

7

a cura di
Giuseppe Nori

EXPERIMETRA

Revivals.
Studi Linguistici,
Filologici, Letterari



Revivals

Studi Linguistici, Filologici, Letterari

a cura di Giuseppe Nori

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

7

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

In copertina: Car Vintage Old Rusty di Karen Arnold, rilasciata con licenza CC0 1.0 (pubblico dominio)

Issn 2532-2389

Isbn 979-12-5704-035-2 (print)

Isbn 979-12-5704-036-9 (PDF)

Prima edizione: dicembre 2025

Copyright: ©2025 Autore/i

L'edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it secondo i termini della licenza Creative Commons Attribution-4.0 International CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

eum - Edizioni Università di Macerata

Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Indice

- 9 Premessa
di Patrizia Oppici
- 11 Espansioni discontinue. Introduzione ai *revivals*
di Giuseppe Nori

I

- Marina Camboni
- 19 *Terza Rima* di Adrienne Rich. Ovvero alla “fine della storia”
scoprire Pasolini e ritrovare Gramsci e Dante
- Valerio Massimo De Angelis
- 51 «The revival of a proletarian novel»: *Call It Sleep* di Henry Roth
- Cristina Di Maio
- 73 Identità razziale e archivi transnazionali. Note sul romanzo
neostorico tra Italia e Stati Uniti
- Ida Merello
- 97 Trovare una lingua nuova. Tre esempi per tre secoli
- Giuseppe Nori
- 103 Verso un nuovo *revival* melvilliano: i canti d'autunno e i
fiori del poeta
- Patrizia Oppici
- 137 Il ritorno di un genere, il romanzo epistolare

II

- Alessandra Baldoncini
- 155 Scoperta e riscoperte dell'*Ad Diognetum*

- Donato De Gianni
 173 Il *revival* degli studi sul poema dell'*Heptateuchos*. Questioni testuali ed esegetiche nel *Liber iudicum*
- Claudio Micaelli
 193 Retore, filosofo, poeta: la riscoperta di Sinesio di Cirene in Europa dal XVI al XVIII secolo
- Maria Grazia Moroni
 219 Da "inedito" a fenomeno editoriale. Le traduzioni degli *Anecdota* di Procopio di Cesarea nell'Italia del XX secolo

III

- Carla Carotenuto
 253 «Non c'è scrittore per quanto mediocre che non aspetti con fiducia il giudizio dei posteri. Più o meno siamo tutti convinti che il tempo ci darà ragione e che un giorno si tornerà a parlare di noi». Per Libero Bigiaretti
- Maria Valeria Dominioni
 265 La coda di Melusina nel fantastico italiano. Attraversamenti contemporanei del mito in «900», Alvaro, Ortese e Pugno
- Giuseppe Lupo
 295 Un libro contro la malinconia della Storia

IV

- Francesca Chiusaroli
 305 Dai manga a Halloween: elementi di *revival* nel repertorio emoji tra Oriente e Occidente
- Mauro de Socio
 333 Galvano al cinema. Volgarizzare e trasporre il Cavaliere Verde
- Giulio Martire
 357 «Non aprite quella porta»: la coppia funzionale *divieto-infrazione* come determinante sintagmatica del testo filmico orrorifico (partendo dal "folk horror revival")
- 381 Note sugli autori
- 387 Indice dei nomi e delle opere principali

Premessa

di Patrizia Oppici

I contributi qui riuniti costituiscono il momento conclusivo del Corso di dottorato in Studi linguistici, filologici, letterari dell'Università di Macerata. Espressione del Dipartimento di Studi Umanistici, ne interpretava diverse anime, attraverso un solido impianto che permetteva l'emergere di specifiche discipline. Il Corso era articolato in due curricula: Lingue e Letterature Antiche e Moderne e Linguistica, Filologia e Interpretazione dei testi, a loro volta suddivisi rispettivamente nelle sezioni Lingue e Lettere Antiche e Lingue e Lettere Moderne il primo, Filologia e Linguistica il secondo.

Questa chiara articolazione ha permesso di sviluppare studi disciplinari rigorosi incardinati nei settori scientifici che partecipavano al Corso, costituendo la migliore formulazione di un'autentica interdisciplinarietà tra le lingue, le letterature e le filologie, sinonimo di arricchimento reciproco nel rispetto degli ambiti di specializzazione proposti. Ne sono la prova i saggi qui riuniti che fanno riferimento o appartengono tanto ai docenti del Corso – a partire dai suoi coordinatori (Marina Camboni, poi Massimo Bonafin, e infine dalla sottoscritta) e responsabili di sezione (Giuseppe Nori, Roberto Palla, Diego Poli) – quanto agli addottorati, ora studiosi affermati nelle rispettive discipline. È vivo l'auspicio che questa specificità disciplinare, interpretata nel volume anche da alcuni colleghi esterni al dottorato, sia di stimolo a riattivare Corsi simili e promuovere nuovi studi come questi, che si inseriscono in una collana che per definizione si propone di uscire dai perimetri consueti e alimentare il dibattito sull'umanesimo contemporaneo.

Expansioni discontinue. Introduzione ai *revivals*

di Giuseppe Nori

There is a close correspondence, much closer than critics believe, between the question of linguistic phenomena expanding in space and time and the spatial and temporal spread of literary models. Even such discontinuous expansion as the resurrection of neglected or forgotten poets [...] finds a parallel in the history of standard languages that tend to revive outdated models, sometimes long forgotten.

Vi è una stretta corrispondenza, più stretta di quanto non credano i critici, fra la questione dei fenomeni linguistici che si espandono nel tempo e nello spazio e quella della diffusione spaziale e temporale dei modelli letterari. Anche quel fenomeno di espansione discontinua come la resurrezione di poeti trascurati o dimenticati [...] trova un parallelo nella storia delle lingue standardizzate, che tendono a far tornare in vita modelli arcaici, talvolta dimenticati da tempo.

(Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, 1960)¹

Con queste osservazioni, all'inizio del saggio forse più famoso della sua intensa produzione statunitense, Roman Jakobson (all'epoca docente a Harvard, dove nel 1949 s'era trasferito da Columbia per assumere la cattedra di «Slavic Languages and Literatures»)² si addentra nella trattazione dei rapporti fra poe-

¹ Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in *Language in Literature*, edited by Krystyna Pomorska, Stephen Rudy, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 64 (qui e altrove tutte le traduzioni che accompagnano i passi citati o richiamati di Jakobson sono di chi scrive). Di Jakobson, in edizione italiana, si veda *Saggi di linguistica generale*, 5ª ed., a cura di Luigi Heilmann, tr. it. di Luigi Heilmann, Letizia Grassi, Milano Feltrinelli, 1980, dove il saggio *Linguistica e poetica* è posto in chiusura di volume, pp. 181-218.

