filtro interpretativo di Vico, eppure utile a suggellare una forma ambigua di sopravvivenza, anziché il consueto *topos* rovinistico. Osserva la studiosa: «nei secoli il ricorrere del modello storiografico italico ha messo in luce il carattere policentrico della geografia peninsulare, spesso in chiave antiromana, anticentralistica e antiunitaria. Il *Cristo* non fa eccezione: Levi rovescia l'organizzazione postunitaria dello spazio centrata sul prestigio storico di Roma capitale per mettere al centro la periferia dimenticata della Lucania» (p. 92).

L'affascinante itinerario attraverso i meandri più reconditi delle origini trova la sua ultima stazione connotativa nello spazio dell'opera di Bassani, che ben si presta, peraltro, ad essere letta tramite la metafora del viaggio, come del resto suggerisce il titolo

del paragrafo 4.2, *On The road sull'Aurelia: spazi e strade urbane bassaniane*. Dal prologo de *Il giardino dei Finzi Contini* si irradiano i sottintesi relativi all'immagine del sepolcrale etrusco, la cui immobilità diventa valore, perché si identifica con l'immutabilità, «unica possibile resistenza alla storia predatrice» (p. 126).

Aver dato forma ad una materia tanto impalpabile quanto frammentata è uno dei tanti pregi insiti nell'attenta disamina della Piperno. Nell'ultima voce del Novecento analizzata si rintraccia probabilmente lo snodo cruciale di un'antichità che potremmo rassomigliare ad un laconico interlocutore; un'antichità che riesce a conservare, tramite i suoi reperti e ricordi, l'immagine di un «Italia plurale e poliglotta - il contrario dell'uniformazione fascista» (p. 144).

Nella poesia *La porta Rosa*, che Bassani scrisse in seguito alla visita al parco archeologico di Velia, si rinviene la spia di una strenua fascinazione esercitata sul poeta dalle radici ferraresi ed israelitiche, «una periferia che rimanda ad un'altra periferia» (p. 143). Si tratta, peraltro, di «un sogno di nobiltà, esclusività e purezza» coltivato dallo scrittore in quel «reamo dell'immaginazione» che è Ferrara, dove trascorse l'infanzia e la giovinezza; «invece, il fine ultimo del romanzo [*Il Giardino dei Finzi Contini*], come spiega Gentili, è di rimettere la periferia, chiusa ed autoescludente, al centro di un discorso pubblico nazionale attraverso la parola narrante, di reimpostare cioè il rapporto tra centro e periferia [...]» (*ibidem*).

La narrazione si configura come estremo risarcimento del perduto, in rapporto diretto con la morte, all'interno di un cerchio che non si stringe, ma diventa più nitido al culmine della trattazione.

Gelsomina Massaro
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
gelsomina.massaro@gmail.com

Margherita Losacco, *Leggere i classici durante la Resistenza. La letteratura greca e latina nelle carte di Emilio Sereni*, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 2020, pp. 270, ISBN 978-88-9359-420-2.

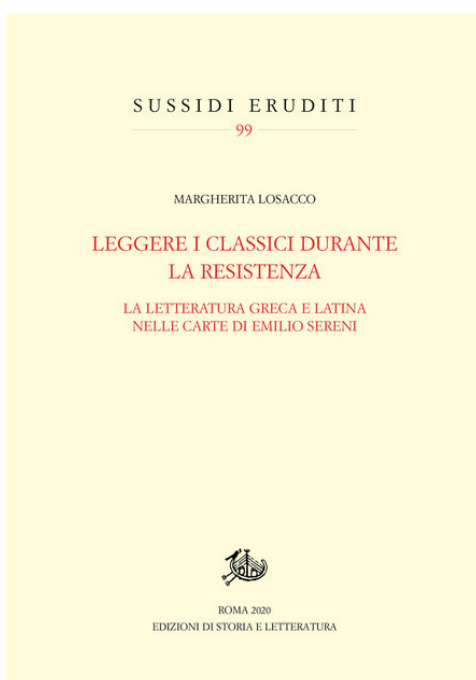
Nel suo volume *Leggere i classici durante la Resistenza. La letteratura greca e latina nelle carte di Emilio Sereni* Margherita Losacco traccia un profilo dello scrittore romano da una prospettiva sino ad ora trascurata: il rapporto tra Sereni e l'antichità classica.

La portata politica delle riflessioni sereniane, nonché il suo ruolo attivo e centrale come intellettuale antifascista in prima linea nelle vicende più incisive degli anni della Resistenza hanno, infatti, inevitabilmente adombrato un lato del Sereni autore e pensatore che potremmo definire più intimo e privato e che trae la sua ragion d'essere da un intenso confronto con gli scrittori del passato.

Il saggio si apre con una dettagliata introduzione, nella quale l'autrice presenta il proprio lavoro anticipandone i nodi fondamentali e fornendo, al contempo, indicazioni sul *modus scribendi* di Sereni e sull'organizzazione della sua biblioteca e delle sue carte.

Segue il primo capitolo, incentrato prevalentemente sui momenti più significativi della biografia dello scrittore, con particolare attenzione agli anni della formazione.

Nel successivo viene invece ripercorsa la passione di Sereni per la letteratura, coltivata con entusiasmo e abnegazione sin dai tempi della prima infanzia. Tramite le testimonianze di amici e familiari, nonché attraverso l'ausilio di documenti privati



– ai quali la studiosa attinge frequentemente – viene restituito il ritratto di un intellettuale instancabile, rigoroso, appassionato e capace di muoversi con eccezionale competenza tra le più svariate forme del sapere.

A partire dal terzo capitolo si penetra in maniera più puntuale nell'analisi del rapporto tra Sereni e la letteratura classica. Margherita Losacco si sofferma minuziosamente su alcuni autori particolarmente cari al romano, tra i quali Saffo, Eschilo, Sofocle, Euripide, Socrate, Platone, Lucrezio, Virgilio, Orazio, Tibullo, Catullo, segnalando di volta in volta i momenti più rilevanti di questo avvicinamento ai grandi interpreti dell'antichità greca e latina.

Il volume si conclude con delle Appendici, dove vengono riprodotti alcuni brani degli scrittori in questione, corredati dai relativi commenti sereniani.

«La cultura [...] è qualcosa che importa per la vita e per la lotta»¹: così si potrebbe riassumere, con le parole dello stesso Sereni, lo spirito che ha animato le sue ricerche, risultato evidente del bisogno irrinunciabile di coniugare la contingenza storica con la lezione imperitura dei classici. Gli interessi di Sereni per la letteratura antica non sono affatto slegati dalle sue riflessioni socio-politiche ma anzi – e l'autrice lo dimostra lungo tutta la propria lettura – instaurano con esse un dialogo significativamente fruttuoso. Il colloquio con la classicità costituisce per l'intellettuale un'occasione per riflettere sulla contemporaneità e, contestualmente, un momento di conforto e consolazione in anni particolarmente difficili.

L'arco di tempo sul quale si concentra l'indagine di Margherita Losacco è quello che intercorre tra il novembre del 1944 e l'aprile del 1945. Si tratta di un momento complesso, per la storia italiana così come per quella privata di Sereni: reduce da sfibranti detenzioni, egli inizia a ricoprire importanti incarichi istituzionali all'interno degli organi antifascisti, impegni che lo costringono ad un infaticabile lavoro di organizzazione e di programmazione politica. In queste circostanze non viene meno in lui il desiderio di attingere ad alcune tra le più alte espressioni della tradizione letteraria greca e latina; al

contrario, si fa più urgente la necessità di rivolgersi a quegli autori che tale patrimonio hanno tramandato nel corso dei secoli. Proprio la reclusione diventa un'occasione particolarmente adatta a questo studio intenso e appassionato, configurandosi come il momento più opportuno per approfondire il pensiero dei classici. Complice la forzata inattività, Sereni si trova così autorizzato ad appagare il suo «vizio impunito» – per prendere in prestito un'efficace formula di Valery Larbaud – e a concedersi il 'lusso' di tali letture, assecondando un desiderio percepito dai più come innecessario, ma assolutamente legittimo e vitale per l'autore.

Margherita Losacco esamina con perizia filologica le tappe della ricerca di Sereni in questo torno di mesi a cavallo tra il '44 e il '45, mettendo in luce i vari momenti e le diverse modalità attraverso cui lo scrittore si è confrontato con gli autori da lui più ammirati. Egli ha affidato ad *excerpta* – vale a dire a quelle note «fuggevoli»², tratte ed ispirate dalle voci più eloquenti dell'antichità – alcune penetranti riflessioni personali, che con cura e dedizione ha appuntato ogniqualvolta si è misurato con un passo particolarmente eloquente, su cui si è cimentato come traduttore e come esegeta. Tali estratti, ripercorsi nel dettaglio all'interno del volume, testimoniano non soltanto l'interesse di Sereni per la letteratura classica, ma anche il rilievo che determinate questioni hanno assunto, agli occhi dell'intellettuale romano, nel momento in cui egli si è accostato (o riaccostato) agli scrittori del passato: la guerra civile (e la relativa condanna del conflitto), l'esaltazione della vita isolata, la ricerca del conforto della persona amata, la consolazione della natura, la forza eternatrice della poesia sono solo alcuni dei nodi concettuali che Sereni ha isolato nei testi greci e latini consultati, facendone l'oggetto delle proprie riflessioni critiche. I motivi selezionati dallo scrittore ben evidenziano il duplice orientamento delle sue scelte: da un lato egli ha privilegiato i luoghi che più profondamente hanno colpito la sua sensibilità di individuo, di studioso e di uomo politico; dall'altro si è focalizzato su quei passaggi di cui il fascismo era solito servirsi, illegittimamente, per veicolare la propria ideologia, snaturando il senso profondo della parola degli antichi.

L'autrice del volume traccia le precise coordinate storico-culturali entro le quali analizza l'interesse dell'intellettuale romano per ogni singolo scrittore greco e latino chiamato in causa, a ciascuno dei quali è dedicato un paragrafo autonomo. Non stupirà allora che l'attenzione di Sereni sia stata catturata, ad esempio, da quei passi delle *Bucoliche* virgiliane che celebrano l'amenità della natura, conforto e consolazione ad un presente martoriato dalla devastazione del conflitto; parimenti, l'intimità delle dinamiche familiari cantata da Tibullo non poteva che suonare singolarmente suggestiva a chi, in giorni di particolare inquietudine politica, vedeva nella semplicità degli affetti più autentici valori fondamentali da difendere e preservare; allo stesso modo la riflessione di Orazio sulla guerra (si pensi soltanto alle *Odi civili*) si è caricata per Sereni di una straordinaria attualità, così come il materialismo lucreziano, riletto e reinterpretato alla luce di quello marxiano.