² Sull'intenso periodo di attività dello studioso a Cambridge, Massachusetts, che, quanto a produttività, superò il suo periodo di Praga, si veda Henry Kučera, *Roman Jakobson*, «Language», 59.4, 1983, pp. 871-883: «At Harvard, Jakobson held the Samuel Hazzard Cross Professorship of Slavic Languages and Literatures from 1949 until his retirement in 1967; from 1960, he was also a Professor of General

tica e linguistica sulla base della visione di fondo che «la poetica può essere considerata» – avverso le «obiezioni» esistenti – «come una parte integrante della linguistica» stessa³. Accennando a vari casi di scoperte postume e conseguenti canonizzazioni, esempi clamorosi di resurrezioni o ritorni, celebrità tardive e rivalutazioni impensate, dall'americana Emily Dickinson all'inglese Gerard Manley Hopkins, dal francese Lautréamont al polacco Cyprian Norwid⁴, il linguista ebreo russo americano richiama l'attenzione sui «due ordini di problemi» con cui da sempre si sono dovuti misurare tanto gli studi letterari quanto gli studi linguistici: il problema della «sincronia» e il problema della «diacronia»⁵, entrambi da tempo portati a risoluzione nel breve scritto *Problems in the Study of Language and Literature*, vergato a Praga nel 1928 insieme a Jurij Tynjanov, e da questi pubblicato a Mosca nello stesso anno. Un vero e proprio «manifesto» in otto punti, pur poi rimasto in Russia avvolto nel silenzio per più di mezzo secolo (come Jakobson stesso sottolinea nei *Dialogues* con Krystina Pomorska)⁶, così esso recita a conclusione del punto 4:

The opposition between synchrony and diachrony was an opposition between the concept of system and the concept of evolution; thus it loses

Linguistics. In 1957 he received a concurrent appointment as Institute Professor at MIT, which he held until his retirement from there in 1970. MIT gave him an office for life, and he did much of his work there until his final months. His last annual report on his academic activities to the MIT administration, covering the period from June 1981 to June 1982, lists seventeen works published during that year, and another seventeen titles to appear» (p. 879).

³ Jakobson, *Linguistics and Poetics*, cit., p. 63: «I have been asked for summary remarks about poetics in its relation to linguistics. [...] Poetics deals with problems of verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics».

⁴ Ivi, p. 64.

⁵ *Ibidem*, «Literary studies, with poetics as their focal point, consist like linguistics of two sets of problems: synchrony and diachrony».

⁶ Roman Jakobson, Krystyna Pomorska, *Dialogues*, Cambridge, MIT Press, 1983, pp. 63-64. Il volume era apparso prima in Francia, pubblicato a Parigi da Flammarion nel 1980, quando lo studioso era ancora in vita, quindi tradotto in inglese. Nella sua *Introduction* a Jakobson, *Language in Literature*, cit., p. 2, la Pomorska definisce l'opera come «l'autobiografia intellettuale dello studioso» («his scholarly autobiography»).

its importance in principle as soon as we recognize that every system necessarily exists as an evolution, whereas, on the other hand, evolution is inescapably of a systemic nature.

L'opposizione tra sincronia e diacronia era un'opposizione tra il concetto di sistema e il concetto di evoluzione; essa perde così importanza in termini di principio appena viene riconosciuto che ogni sistema esiste necessariamente in evoluzione, laddove, dall'altra parte, l'evoluzione è inevitabilmente di natura sistemica⁷.

È questa la tesi per cui alla contrapposizione di partenza tra i due fattori subentra costruttivamente ciò che il linguista, in retrospettiva, sempre nei suoi *Dialogues*, definisce «un coordinamento tra sincronia e diacronia». Secondo i due studiosi, infatti, come Jakobson ricorda, richiamando quell'esperienza di svolta faticosa del 1928 con Tynjanov, «il carattere immanente dei cambiamenti in letteratura» dimostra che tali cambiamenti hanno «stretti legami con il sistema dei valori letterari». In altre parole, «la nozione di sistema» (sincronia) non può essere isolata da o contrapposta a «quella della sua trasformazione» (diacronia)⁸.

La persistenza o il declino di «valori artistici» nel tempo, così come le periodiche operazioni di «selezione dei classici», riflettono dunque le posizioni che, nel presente della fruizione di una data epoca, determinano e rivelano chi, cosa, e come (ossia quale autore o opera, quale stile o genere, quale modello, visione o ideologia, e in quale modalità) può essere contemplato ed esperito in quanto culturalmente significativo, ancora vitale, durevole, o, al contrario, irrilevante, arido, provvisorio. «Ogni periodo contemporaneo», afferma Jakobson, «viene vissuto nelle sue dinamiche temporali, e, d'altra parte, il metodo storico sia

⁷ Roman Jakobson (with Jurij Tynjanov), *Problems in the Study of Language and Literature*, in Jakobson, *Language in Literature*, cit., p. 48.

⁸ Jakobson, Pomorska, *Dialogues*, cit., p. 63: «In our manifesto we asserted that *the immanent character of changes within literature and their close ties to the system of literary values* necessarily implied a *coordination between synchrony and diachrony* in literature: the isolation of the notion of system from that of its transformation lost significance, since there does not and cannot exist an immobile system and, conversely, mobility inevitably presupposes system; evolution possesses a systemic character» (corsivi aggiunti). Vedi anche anche l'*Introduction* della Pomorska a Jakobson, *Language in Literature*, cit., pp. 9 ss.

in poetica che in linguistica tiene conto non solo dei cambiamenti ma anche dei fattori continui, duraturi, statici»⁹. È in questo senso che va inteso l'assunto teorico che il linguista ribadisce nel suo saggio del 1960, con a seguire il richiamo esemplificativo alla tradizione letteraria transatlantica della lingua di adozione per il tempo in cui scrive:

The synchronic description envisages not only the literary production of any given stage but also that part of the literary tradition which for the stage in question has remained vital or has been revived. Thus, for instance, Shakespeare, on the one hand, and Donne, Marvell, Keats, and Emily Dickinson, on the other, are experienced by the present English poetic world, whereas the works of James Thomson and Longfellow, for the time being, do not belong to viable artistic values.

La descrizione sincronica considera non solo la produzione letteraria di un dato periodo, ma anche quella parte della tradizione letteraria che per il periodo in questione è rimasta vitale o è stata riportata in vita. Così, ad esempio, Shakespeare, da una parte, e Donne, Marvell, Keats ed Emily Dickinson, dall'altra, godono della considerazione, al presente, del mondo poetico inglese, mentre le opere di James Thomson e Longfellow, per il momento, non appartengono a valori artistici vitali¹⁰.

Prendendo spunto da queste posizioni teoriche nonché da casi simili a quelli richiamati dallo studioso, il presente volume si propone di riportare l'attenzione sul fenomeno dei *revivals* negli studi linguistici, filologici e letterari nel senso più ampio delle dinamiche sincroniche e diacroniche che coinvolgono le varie e diverse aree e discipline specificamente rappresentate. I contributi qui raccolti ben illustrano – a voler richiamare ancora il fondamento teorico di Jakobson – come «una poetica storica o una storia della lingua», ammesso ch'esse possano essere contemplate in termini di esaustività, siano di fatto «sovrastruttur[e] da costruire su una serie di descrizioni sincroniche successive»¹¹.

⁹ Jakobson, *Linguistics and Poetics*, cit., p. 65: «Any contemporary stage is experienced in its temporal dynamics, and, on the other hand, the historical approach both in poetics and in linguistics is concerned not only with changes but also with continuous, enduring, static factors».