Il dialogo tra gli insegnamenti del passato e la situazione presente è dunque la prospettiva principale dalla quale Sereni ha interrogato i classici, nonché il *fil rouge* che l'autrice ripercorre nel proprio volume. Tra i meriti di tale lavoro, tre si distinguono per la loro rilevanza: in primo luogo l'attenzione filologica per lo studio delle carte d'autore e il ricorso trasversale ad altri documenti, privati e non, che senza dubbio ne arricchiscono la panoramica complessiva; inoltre, l'indugio sul Sereni lettore e interprete dell'antichità non induce mai la studiosa a trascurare gli altri aspetti della sua globale esperienza intellettuale. Gli interessi dello scrittore per la classicità sono, infatti, costantemente fatti dialogare con l'intera attività culturale e politica da lui svolta e si inseriscono in un percorso più ampio, di cui viene più volte esplicitata l'ecletticità e la complessità.

Note

1 E. SERENI, *Andrea Zdanov – modello di combattente per il trionfo del comunismo*, in *Rinascita*, 5, 1948, 9-10, ma ripreso dalla studiosa M. LOSACCO a p. 168.

2 E. SERENI, *Diario*, p. 132, ma in questo volume a p. XV. Tali glosse e postille sono raccolte nel fascicolo denominato *Estetica*, che condivide con un altro *dossier* messo a punto da Sereni, *Note varie*, un numero elevato di passi presi in prestito dalla letteratura classica. Ciò che muta tra i due *corpora* è la presenza delle note interpretative (presenti in *Estetica* ma non nelle *Note varie*) e l'organizzazione interna delle due raccolte: i passaggi selezionati, ordinati per autore nella prima, vengono da Sereni sistematizzati e disposti secondo una divisione tematica o alfabetica nella seconda, al fine di facilitare il reperimento di ogni singola citazione.

Maria Chiara Morighi
Università degli Studi di Siena e Université de Tours
mariachiara.morig@student.unisi.it

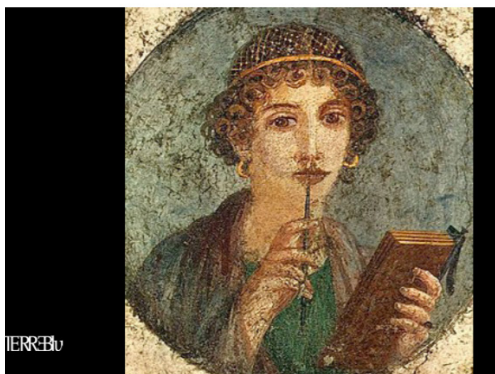
Natascia De Gennaro, Arianna Sacerdoti (a cura di), 5-7-5 *La sperimentazione didattica degli haiku in latino tra scuola e università*, Reggio Calabria, Terre Blu, 2020, pp. 139, ISBN 978-88-99377-08-3.

Alla base dell'insegnamento dovrebbe esserci il reciproco amore: tra il discente e l'insegnante, tra entrambi e la materia di studio. Questo libro nasce da un eros trasversale e collega il mondo dell'università a quello liceale, frutto della collaborazione tra due *magistrae*. Sullo "sfondo" la poesia e la passione per gli haiku, trasmesso (è proprio il caso di dirlo) di generazione in generazione. Questa sperimentazione didattica è riuscita a rendere meno ostiche due "materie" che, per la difficoltà e per un "modus docendi" talvolta troppo obsoleto, sono normalmente invisibili alla maggior parte degli studenti: il latino e la poesia, dimostrando che sono vive, reali e in trasformazione continua. Inoltre, nel tradurre gli haiku in latino, si è arrivati alle radici stesse della nostra lingua, in uno scambio che è stato, e deve continuare ad essere, di arricchimento costante.

La professoressa De Gennaro e la professoressa Sacerdoti hanno fatto leggere e tradurre ai propri alunni (rispettivamente liceali ed universitari) gli haiku di quattro diversi autori (Oscar Luparia, Francesco Palladini, Antonio Riccio e la coautrice Arianna Sacerdoti). Il libro risulta, infatti, suddiviso in quattro parti: agli haiku in italiano dei singoli scrittori (introdotti da una piccola biografia iniziale) si alterna la traduzione latina messa in atto dagli studenti, rispettando, ovviamente, lo schema da cui prende il nome

5 - 7 - 5

AA. VV.
 la sperimentazione didattica degli haiku in latino tra scuola e università
 a cura di Natascia De Gennaro e Arianna Sacerdoti
 con haiku di Oscar Luparia, Francesco Palladini, Antonio Riccio, Arianna Sacerdoti



il libro, ovvero “5-7-5”. Oltre a dover tradurre le singole parole (procedimento già di per sé complesso per i motivi che spiegherò in seguito), hanno dovuto rispettare il computo sillabico e selezionare accuratamente l’alternativa più consona. Le due docenti, durante la sperimentazione didattica, hanno più volte confrontato i risultati raggiunti, intervenendo, l’una a supporto dell’altra, nelle classi, creando così una vera e propria pluridisciplinarietà verticale.