¹⁰ Ivi, pp. 64-65.

¹¹ Ivi, p. 65: «A thoroughly comprehensive historical poetics or history of language is a superstructure to be built on a series of successive synchronic descriptions».

Questi saggi esplorano così diverse dimensioni ed estensioni del fenomeno nello spazio e nel tempo; operano sia sul piano paradigmatico sia sul piano sintagmatico, senza ignorare i loro ineludibili rapporti assiologici; si concentrano trasversalmente (con vari metodi analitici e differenti intenti critici) su casi rappresentativi di *revivals*: esempi che spaziano non solo da singoli autori a singole opere specifiche, ma anche da affini o distinti generi e sottogeneri letterari fino a complessi modelli linguistici e sistemi interattivi di segni della modernità multimediale.

Marina Camboni

Terza Rima di Adrienne Rich. Ovvero alla “fine della storia” scoprire Pasolini e ritrovare Gramsci e Dante

Io so che l'arte – nel mio caso l'arte della poesia – non ha alcun significato se serve solo a decorare la tavola del potere che la tiene in ostaggio: le disparità di ricchezza e potere in America sono sempre più grandi e crescono a ritmo devastante. Un presidente non può onorare alcuni artisti ‘rappresentativi’ mentre il resto della popolazione nel suo insieme viene disonorata.

(Adrienne Rich)

Posto il principio che nell'opera d'arte sia solamente da ricercare il carattere artistico, non è per nulla esclusa la ricerca di quale massa di sentimenti, di quale atteggiamento verso la vita circoli nell'opera d'arte stessa.

(Antonio Gramsci)

Ma in verità in verità in verità
quello per cui tu stesso ti credevi *un diverso*
non era la tua vera diversità.
La tua vera diversità era la poesia.

(Elsa Morante)¹

Poeta, femminista e intellettuale statunitense di grande coerenza etica e abilità artistica, Adrienne Rich (1929-2012) ha sperimentato forme, lingua, immagini aderenti a un processo creativo in continuo mutamento. Ha tradotto e si è misurata con autori di varie parti del mondo e poesia in diverse lingue, ha

¹ *Exerga* tratti, in ordine, da: Adrienne Rich, *Why I refused the National Medal for the Arts*, in *Essential Essays: Culture, Politics, and the Art of Poetry*, edited by Sandra M. Gilbert, New York, Norton, 2018, pp. 319-320; Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, 4 voll., a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 2014, vol. III, p. 1793; Elsa Morante, *A P.P.P., in nessun posto*, <<https://www.cittapasolini.com/post/a-p-p-p-in-nessun-posto-la-poesia-di-elsa-morante-a-pasolini-13-febbraio-1976>>.

esplorato le forme narrative e rappresentative della musica, del cinema d'autore e della pittura². Dagli anni Cinquanta fino ai nostri giorni infine, nella sua scrittura poetica e critica ha intercettato e dato forma ed espressione alle trasformazioni politiche e culturali degli Stati Uniti e del mondo contemporaneo.

Pur nella continua innovazione linguistica e formale, nel fare poetico di Rich sono riconoscibili almeno due caratteri costanti: il suo ancorare a una concreta esperienza personale e storica o a una concezione filosofica o ideologica l'apertura visionaria e conoscitiva della realtà presente; l'uso di una modalità narrativa mitopoietica che spesso diviene (auto)mitopoietica³. Nelle sue poesie nomi e parole dure e solide, che inchiodano ai versi la materiale esistenza delle cose e delle vicende umane, alimentano una narrazione immaginifica dove la mitopoiesi dell'autrice s'innesta, trasformandole, nelle narrazioni mitiche della cultura occidentale. I suoi versi proiettano un mondo in cui metamorfosi e cambiamento fondano non il dantesco «trasumanar»⁴, ma l'«umanarsi» degli umani. E mentre vicende biografiche o storiche le offrono di frequente lo stimolo alla scrittura o le suggeriscono un tema, sono spesso i testi letterari, le opere artistiche, cercati o casualmente incontrati, o le grandi narrazioni divenute patri-

² L'opera poetica di Rich è raccolta in *Collected Poems 1951-2012*, edited by Pablo Conrad, introduction by Claudia Rankine, New York, Norton, 2016. In italiano sono stati pubblicati i volumi *Esplorando il relitto*, tr. e cura di Liana Borghi, Roma, Savelli, 1979; e selezioni con testo a fronte in: *Come la tela del ragno. Poesie e saggi di Adrienne Rich*, tr. e cura di Marina Camboni, Roma, La Goliardica, 1985; *Cartografie del silenzio*, tr. e cura di Maria Luisa Vezzali, Milano, Crocetti, 2000, 2^a ed. 2020; *La guida nel labirinto*, tr. e cura di Maria Luisa Vezzali, Milano, Crocetti, 2011, 2a ed. 2021. Per informazioni sulla vita e l'opera di Rich rimando a Hilary Holladay, *The Power of Adrienne Rich: A Biography*, New York, Nan A. Talese, Penguin Random House, 2020. Si vedano inoltre i saggi critici e le interviste raccolti nei volumi *Essential Essays*, cit., e *Adrienne Rich, Poetry and Prose*, edited by Barbara Charlesworth Gelpi, Albert Gelpi, Brett Millier, New York, Norton, 2018, nonché l'introduttivo *Understanding Adrienne Rich*, di Jeannette E. Riley, Columbia, University of South Carolina Press, 2016. In italiano, Marina Camboni, *Adrienne Rich: poesia e poetica di un futuro dimenticato*, Arcidosso, Effigi, 2022.

³ Per il concetto di mito e di mitopoiesi, oltre ai classici, sono debitrice a Maurizio Bettini, *Il mito, discorso autorevole o racconto screditato?*, Bologna, il Mulino, 2019.

⁴ «Trasumanar significar per verba / non si poria», Dante, *Paradiso*, I, v. 70. Il riflessivo «umanarsi», per lo più riferito a Cristo e al suo farsi uomo, è da me usato – per assonanza e opposizione a «trasumanar» – col significato che il vocabolario Treccani attribuisce a «umanizzare», ovvero «rendere più umano e civile».

monio comune, a offrirle la chiave di svolta, e di resa formale, di tensioni ideali apparentemente inconciliabili.

Esemplare il poemetto intitolato *Terza Rima*⁵, composto nel 2000, anno in cui venne coniato il termine «antropocene» e due scrittori lontani e diversi quali José Saramago e Don DeLillo pubblicarono i romanzi *A caverna* e *Cosmopolis*, che sviluppano narrativamente temi centrali in questa poesia⁶.

Nel testo di Rich la casuale scoperta delle poesie di Pier Paolo Pasolini in versione inglese diviene occasione dell'incontro transatlantico, translinguistico e transtemporale dell'artista americana con un fratello italiano – a lei già noto per i suoi film – in cui riconosce una comunità di intenti, politici e poetico-sperimentali. Se, difatti, Pasolini si definisce «poeta e cittadino», Rich asserisce di essere «sia poeta che un qualunque abitante del mio paese»⁷. Come Pasolini difatti, ritiene che la sua responsabilità morale di poeta sia scrivere non per un'élite di letterati o accademici ma per l'insieme dei cittadini, del suo paese e del mondo.

A stimolare il riconoscimento è il poemetto *Le ceneri di Gramsci*⁸, dai cui versi Rich sente levarsi una voce che raccorda il sentimento del presente a una riflessione insieme personale, metapoetica e politica. Anche noi sentiamo in *Terza Rima* la voce di Adrienne Rich che parla del presente in prima persona. E se il presente di Pasolini è la Roma degli anni Cinquanta in cui lo scrittore si è rifugiato dopo aver lasciato il suo Friuli⁹, in *Terza*

⁵ Originariamente pubblicata in *Fox: Poems 1998-2000*, New York, Norton, 2001, pp. 41-53.

⁶ Il termine «Antropocene», per indicare l'era geologica segnata dall'attività umana, fu adottato quell'anno dal premio Nobel per la chimica Paul J. Crutzen.

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Una disperata vitalità*, sez. VIII, in *Poesia in forma di Rosa* (1964), Milano, Garzanti, 1976, p. 146; Adrienne Rich, *A Human Eye: Essays on Art and Society, 1997-2008*, New York, Norton, 2009, p. 131. Quando non altrimenti specificato, sono mie le traduzioni da poesie e prose di Adrienne Rich.

⁸ Nell'omonima raccolta, Milano, Garzanti, 1957.

⁹ Pasolini si trasferì con la madre dal Friuli a Roma nel 1950 in seguito ad accuse di atti osceni in luogo pubblico. Sprovvisto di mezzi, trascorse anni molto difficili. Cfr. i capp. 4 e 5 di *Vita di Pasolini*, di Enzo Siciliano, Milano, Mondadori, 2005. Lo scrittore si sentiva tradito dal partito a cui si era iscritto idealisticamente ritenendolo portatore di una cultura vera e morale, aperta alla vita, come Antonio Gramsci avrebbe voluto. Nonostante ciò, Pasolini continuerà a rivendicare per sé il ruolo di costruttore di un rapporto stretto e rigenerante fra innovazione letteraria e trasformazione politica.

Rima sono gli Stati Uniti immortalati in scene emblematiche del passaggio di secolo e di millennio. Nei versi della poesia si snoda il viaggio dell'io-cittadina che, anticipandone le conseguenze, critica la *hybris* imperialista americana dopo la caduta del muro di Berlino; si sente la voce della donna insoddisfatta di un femminismo ripiegato su se stesso, dell'io poeta e poetante alla ricerca di una forma capace di combinare innovazione e tradizione in una lingua poetica che faccia giungere il messaggio non solo a una società pluri-etnica e plurilingue come quella degli Stati Uniti ma al mondo intero. Come Pasolini, Rich usa una sua libera versione della terza rima, ma soprattutto racconta le vicissitudini del personaggio-poeta nell'inferno del presente, verbalmente legandole a quelle del Dante-poeta nell'*Inferno*, che al suo poemetto conferisce contrasto storico e spessore letterario.

La vicenda biografica di Antonio Gramsci e il suo pensiero politico e culturale sono il terreno comune, il nodo che lega le poesie di Rich e di Pasolini. E se *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini offre alla poeta americana l'occasione per ripensare e rappresentare in chiave mitica il personaggio storico, sono i *Quaderni del carcere* e le *Lettere* scritte da Gramsci negli anni trascorsi nelle carceri mussoliniane i testi che forniscono il tessuto teorico e verbale su cui si basa la loro relazione. Pasolini e Rich non solo traggono il loro materiale biografico dalle note scritte in carcere e dalle lettere ma ne estrapolano un modello ideale di intellettuale e politico su cui impernano una vera e propria narrazione mitopoetica. Come Pasolini, ma in modo più manifesto, Rich trasforma Gramsci da personaggio storico in eroe mitico, capace di indicare la via verso la liberazione umana¹⁰.

Finora i critici hanno prestato scarsa o nulla attenzione ai testi qui analizzati e raramente hanno affrontato la dimensione transnazionale e cosmopolita della poesia di Adrienne Rich, nonché il ruolo svolto dalle traduzioni e dall'impegno politico nella sua sperimentazione formale. Concentrandomi sulle due poesie che fanno di Gramsci un eroe della volontà e della resi-

¹⁰ Vedi l'unità di essere e destino dell'eroe mitico in Erich Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, in *Studi su Dante*, tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino, Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 7 ss.

stenza al potere e martire politico, e sull'intertestualità che lega *Le ceneri di Gramsci*, *Terza Rima*, e la *Commedia* di Dante, ho posto al centro di questo saggio la poesia civile dell'americana Rich, la sua riflessione sul presente e il suo apporto di artista impegnata alla costruzione di un futuro umano vivibile. In questo modo ritengo di offrire un contributo alla sensibilità critica degli anni Duemila e alla trasformazione degli studi nel campo un tempo chiamato di *Letterature Comparete* e del dottorato da me avviato, che si chiude con il convegno *Revivals*.

1. Antonio Gramsci eroe sofferente

Negli anni Ottanta e Novanta del Novecento, Rich si accosta al Marxismo Umanista fondato da Raya Dunayevskaya¹¹, legge le opere di Karl Marx e di Gramsci, e s'impegna a scrivere una poesia che sia allo stesso tempo sperimentale, socialmente coinvolta, e «rivoluzionaria», ovvero una poesia «che ti ricorda dove, quando e come vivi e come potresti vivere» e, accendendo il lumicino del desiderio, «dirige l'attenzione verso ciò che è

¹¹ Nata in uno *shtetl* dell'Ucraina zarista, Dunayevskaya (1910-1987) emigra con la famiglia negli Stati Uniti dopo la Rivoluzione. A New York entra a far parte dell'ala trockista del Partito Comunista, da cui presto si allontana. In Messico, nel 1937-38, lavora come segretaria di Lev Trockij e conosce C.L.R. James, nativo di Trinidad, scrittore e autorevole pensatore e critico radicale nero. Una volta ritornata negli Stati Uniti, fonda con James la Johnson-Forrest Tendency (1941), che prende nome dai rispettivi pseudonimi (James era J.R. Johnson e lei Freddie Forrest). Diversamente da Lenin e Trockij, i due respingono l'idea che per fare la rivoluzione sia necessaria un'avanguardia e considerano l'Unione Sovietica un capitalismo di Stato più che uno stato operaio burocratizzato. In seguito, rotti i rapporti con il rivoluzionario sovietico e allontanatasi anche da James, Dunayevskaya fonda il Marxismo Umanista e la rivista «News and Letters Committees», consultabile al sito: <<https://newsandletters.org/>>. È stata la prima a tradurre in inglese e diffondere, negli anni Quaranta, i *Manoscritti Economico-filosofici* di Marx. Vedi *The Raya Dunayevskaya Collection. Marxist-Humanism: A Half-Century of Its World Development*. Guide version: March 10, 2020, <<https://www.marxists.org/archive/dunayevskaya/guide.pdf>> (entrambi consultati 16 dicembre 2022). Su Rich e Dunayevskaya vedi di Marina Camboni, 'Umanar' per verba. *Dunayevskaya, Gramsci, Pasolini e Dante nel murale rivoluzionario di Adrienne Rich*, in *Adrienne Rich: passione e politica*, a cura di Rita Monticelli, Samanta Picciaiola, Maria Luisa Vezzali, Anna Zani, Trieste, Vita Activa Nuova, 2024, pp. 111-149. Si veda inoltre di Alec Marsh, *Adrienne Rich's Later Poetry: Raya Dunayevskaya and Marxist Humanism*, London, Bloomsbury Academic, 2025.