Nell’accostare non tanto due lingue, come si è già detto, ma due universi così distanti, inevitabili sono state le difficoltà: come tradurre termini che nel periodo latino e medievale non esistevano (“scout”, “veranda”, “deltaplano”, “internauti”, “cubano”, “sigarette”, onomatopee come “toc toc”, espressioni inglesi come “come as you are”) ad esempio? Altrettanto interessante è stato vedere come allo stesso genere si approcciassero studiosi differenti, dando risultati comuni, ma non sovrapponibili. La sfida è stata però colta e superata egregiamente, con molteplici modalità: talvolta omettendo la parola in questione (è il caso dell’onomatopea “toc toc” ad esempio), talvolta modificandone parzialmente il significato, talvolta coniando dei neologismi (per cui “auto” diventa “autocineti”, “deltaplano” si trasforma in “delta volitans” etc), o ancora lasciando le parole senza mutamento alcuno (cfr. “as you are”).

Si dimostra così quanto la *traslatio*, basandosi proprio sul significato profondo e primario dell’etimologia, sia tutt’altro che mera ripetizione meccanica, ma sottenda piuttosto un’arte, che è essa stessa poesia. L’augurio è che questo libro funga da esempio per approcciarsi in maniera innovativa e propositiva allo studio, ma soprattutto all’insegnamento: il principio fondamentale, che nessun educatore dovrebbe mai “scordare” (togliere dal cuore), ovvero il “ludere docendo”, è tutto qui.

Alessandra Vastano
Università degli Studi della Campania ‘L. Vanvitelli’
alessandravastano@libero.it

Fiona Macintosh, Claire Kenward, *Agamemnon, a performance history*, APGRD - University of Oxford, 2020, consultabile al seguente link: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/ebooks-agamemnon> [ultima consultazione in data 08/12/2020]

Presentazione del volume *Agamemnon, a performance history*.¹

Nell'ambito degli studi sulla permanenza del Classico, una realtà accademica che ha saputo imporre la sua autorevolezza è senza alcun dubbio l'APGRD (Archive of Performances of Greek and Roman Drama) dell'università di Oxford. La chiave del successo del centro non è un segreto: flessibilità analitica, fiducia nelle novità, attenzione verso il contemporaneo nel rispetto di una salda memoria storica.

La lista di volumi curati da questo laboratorio è molto lunga e

le opere che la compongono vantano la partecipazione e i contributi dei più grandi specialisti del settore. Fulcro di questo progetto è la fortuna dei testi antichi nelle pratiche performative che le molteplici forme artistiche hanno saputo creare nel corso dei secoli.

Circa la sua produzione scientifica, il 2016 segna un punto di svolta nell'approccio all'attività di ricerca in questa disciplina. Un cambiamento dato dalla pubblicazione di un ebook intitolato *Medea, a performance history*; un lavoro



¹ Intendiamo ringraziare vivamente le curatrici del volume, Fiona Macintosh e Claire Kenward, per averci concesso in data 02/10/2020 un momento di confronto riguardante l'opera presentata in questo contributo. Una comprensione altrettanto approfondita del progetto non sarebbe stata altrimenti possibile.

incentrato sulla ricezione della tragedia euripidea nelle varie epoche storiche. Nel 2020 l'APGRD conferma di voler perseguire la direzione intrapresa quattro anni addietro pubblicando *Agamemnon, a performance history*: il secondogenito di quella che si preannuncia essere una serie di ebooks che andranno ad analizzare altri testi tragici. Questo secondo volume, come il titolo già preannuncia, focalizza la prima tragedia dell'*Oresteia*. Con questa recensione, il nostro obiettivo è di mettere in luce i punti di forza e le innovazioni introdotte da questa pubblicazione, sia da un punto di vista metodologico che contenutistico.

Struttura

L'opera si compone di sei parti intitolate *Beginning*, *Whose Play?*, *Homecoming*, *Lyric*, *Endings* e *Iconography*.

L'elemento comune a ciascun capitolo è l'approccio utilizzato, che segue uno sviluppo di tipo tematico: in ogni sezione dell'ebook, l'analisi degli aspetti più importanti del dramma antico va a individuare una costellazione di argomenti che permettono una buona comprensione della prima tragedia della trilogia eschilea.

Il primo capitolo propone una riflessione sull'origine del componimento: nello specifico, le tematiche affrontate studiano in termini filologici la nascita di questa tragedia.

Whose Play? Si interroga sulla struttura attanziale della *pièce*: una riflessione che permette la presa in considerazione di altri personaggi oltre al sovrano di Micene. Grande protagonista è la regina Clitennestra, la cui presenza scenica ha saputo affascinare nel corso dei millenni tanto gli scrittori quanto il pubblico.

Ciò che propone il capitolo *Homecoming* è uno studio del personaggio eponimo al titolo della tragedia. Le caratteristiche che vengono messe in luce del condottiero contribuiscono alla creazione di un complesso mosaico capace di tradurre il carattere proteiforme del personaggio mitico.