possibile»¹². Con Gramsci, poi, Rich sviluppa un dialogo insieme personale, intellettuale e politico. Nei *Quaderni del carcere*, scrive, Gramsci immaginò una nuova cultura e una nuova vita morale inscritta negli artisti e nelle opere d'arte quale espressione di una cultura rinnovata da una «nuova intuizione della vita» e in cui albergano «un nuovo modo di sentire e di vedere la realtà», proiettato verso il futuro¹³. Ma nelle sue poesie questa intuizione è filtrata dalla sofferenza, oltre che dalla volontà personale e dalle scelte politiche.

Una delle ultime composizioni di Rich, del 2011, rimasta inedita in vita, è intitolata *Fragments of an Opera*¹⁴, un dramma lirico in due scene che ha come protagonista Antonio Gramsci. Diverse voci (Antonio, colui che spiega, il neurochirurgo, il Pubblico Ministero, l'industriale) compendiano eventi chiave nella vita del pensatore e politico sardo. Nella prima scena, ambientata nel paese di Ales, dove Gramsci nacque, è lo stesso Antonio bambino che parla o canta. In una sintetica sovrapposizione di voce e immagine, dove confluiscono la figuratività imagista e il discorso disarticolato dei *L.A.N.G.U.A.G.E. poets*¹⁵, le parole si susseguono, una per verso, calando sulla pagina dall'alto in basso come una corda, in una sequenza che si chiude con il silenzio che fa seguito alla sola lettera «I», il pronome «Io», che in inglese suona anche come un gemito o lamento. Quell' «I» unisce e separa il bambino com'è da quello che dovrebbe essere:

¹² Adrienne Rich, *What Is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*, New York, Norton, 1993; edizione ampliata, 2001, p. 241. Una felice sintesi di poesia e teoria è *Dreamwood* (1987), dove leggiamo: «poetry / isn't revolution but a way of knowing / why it must come», in *Collected Poems*, cit., p. 685. Su Rich e marxismo rimando a Megan Behrent, «A Way of Knowing»: *Adrienne Rich's Marxism & the Poetics of Revolution*, «Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory», 78.2, 2022, pp. 13-42. Si veda inoltre di Jessy Simonini, *Gramsci's fast-fading eyes: Gramsci, Pasolini, Rich*, in *Adrienne Rich: passione e politica*, cit., pp. 151-177.

¹³ Rich, *A Human Eye*, cit., pp. 142-143.

¹⁴ La poesia è stata per la prima volta pubblicata in *Complete Poems*, cit., pp. 1106-1109.

¹⁵ Rich accoglie nella sua sperimentazione alcune delle tecniche comunicative dei *L.A.N.G.U.A.G.E. poets*, di cui è anche molto critica. Vedi i riferimenti a *A Poetics*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, del maggior teorico del movimento, Charles Bernstein, in *Arts of the Possible: Essays and Conversations*, New York, Norton, 2001, p. 113.

alto e diritto come un filo piuttosto che gobbo come uno sgorbio. Rich ci fa quasi vedere il piccolo Gramsci che soffre, appeso al soffitto come cura per l'incipiente deformazione.

In seguito, una voce narrante sintetizza la biografia di Gramsci evidenziandone la povertà e marginalità sociale: sette figli, padre in prigione, madre eroica che manda avanti la famiglia. Il fuoco si sposta quindi su ciò che rende unico quest'uomo provato dalla vita e la scena si conclude con l'ossessivo ripetersi della parola «mind/mente»:

A kind of <i>mind</i>	Una <i>mente</i>
That would address	Che s'oppon
<i>Duress</i>	Alla coercizione
[...]	[...]
A <i>mind</i> inhaling <i>exigency</i>	Una <i>mente</i> che inspira esigenza
From first breath	Dal primo vagito
Knows poverty	Conosce la povertà
Of <i>mind</i>	Di <i>mente</i>
As death	Come morte
Whose body must	Il cui corpo deve
Find its own <i>mind</i>	Avere una lucida <i>mente</i> ¹⁶ (corsivo mio).

Con le parole «duress», «exigency» e nell'espressione «find its own mind», Rich sintetizza l'ostinata ricerca di verità e l'onestà etica dell'uomo Gramsci, rendendoli tratti del carattere che, strutturandone l'essere e l'agire, ne segnano il destino personale e politico. L'iterazione della parola «mind», a sua volta, non solo pone l'accento sul Gramsci pensatore, ma evoca anche il fallito tentativo di Mussolini di impedirgli con il carcere di pensare e svolgere un ruolo attivo, politico e culturale. Negli anni di prigionia, Gramsci rifiuterà ogni compromesso col regime in cambio della liberazione e risponderà alla coercizione con i suoi scritti.

Rich aveva già dato voce alle vicissitudini di Gramsci prigioniero nelle carceri di Mussolini in una poesia del 2005,

¹⁶ Rich, *Complete Poems*, cit., p. 1108.

LETTERS CENSORED / SHREDDDED / RETURNED TO SENDER / OR JUDGED UNFIT TO SEND. Ma, se in entrambe le poesie l'iterazione della parola «mind» esalta la forza del pensiero politico, critico e creativo di Gramsci, la resilienza di una mente che resiste al potere, in *LETTERS CENSORED* la dimensione (auto)mitopoietica è più esplicita, incentrata com'è sulla sofferenza, che accomuna le vite della donna poeta e dell'uomo politico. Avvicina difatti i due la sofferenza fisica ed emotiva, che li priva di parole. Sono emblematici i versi

(Da uno a dieci qual è il tuo dolore oggi), e

– quando consapevolezza+sensazione dà un senso di – sofferenza –¹⁷.

Rich ci pone di fronte all'obnubilamento della mente, alle difficoltà di articolazione verbale del pensiero nella poeta che tutto investe nelle parole. I versi che seguono ben rendono l'afasia prodotta dalla sofferenza fisica:

– poi ci sono giorni in cui il pensiero si riduce a suono:

Arrugginire. Dovere. Agosto. Materasso.¹⁸

La censura fascista costringerà Gramsci a lesinare e controllare le parole delle sue lettere. E tuttavia, oltre al silenzio spesso impostogli anche dalla malattia, sono gli effetti prodotti dalla censura esterna, che diviene autocensura e infine afasia, quanto Rich mette in evidenza quando cita le parole tratte da una lettera di Gramsci alla moglie,

preso da un sentimento di immensa tenerezza per te

[...]

...e queste parole inadeguate, fredde e incolori¹⁹.

¹⁷ Ivi, pp. 1011, 1012. La poesia fa parte della raccolta *Telephone Ringing in the Labyrinth: Poems 2004-2006*, New York, Norton, 2007. Rich trae le sue citazioni da: Giuseppe Fiori, *Antonio Gramsci: Life of a Revolutionary*, trans. by Tom Nairn, New York, Verso, 1990, pp. 31, 239; Antonio Gramsci, *Prison Letters*, edited by Hamish Henderson, London, Pluto Press, 1996, p. 135; *Prison Notebooks*, edited by Joseph A. Buttigieg, trans. by Joseph A. Buttigieg, Antonio Callari, 2 vols., New York, Columbia University Press, 1992, vol. I, p. 213.

¹⁸ Rich, *Complete Poems*, cit., p. 1012. Le parole inglesi, legate da rima e assonanza, sono: «Rust. August. Mattress. Must.».

¹⁹ Ivi, p. 1013. Rich cita dalla lettera scritta da Turi alla moglie Giulia il 9

La sofferenza imposta all'uomo politico dalle restrizioni carcerarie, che gli impediscono di stare a contatto con moglie e figli, atrofizza in lui anche la possibilità di dare nome agli affetti.

La poesia si chiude con il verso «[*prevent this mind*]»²⁰, che riporta l'essenziale dell'espressione usata dal Pubblico Ministero per motivare la condanna di Gramsci, riportata poi per intero nel recitativo che segue la prima scena di *Fragments of an Opera*:

We must prevent this mind from functioning for twenty years.

Dobbiamo impedire a questa mente di funzionare per venti anni²¹.

Come un *leitmotiv*, il verso «[*impedire a questa mente*]», isolato nella pagina, lega *Fragments of an Opera* e *LETTERS CENSORED*. Incorniciate dalle parentesi quadre, le parole fanno appello a vista e udito enfatizzando sia la sostanza della condanna sia il suo riverbero nel tempo e nella coscienza. Ridotta a inciso, la sentenza mussoliniana viene anche a significare la transitorietà del regime e dei suoi uomini a fronte della portata storica e universale del pensiero gramsciano.

Rich ingigantisce e mitizza l'opposizione di un solo individuo di nome Gramsci a un intero regime e, celatamente, la sua stessa opposizione al potere di chi governa gli Stati Uniti, come testimoniato dal suo rifiuto della National Medal of Arts assegnata nel 1997 dal governo Clinton. «La poesia – asserisce nella sua lettera al Presidente – non ha alcun significato se serve solo a decorare la tavola del potere», perché l'arte è incompatibile con «l'ingiustizia razziale ed economica nel nostro paese»²². Considera difatti la sua una poesia di «testimonianza» e una

febbraio, 1931. Vedi Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere 1926-1937*, Palermo, Sellerio, 1996, pp. 392-393.

²⁰ Rich, *Complete Poems*, cit., p. 1015.

²¹ Ivi, p. 1013 e p. 1108. Rich riporta le parole usate dal Pubblico Ministero nell'udienza processuale del 2 giugno 1928: «Per vent'anni, dobbiamo impedire a questo cervello di funzionare». Citato in Giuseppe Fiori, a cura di, *Processo a Gramsci*, supplemento al n. 23 de "l'Unità", 20 aprile 1994, p. 18. Mussolini aveva affidato l'istruttoria del processo a Gramsci e a un folto numero di deputati e militanti del Partito Comunista d'Italia a magistrati militari a cui aveva chiesto di trovare modo di provare la pericolosità sociale degli imputati.

²² Vedi le parole citate in *exerga*, tratte dalla lettera al Presidente Bill Clinton, con cui nel 1997 Adrienne Rich rifiutò di accettare la National Medal of Arts, il più alto onore tributato dal governo degli Stati Uniti ad artisti e sostenitori delle arti.

forma di «dissenso», che parla per coloro la cui voce rimane inascoltata²³.

Nella narrazione poetica di Rich la mente di Gramsci si rivela capace di abbattere le mura della prigione e di vincere i condizionamenti del suo corpo malato, contrastando con la scrittura l'isolamento e ogni forma di silenzio imposto. Non diversamente, ne *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini, stilando «le supreme / pagine nei giorni del tuo assassinio», Gramsci delinea «l'ideale che illumina»²⁴.

E la scrittura che supera ogni ostacolo avvicina, fin quasi all'identificazione, l'intellettuale Gramsci all'intellettuale Rich, che già a vent'anni era stata colpita da artrite reumatoide, a trent'anni faticava a camminare, e che sarebbe rimasta invalida per il resto della vita. Rich soffriva per l'impedimento all'azione, sì che la poesia stessa sembra nascere dalla sua sofferenza di «invalida»²⁵ che sente «che il dolore mi significa»²⁶. Ma queste condizioni di sofferenza, che potrebbero portare al silenzio, stimolano in lei il bisogno di poesia e di arte e il desiderio di vita. «Una delle proprietà della lingua poetica è opporsi a condizioni che in sé ci priverebbero della lingua per ridurci a passivi sofferenti» scrive in *What is Found There* e, sebbene una poesia non possa liberare dalla lotta per l'esistenza, può riaccendere il desiderio²⁷.

La mente ostinata che nella poesia di Rich diviene il destino dell'uomo Gramsci, ne fa anche un eroe tragico, che ha preso su di sé il compito vitale d'indicare agli individui normali la via della liberazione personale e del rinnovamento sociale e politico. Ed è questo offrire un modello eroico che indirettamente

²³ Adrienne Rich: «*I happen to think poetry makes a huge difference*» (Interview), The Free Library, 1994, «The Progressive», Inc. 13 Apr. 2022, <<https://www.thefreelibrary.com/Adrienne+Rich%3a+%27I+happen+to+think+poetry+makes+a+huge+difference.%27...-a014695190>>.

²⁴ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 54, 51.

²⁵ Rich, *Transit*, in *Collected Poems*, cit., p. 535. Ma vedi anche *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, New York, Norton, 1986, p. 215.

²⁶ Rich, *Contradictions: Tracking Poems*, 7, in *Collected Poems*, cit., p. 644. Per un più esteso esame della sofferenza nella sua opera vedi Cynthia Hogue, *The «Possible Poet»: Pain, Form and the Embodied Poetics of Adrienne Rich in Wallace Stevens' Wake*, in *Adrienne Rich: Poetry and Prose*, cit., pp. 431-441.

²⁷ Rich, *What Is Found There*, cit., pp. 10, 12.

Margaret Atwood riconosce anche alla poesia di Rich quando, recensendo *Diving into the Wreck*, afferma «È un libro che affronta dei rischi e costringe anche chi legge a rischiare»²⁸.

2. Pasolini e «il puro ed eroico pensiero» di Gramsci

Nella volontà indomita di Gramsci si era, nel 1957, riconosciuto anche Pier Paolo Pasolini, che con l'ossimorica immagine di un pensiero gramsciano liberato dalla prigionia conclude *La libertà stilistica*:

Domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci: del Gramsci "carcerato", tanto più libero quanto più segregato dal mondo, *ridotto a puro ed eroico pensiero*²⁹. (corsivo mio)

Ispirandosi all'esempio di Gramsci, Pasolini rivendicava non solo una sua personale libertà di pensiero, che nel concreto significava la sua emancipazione politica e letteraria dalle «ideologie "ufficiali"»³⁰: dal Partito Comunista Italiano del tempo come dalla poetica dell'Ermetismo con la sua letterarietà e disimpegno politico.