Con *Lyric*, lo sguardo critico viene invece indirizzato sui personaggi di Cassandra e del Coro: due identità fondamentali allo sviluppo

narrativo della tragedia, ma che da un punto di vista mimetico sono caratterizzate da un *agency* ridotto.

Attraverso il capitolo *Endings*, l'ebook considera invece le implicazioni connesse alla rappresentazione dell'*Agamennone* come spettacolo unico, senza cioè la messa in scena anche di *Coefore* ed *Eumenidi*. Una riflessione fondamentale alla luce della portata civile e civica con cui già l'ultima scena della tragedia tinge l'intero dramma.

Iconography studia la simbologia dei principali elementi costitutivi della tragedia in relazione alla funzione iconica che assolvono nel corso della storia della ricezione del dramma: dal carro del re alla vasca da bagno, passando per i tappeti rossi e l'ascia della regina. Grazie al materiale multimediale, il capitolo riesce a costruire una riflessione coerente e ben articolata sulle modalità con cui le produzioni moderne hanno saputo tradurre questi momenti fondamentali per lo sviluppo della *mise en scène*.

I personaggi e le tematiche

I capitoli dell'ebook analizzano in maniera progressiva tutti i protagonisti della trilogia. La prima figura a dare il benvenuto al lettore è il re di Micene. Agamennone: il grande condottiero dell'armata greca. Una figura problematica, che plasma la sua identità in nome della sua assenza (i versi in cui il personaggio è presente su scena sono infatti solo 162). In *Whose Play?*, Oliver Taplin disegna con accurata minuzia il complesso ritratto della regina Clitennestra. Lo specialista mette in luce la consistenza scenica del personaggio, la sua determinazione e le motivazioni che la spingono ad agire in maniera violenta contro il marito. La leonessa "dal cuore di maschio" (v. 11) che seppe piegare, nella versione eschilea del mito, le leggi della *polis* secondo il suo volere.

Lo studio del regicidio stimola una riflessione sul personaggio di Ifigenia; una figura tradizionalmente silenziosa, ma che riscopre in epoche più vicine alla nostra un protagonismo rinnovato.

Altro personaggio che diventa oggetto d'interesse in questa

pubblicazione è la figlia di Ecuba e Priamo, Cassandra. La veggente mai ascoltata, principessa di Troia. L'ebook cerca di mettere in luce la progressiva riscoperta del potere perlocutorio di questo personaggio, specialmente a partire dal secolo scorso; un momento storico in cui il femminismo di seconda ondata la prese a modello come emblema della sopraffazione dell'uomo sulla donna. Così facendo, le riscritture incominciarono a mettere in luce il doppio gioco di questo personaggio: la sua schiavitù nei confronti del dio e nei confronti del conquistatore greco. L'argomentazione non dimentica nemmeno quei personaggi secondari ma che svolgono un ruolo importante nello sviluppo dell'azione scenica, come la scolta o il coro. Nello specifico del coro, la pubblicazione cerca di sottolineare i momenti principali nell'evoluzione di questo personaggio collettivo, specialmente nelle produzioni più recenti.

Ma non sono solo i personaggi a stimolare l'interesse dei curatori di questo lavoro. La pubblicazione riesce a mettere in risalto tutte le principali tematiche affrontate dalla tragedia: la guerra, la rappresentazione della morte, la vendetta, i crimini, il sacrificio. La capacità degli autori sta soprattutto nel riuscire a collegare le caratteristiche degli spettacoli menzionati ai vari momenti storici che hanno fatto da cornice alle rappresentazioni del dramma. In questo modo, il tema della guerra smette, ad esempio, di essere inteso come semplice evocazione della contrapposizione tra Grecia e Troia, per diventare il corrispettivo scenico di conflitti più concreti (alcuni scontri citati sono la guerra in Vietnam o i disordini in Irlanda del Nord) a seconda del momento storico in cui avviene la rappresentazione.

Oltre alle tematiche più importanti, gli autori cercano però di sviscerare anche quei concetti all'apparenza meno evidenti nel corso dello sviluppo drammatico, ma che sono al contrario essenziali per la resa drammatica e per la comprensione del messaggio poetico, come ad esempio la solitudine, l'arroganza o la sofferenza.

Grande attenzione viene accordata alla nozione di *agency*: una riflessione che permette di mettere a fuoco il progressivo evolversi nei secoli dei sistemi attanziali che strutturano la *mimesis*. In

questa maniera, il volume studia il modo in cui la tematica della responsabilità si modifica nel corso dei secoli, in particolar modo in correlazione al mutarsi delle relazioni tra i vari personaggi.

Storia della ricezione

Al di là dello studio dei personaggi e dell'approfondimento delle tematiche, uno degli aspetti più utili di questo lavoro è il tentativo (ben riuscito) di ricostruire le diverse fasi della fortuna della tragedia nel corso dei secoli. Uno sforzo in grado di sottolineare quelli che sono stati gli snodi più importanti nella costituzione dell'immaginario letterario e performativo associato a questo testo. Gli aspetti considerati sono molti: si parte dalle perplessità circa l'effettiva realizzazione drammatica della tragedia (il cui testo veniva in principio inteso più che altro come un componimento costituito da lunghe orazioni interrotte sporadicamente da brevi momenti di danza e canto), fino alla trattazione di quelle scene che hanno da sempre individuato delle criticità nei vari tentativi di drammatizzazione (come ad esempio l'entrata in scena di Clitennestra, la cui apparizione non è specificata nel testo originale).