Mentre per il giovane Pasolini era stata l'esperienza della Resistenza e delle lotte contadine in Friuli nel 1942-43 a stimolare il suo avvicinamento a Gramsci e l'iscrizione al Partito Comunista, per Rich sarà il 1983 e una visita in un Nicaragua nel pieno dell'entusiasmo rivoluzionario nonché la lettura delle opere della fondatrice del Marxismo Umanista, Raya Dunayevskaya, che segnerà la sua decisa svolta post-femminista³¹. Emblematici i

²⁸ Margaret Atwood, *Review of Diving into the Wreck*, in Rich, *Poetry and Prose*, cit., p. 341.

²⁹ Pier Paolo Pasolini, *La libertà stilistica*, in *Officina: Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Torino, Einaudi, 1975, pp. 277-283, p. 282. Originariamente il testo apparve su «Officina», nn. 10-11, giugno 1957, pp. 341-346. In questa sua dichiarazione di poetica Pasolini riconosce il suo debito verso due maestri, Antonio Gramsci e Gianfranco Contini. Reclama difatti per se stesso il rigore della tradizione filologica incarnata da Contini e quello dello «spirito logico e storiografico» che nella filosofia della prassi di Gramsci aveva trovato sintetica formulazione.

³⁰ Ivi, p. 280.

³¹ Vedi il lungo articolo-recensione che Rich dedica all'opera di Dunayevskaya,

titoli del primo romanzo di Pasolini, *Il sogno di una cosa* (1949-50), e dell'ultima raccolta di saggi critici di Rich, *A Human Eye* (2009). Laddove Pasolini mutuava il suo titolo dalle parole che Marx scrisse in una lettera del 1843³², Rich traeva il suo dal Marx dei *Manoscritti filosofico-economici* del 1844³³.

L'opera del Marx umanista metteva a loro disposizione un pensiero che aiutava entrambi a contestare la versione egemone del marxismo materialista ed economicista e apriva la strada all'opera di Gramsci, che aveva a sua volta radicato le sue riflessioni teoriche carcerarie non solo sulla distinzione fra l'opera di Marx e quella di Engels, ma sulle *Tesi su Feuerbach* di Marx, del 1845, in cui riconosceva un recupero dell'hegeliana unità di spirituale e materiale³⁴.

Ma v'è un testo di Gramsci che Adrienne Rich e Pier Paolo Pasolini condivisero e a cui si ispirarono nel definire la loro posizione critica e poetica. Sono le note raccolte nel quaderno n. 23 scritto in carcere nel 1934, dove il politico italiano metteva a punto diversi aspetti del suo pensiero: dalla definizione di cultura e del suo rinnovamento, a quella del critico impegnato;

Review: Living the Revolution, «The Women's Review of Books», 3.12, 1986, pp. 1, 3-4. Uno degli ultimi saggi di Dunayevskaya è dedicato alla filosofia della prassi di Gramsci. Rich è anche consapevole del fatto che, diversamente che Negli Stati Uniti, nei paesi latino-americani la poesia svolge un ruolo sociale importante.

³² «Il nostro motto dev'essere dunque: riforma della coscienza non per mezzo di dogmi, ma mediante l'analisi della coscienza non chiara a sé stessa, o si presenti sotto forma religiosa o politica. Apparirà allora che il mondo ha da lungo tempo *il sogno di una cosa...*» (enfasi mia). Questa è la citazione tratta dalla lettera che Marx scrisse ad Arnold Ruge nel settembre del 1843 inserita da Pasolini a inizio de *Il sogno di una cosa*, Milano, Garzanti, 1962. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988, pp. 499-500.

³³ *A Human Eye* è una citazione da *Proprietà privata e comunismo* di Marx, uno dei *Manoscritti filosofico-economici* del 1844, da Rich riassunto nella Prefazione al volume. Rich cita dal passo in cui Marx rappresenta la proprietà privata come la riduzione capitalistica dei sensi a quell'unico senso che è la proprietà. La sottrazione di tutti i sensi alla proprietà privata e all'alienazione umana, individuale e sociale, teorizzata da Marx è per lei il primo passo verso la creazione di una società umana in cui «The eye has become a *human* eye only when its object has become a *human*, social object» (p. X, enfasi di Rich: «L'occhio è diventato occhio *umano* non appena il suo oggetto è diventato un oggetto sociale, *umano*»).

³⁴ Gramsci tradusse le *Tesi* e nel Quaderno IV (1930-32) ne sottolineò l'importanza per una rivisitazione del pensiero di Marx. Vedi *Quaderni del carcere*, cit., vol. I, p. 424. La traduzione è riprodotta nel vol. III dell'opera, pp. 2355-2357.

dal rapporto fra arte e ideologia al ruolo dell'intellettuale, al concetto di egemonia³⁵. Queste note possono essere considerate la migliore illustrazione della «filosofia della praxis», con cui Gramsci intendeva

la coscienza piena delle contraddizioni, in cui lo stesso filosofo, inteso individualmente o inteso come intero gruppo sociale, non solo comprende le contraddizioni ma pone se stesso come elemento della contraddizione, eleva questo elemento a principio di coscienza e quindi di azione³⁶.

Sia Pasolini che Rich fecero propria la «coscienza piena delle contraddizioni» gramsciana trasformandola in elemento strutturante *Le ceneri di Gramsci* e *Terza Rima*. In entrambe le poesie, la voce del poeta si fa portatrice sia delle contraddizioni personali sia di quelle dell'artista impegnato che si pone al centro dei conflitti sociali, politici ed economici e da questa posizione crea la sua arte.

Non per altro Pasolini conclude *La libertà stilistica* con l'affermare che la sperimentazione poetica è strettamente intessuta al sentimento della storia quale prodotto dell'incontro tra la vita irrazionalmente vivente e la razionalità del processo storico, tanto che sperimentare è, metaforicamente percorrere una «strada d'amore – amore fisico e sentimentale per i fenomeni del mondo, e amore intellettuale per il loro spirito: la storia»³⁷. Su questa strada, infine, e citando da *Il pianto della scavatrice*, Pasolini artista non può «non essere sempre, “col sentimento, – al punto in cui il mondo si rinnova”»³⁸.

«Il punto in cui la vita si fa più intensa»³⁹, in cui maggiori sono le contraddizioni e più intenso il sentimento storico, è il luogo in cui anche Rich s'insedia per scrivere poesia. È questo il luogo

³⁵ Pasolini le lesse nel volume *Letteratura e vita nazionale* pubblicato da Einaudi nel 1950 e Rich in *Antonio Gramsci: Selections from Cultural Writings*, edited by David Forgacs, Geoffrey Nowell-Smith, trans. by William Boelhower, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

³⁶ Gramsci, *Quaderni del carcere*, cit., vol. II, p. 1487.