Dalle atmosfere oscure, ad ispirazione seneciana della prima epoca moderna, dove il sovrano veniva talvolta eluso dallo scenario (una pratica che verrà ripresa anche da alcune messe in scena contemporanee), passando per le traduzioni più o meno accademiche della tragedia nello stesso periodo storico, in grado però di far avvicinare un pubblico più ampio alla vicenda.

Vengono prese in considerazione le diverse rivalutazioni dei personaggi in epoca romantica (in seguito ad una rilettura dei protagonisti della vicenda in chiave epica), menzionando i processi di commistione intertestuale, in grado di modificare e perfino alterare la vicenda; fino a giungere ai primi tentativi di messa in discussione della struttura drammaturgica dello spettacolo nelle rappresentazioni di epoca vittoriana. Ma è il XX secolo il momento storico che probabilmente più interferisce con le convenzioni performative dell'*Agamennone*, e che per questo motivo viene

particolarmente studiato dalla pubblicazione.

Negli anni '60, tramite l'appropriazione in Europa di modelli drammatici ispirati all'Africa e all'Asia, si assiste a una riscoperta del coro antico. In tal senso, l'appropriazione di tradizioni teatrali orientali ha permesso un rinnovamento della pratica drammaturgica europea mediante i vari processi di adattamento di un'opera drammatica da sempre ritenuta facente parte del canone occidentale.

Tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, i confini narrativi della vicenda si allargano progressivamente tramite l'inserimento da parte di molti registi di episodi tratti da tragedie correlate al mito degli Atridi, il cui sviluppo narrativo non era tuttavia compreso nell'*Oresteia*.

Rappresentazioni

Per questo motivo, l'elemento chiave della pubblicazione è dato dallo studio delle *performance* proposte. Il ventaglio di *mise en scène* è molto ampio: le rappresentazioni che vengono per lo meno menzionate nei vari capitoli sono più di trenta. Le tradizioni letterarie coinvolte interrogano la produzione artistica di paesi appartenenti a ogni continente. Così facendo, *Agamemnon, a performance history* permette una maggior visibilità anche a quelle manifestazioni artistiche che per ragioni politiche, culturali o di mercato faticano a emergere a livello internazionale.

Oltre alla rappresentazione del 458 a.C., l'ebook menziona svariate tragedie del XVI secolo come la traduzione di Jean Saint-Ravy (1555), il *revenge play* di John Pickering *A new interlude of vice concerning the history of Horestes* del 1567 o l'opera *Clytemnestre* di Pierre Matthieu (1578). Seguono diversi riferimenti a *pièces* più tarde, come le *ballet d'action* di Jean-Georges Noverre *Agamemnon vengé* (1772), la tragedia di Vittorio Alfieri del 1783 e la trilogia drammatica *Oresteia* del compositore russo Sergej Ivanovič Taneev (1895).

È tuttavia con l'avvento del ventesimo secolo che la ricezione del

dramma si fa progressivamente sempre più interessante e la lista di traduzioni, adattamenti e riscritture sempre più fitta. Dalla celeberrima *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill del 1931, alla *pièce* politica (d'ispirazione senecana, ma dal gusto omerico) di James Thomson del 1938, fino al balletto *Clytemnestra* (pioneristico per l'evoluzione successiva della danza) di Martha Graham datato 1958, senza scordare la versione dell'*Agamennone* di Steven Berkoff del 1976.

Grande rilevanza viene accordata a rappresentazioni come *Oresteia* di Peter Stein (1980) per aver rivoluzionato il dialogismo del coro, *Les Atrides* di Ariane Mnouchkine (1990-92) e lo spettacolo di Katie Mitchell (1999) in cui la guerra di Troia lascia il posto alle ostilità sui Balcani e i membri del coro diventano veterani di guerra su sedie a rotelle, accuditi da infermiere della croce rossa. Non vengono tuttavia dimenticate neppure quelle esperienze sperimentali realizzate negli stessi anni, come ad esempio la performance *Klytemnestra* ideata dalla *drag queen* Ethyl Eichelberger per risvegliare le coscienze sul tema dell'epidemia da AIDS negli anni '80 negli USA.

Sempre nell'ottica di favorire un'analisi che non si limiti alle rappresentazioni più conosciute, i curatori del volume decidono di dare spazio anche alle produzioni più recenti. Alcuni esempi sono l'adattamento della trilogia eschilea ad opera dell'autrice sudafricana Yaël Farber dal titolo *Molera* (2003), la strabiliante performance *نونمم اگآ* (*Agamennone*) del drammaturgo iraniano Homayun Ghanizadeh del 2009 e l'*Oresteia* sottotitolata "La Tragedia dell'Europa" del portoghese Rui Madeira (2012).

Aspetti positivi e aspetti negativi: perché si tratta di un'opera importante?

All'interno di una prospettiva "editoriale", *Agamemnon, a performance history* trova armoniosamente il suo posto nella produzione scientifica del centro di ricerca che ne ha curato l'uscita. Il progetto completa un'altra pubblicazione apparsa nel 2005 dal titolo *Agamemnon in performance 458 BC to AD 2004*.

Una complementarità che non sottintende subordinazione: ciò che l'ebook offre si differenzia radicalmente dal contributo di qualsiasi altra pubblicazione cartacea nell'ambito della ricezione del tragico.

Questo perché l'opera avvia una riflessione metodologica flessibile, capace di bypassare i limiti analitici che un approccio mono-disciplinare (prettamente filologico, semiotico o letterario) imporrebbe allo specifico ambito di ricerca.

L'ebook diventa una preziosa fonte di materiale iconografico. Il testo si arricchisce di video, foto, locandine degli spettacoli e citazioni dei copioni delle rappresentazioni evocate. A questo materiale si aggiungono anche brevi registrazioni audio e video d'interventi realizzati da alcuni specialisti del settore: una risorsa in grado di sottolineare le specifiche della *pièce* antica ma anche dei suoi adattamenti moderni e contemporanei. Alcune tra le voci che si alternano nei vari capitoli sono quelle di Estelle Baudou (ricercatrice presso APGRD), Helen Eastman (regista e scrittrice), Struan Leslie (regista), Joshua Billings (professore all'università di Princeton), Özlem Hemiş (professoressa all'università di Kadir), Edith Hall (professoressa al King's college) e Mark Fleishman (regista). Membri dell'accademia e protagonisti del mondo dello spettacolo fondono assieme il loro sapere per offrire al pubblico una nuova forma di esegesi dell'esperienza teatrale.

Questo tipo di approccio rivoluziona il modo d'interagire con la produzione culturale analizzata in questo lavoro. In questo senso, il formato dell'opera è un elemento chiave della pubblicazione. Le 'pagine' che compongono il testo vanno a costituire un labirinto intertestuale all'interno del quale il lettore può perdersi, sviluppando il suo personalissimo 'percorso di lettura'. L'organizzazione testuale (la disposizione come la quantità di testo nelle varie diapositive) ben si coniuga con le specifiche del formato della pubblicazione: i paragrafi sono ricchi d'informazioni senza essere troppo verbosi. Questo permette alla lettura su schermo di non essere affaticata pur mantenendo alti gli standard di precisione contenutistica.

Inoltre, traendo massimo beneficio dalla sua natura multimediale, l'ebook è collegato a un vocabolario in cui viene proposta una

breve descrizione dei concetti principali introdotti e menzionati degli autori. Questo strumento permette al lettore di avere sempre a disposizione molte informazioni complementari funzionali a colmare eventuali lacune.

Ogni capitolo si conclude con degli spunti di lettura. Il fatto che questi suggerimenti siano però suddivisi in base alle sezioni dell'opera permette all'utente di orientarsi in maniera più funzionale tra le varie indicazioni bibliografiche proposte, riuscendo a identificare con maggior facilità eventuali riferimenti bibliografici utili per ricerche più specifiche.

Date queste premesse, non è facile individuare nella pubblicazione aspetti intrinsecamente negativi. In tal senso, le osservazioni che seguono non sono delle vere e proprie critiche ma più che altro semplici 'fattori d'incertezza'. Un aspetto che potrebbe essere di difficile individuazione è ad esempio il target di lettore a cui l'opera si rivolge: il registro con cui i molti argomenti vengono affrontati tende a prediligere un'argomentazione a stampo divulgativo. Questo tipo di operazione rischia talvolta di produrre una semplificazione dei concetti, che tuttavia non sono mai affrontati in maniera superficiale. In realtà, questo malinteso si chiarisce autonomamente dopo aver sviluppato una certa dimestichezza con il volume stesso. Il tono a tratti didascalico traduce difatti un'operazione inclusiva che porta ogni lettore ipotetico a divenire un lettore ideale. L'obiettivo è quello di rendere accessibili gli argomenti trattati nei vari capitoli ad un pubblico il più vasto possibile. Così facendo, i vari percorsi di approfondimento circa le rappresentazioni, l'evoluzione della ricezione o i personaggi vanno a costituire un percorso di lettura mirato, secondo le esigenze specifiche di ogni fruitore dell'opera, che il lettore costruisce attraverso i collegamenti ipertestuali cliccati.

Conclusioni

Con questo progetto, l'APGRD riesce ancora una volta a sottoscrivere il carattere avanguardistico del suo approccio allo studio della permanenza del Classico. Sul piano metodologico,

l'impatto di questo lavoro è considerevole. L'ebook testimonia l'esistenza di un modo alternativo di far ricerca: un approccio alla conoscenza che pur nascendo in archivio, non rinuncia al confronto con la vita reale. Una mediazione corale in cui a prendere la parola sono gli esegeti del settore, ma anche i registi, gli attori e tutte quelle personalità rilevanti nel mondo dello spettacolo. I frequenti riferimenti e le molte analisi delle *performances* offrono a tutti coloro che si interessano a questo fenomeno artistico non solamente una base solida per ulteriori approfondimenti, ma anche di apprendere un metodo da riprodurre in altri studi simili. Senza contare il fatto che l'ebook riesce a mettere in luce i 'collegamenti secondari' all'interno dell'orizzonte in cui si sviluppa la ricezione della tragedia ateniese, come ad esempio la connessione esistente tra il lavoro d'illustrazione e la pubblicazione degli scenari: un modo utile per non perdere quei legami che collegano le varie forme artistiche che partecipano in maniera più o meno diretta all'esperienza teatrale nel suo insieme.

Ultimo, ma non per importanza, il volume è accessibile in *free download*: scelta democratica in grado di garantire a chiunque questa via d'accesso alla cultura. Il link per poter scaricare i capitoli è <http://www.apgrd.ox.ac.uk/ebooks-agamemnon>.

Nicolò Zaggia
'Alma Mater Studiorum' di Bologna
e UCA di Clermont-Ferrand
nicolo.zaggia@gmail.com

03 | colloquia

Arianna Sacerdoti
intervista
Antonella Anedda

HISTORIAE¹: I CLASSICI E LA POESIA DI ANTONELLA ANEDDA

Arianna Sacerdoti intervista Antonella Anedda

Antonella Anedda nasce a Roma nel 1955 da famiglia sardo-corsa. Dedita all'arte e alla letteratura, ha pubblicato numerose raccolte poetiche che l'hanno confermata tra le maggiori poetesse italiane. Tra le sue opere si ricordano: Residenze invernali, Notti di pace occidentale, Il catalogo della gioia, Salva con nome e Historiae, la sua ultima raccolta, in cui fonde tradizione classica, radici sarde e la tragicità del presente.

Qual è la genesi di *Historiae*?

Lenta, rileggendo le *Historiae* di Tacito mi sono imbattuta in una frase estremamente attuale: *pieno il mare di esuli, gli scogli coperti di sangue*. Ho sempre riflettuto sulla relazione tra storia - questo "ininterrotto massacro" - e storie, non solo personali ma quelle degli altri.

Qual è il suo rapporto coi classici greci e latini?

Li ho amati fin dal liceo, anzi fin dal ginnasio. Forse il mio essere sarda ha favorito questo legame. Dante nel *De Vulgari Eloquentia* dice che in Sardegna si parla il latino scimmiettandolo. Non voleva fare un complimento però è

vero, moltissimi termini sono vicini al latino.

Che studi ha fatto?

Liceo classico poi laurea in storia dell'arte moderna, mi sono occupata di arte veneta del XVII secolo, due anni di perfezionamento a Roma e poi un PhD a Oxford dove ho lavorato sul nonno di Charles Darwin, Erasmus Darwin.

“Ogni tanto uso una lingua mia”: così nella prima poesia di *Historiae*, che si intitola *Limbas*. In questa lingua sua rientra anche il latino antico?

In un certo senso sì, ma entrano continuamente spifferi di altre lingue anche se non

1 A. ANEDDA, *Historiae*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2018.

sono così evidenti. Il russo per esempio.

Orione, l'Auriga: può commentare la presenza dell'antico in *Osservazione 3*?

È un testo sull'osservazione reale, si riferisce a un'azione che appartiene alla mia quotidianità, a quella di tutta la famiglia: osservare il cielo, le stelle. L'Auriga si riferisce a una costellazione, Amaltea è la sua stella più brillante. Capella, in latino che si riferisce a capra. Viene citata da Tolomeo, certamente ci sono riferimenti mitologici.

Che ruolo giocano i titoli latini o semplici nomi latini nelle sue poesie nell'ambito dell'economia della raccolta?

Cerco sempre di evitare di raccogliere i testi, cerco un'architettura e i nomi, i loro suoni, la disposizione sulla pagina cercano di obbedire a questa ricerca.

Quali sono i classici antichi presenti in *Historiae*?

Alcmane, Simonide, Lucrezio, Ovidio, Orazio.

I classici antichi non sono gli unici classici della raccolta.

Qual è il ruolo di Dante?

Fondamentale, e riletto attraverso uno dei poeti che amo di più: Osip Mandel'stam. Non il Dante oleografico ma un esule che percorre l'Italia senza più nulla, costretto a essere ospite.

'Rileggendo il sesto libro dell'Eneide' (*Lacrime*, p. 29) e Virgilio?

Di Virgilio amo soprattutto le *Georgiche*.

E Tacito?

Tacito è stata la rilettura che ha portato all'architettura del libro. Tacito è un vecchio conservatore, non è un autore rivoluzionario, ma nella sua amarezza dice quello che deve. Appunto che la storia è un massacro ed è capace di dire: noi. Noi Romani chiamiamo i deserti che creiamo con le nostre guerre: pace.

Qual è il suo rapporto con la metrica?

Ottimo, è uno dei motivi per cui amo i poeti latini.

**Quali sono i suoi autori
greci e latini preferiti?**

Lucrezio che è forse
l'ispirazione filosofica che
attraversa *Historiae*, che è
un libro sulla dispersione, ma
anche Orazio e Ovidio.

**Quali sono i destinatari
della sua raccolta?**

Chiunque voglia leggere.

**Ci vuole congedare con
una sua poesia?**

L'alba ci fa coraggio
questa luce che sale ci spinge ad ascoltare
dissolve ciò che deve. Dice: ora comincia a perlustrare
te per prima, scollando dalla mente la pelle del passato
prendendo senza ira il tuo nulla tra le dita.

*S'albeschida faghet voluntate
sa luxi benit ispinghet a iscultare
isfagheret su ki debet – narat: hora prinzipia a investigare
te po prima staccando sa pelle dal passato
pigandi su nulla intras ditas, sinza ira.*