³⁷ Pasolini, *La libertà stilistica*, cit., p. 283.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Vedi Adrienne Rich: *An Interview with David Montenegro*, in *Adrienne Rich: Poetry and Prose*, cit., p. 275.

dei contrasti, delle intersezioni e delle divisioni⁴⁰. In questo senso la poesia e l'arte di entrambi può dirsi "impegnata", impegnata nel rinnovamento morale e sociale quanto nel rinnovamento artistico, come auspica Gramsci in un passo citato da Rich:

Si deve parlare di lotta per una nuova cultura, cioè per una nuova vita morale che non può non essere intimamente legata a una nuova intuizione della vita, fino a che essa non diventi un nuovo modo di sentire e di vedere la realtà e quindi mondo intimamente connaturato con gli «artisti possibili» e con le «opere d'arte possibili»⁴¹.

3. *Le ceneri di Gramsci*

[...] il mito
rinasce. . . Ma io, con il cuore cosciente

di chi soltanto nella storia ha vita,
potrò mai con pura passione operare,
se so che la nostra storia è finita?⁴²

Diversamente dal mito, che «rinasce», la «vita» rima con «finita» nell'ultima terzina de *Le ceneri di Gramsci*. Ed è il paradossale confrontarsi di vita e morte in ogni singola vita umana il *leit-motiv*

⁴⁰ La conflittualità socio-politica e l'intersezionalità dei movimenti sono anche al centro dell'opera di Raya Dunayevskaya. Rich lo mette in evidenza nella sua *Review: Living the Revolution*, cit., rilevando come già prima del '68 questa donna avesse individuato, oltre che nei lavoratori, nei movimenti afroamericani, delle donne e dei giovani i «maggiori catalisti di cambiamento», p. 3.

⁴¹ Gramsci, *Arte e cultura*, in *Quaderni del carcere*, cit., vol. III, p. 2192. Nel saggio *Poetry and the Forgotten Future*, laddove Rich illustra cosa intende per «poesia impegnata», riassume e cita questo passo di Gramsci. Ecco le sue parole: «Antonio Gramsci wrote of the culture of the future that "new" individual artists can't be manufactured: art is part of society – but that to imagine a new socialist society is to imagine a new kind of art that we can't foresee from where we now stand. "One must speak," Gramsci wrote, "of a struggle for a new culture, that is, for a new moral life that cannot but be intimately connected to a new intuition of life, until it becomes a new way of feeling and seeing reality and, therefore, a world intimately ingrained in 'possible artists' and 'possible works of art'"». A *Human Eye*, cit., pp. 142-143.

⁴² Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, prefazione di Giuseppe Leonelli, Milano, Garzanti, 2020, p. 63. Su Pasolini e Gramsci si veda l'interessante raccolta di saggi *Il Gramsci di Pasolini: lingua, letteratura e ideologia*, a cura di Paolo Desogus, Venezia, Marsilio, 2022.

del poemetto in sei parti scritto da Pasolini in una terza rima non legata, filtrata dalla sperimentazione di Giovanni Pascoli⁴³.

È il pomeriggio di un maggio autunnale squarciato da lampi di luce, memore del crudele aprile di *The Waste Land* di T. S. Eliot, in una Roma dipinta con i colori dei pittori a cui Pasolini era stato introdotto da Roberto Longhi⁴⁴. L'io narrante, Pasolini il borghese "luterano", si trova a visitare il Cimitero acattolico di Roma, o Cimitero degli inglesi, «il buio giardino straniero» reso più buio dall'aria pesante, dagli oscuri cipressi e la loro ombra, che riporta alla mente la «foresta oscura» dove si ritrova Dante all'inizio dell'*Inferno*. Qui si trova la tomba che raccoglie le ceneri di Gramsci. Qui, fra tante altre, sono ospitate le spoglie di John Keats e il memoriale di Percy B. Shelley.

Da questa visita Pasolini prende spunto per una lunga meditazione sul presente e una rappresentazione della storia filtrata dall'immaginario letterario. Immerso nel silenzio, circondato dalla tripla cortina formata dalle mura che lo racchiudono, dalle case del proletario quartiere di Testaccio che lo circonda, e dalle oscure colline dei monti in lontananza, quel cimitero, in cui i morti riposano «Nei cerchi dei sarcofaghi»⁴⁵, è il primo girone in cui l'io si muove. Centro «dolcissimo di storia», il cimitero raduna «uomini rimasti / uomini», una popolazione transnazionale, plurilingue e cosmopolita che trova requie in un «suolo in cui trasuda // altro suolo» quasi fosse un concentrato dell'intera terra. E tuttavia, in questo luogo aristocratico, il Gramsci di Pasolini riposa «estraneo, ancora confinato», esiliato da una

⁴³ Nel saggio a lui dedicato, Pasolini ritiene che Pascoli usi il lessico vernacolare per comporre strofe in terza rima «in funzione della vita intima e poetica dell'io», in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 271. Questo saggio critico molto deve alle linee interpretative di Contini per quel che riguarda l'impostazione stilistico-linguistica, e a Gramsci per l'impianto storico-culturale.

⁴⁴ Longhi fu professore di Pasolini all'Università di Bologna e lo introdusse alla pittura del Manierismo, che influenzò Pasolini, tanto che lo stesso Moravia lo definì scrittore «estremamente raffinato e manieristico». *L'orazione funebre di Alberto Moravia ai funerali romani di Pasolini (5.XI. 1975)*. <<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/11589/>>. La mostra *Pier Paolo Pasolini. Folgorazioni figurative*, organizzata a Bologna nel 2022 per il centenario della nascita, ben illustra l'influsso di Longhi e dell'arte figurativa nei suoi film.

⁴⁵ Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 51.

cultura e una politica italiane che hanno perso lo slancio loro impresso dagli ideali della Resistenza e ignorano la grandezza dell'uomo e l'importanza della sua opera. L'io che parla nei versi se ne sente «umile fratello», anche lui interiormente morto, socialmente esiliato.

Quel girone/centro di morte e morti muti, immerso nel silenzio ma portatore di storia è invaso dai suoni, dalla vita del quartiere che ha intorno e che lo contiene come un secondo cerchio concentrico. Il Testaccio è la periferia di quel centro, come le borgate sono le periferie della Roma di *Ragazzi di vita*. E Testaccio significa la vita, il presente che vive accanto ai morti e alla storia investendoli col suo brusìo, con i suoi giovani «leggeri come stracci» con tutti i suoi abitanti che, senza preoccuparsi del futuro, questa vita «perdono serenamente».

«Tra i due mondi, la tregua, in cui non siamo»⁴⁶: l'io poetico si trova al centro di un conflitto: conflitto fra l'ingenua, irrazionale, vitalità che l'essere umano condivide con ogni creatura vivente, che è pre-storica se non a-storica, e la razionalità e realtà della storia. Un conflitto anche personale e letterario dove l'irrazionale mito d'innocenza coltivato da Pasolini lotta con la concezione marxiana della storia, concepita come razionalità. Non la dialettica hegeliana, ma il sentimento di questo conflitto è per lui il vero sentimento della storia, perché i «sentimenti non si possono cambiare», «Sono essi che sono storici. È ciò che si prova che è reale»⁴⁷.

Il conflitto che Pasolini cerca di risolvere è anche linguistico, fra la lingua letteraria alta e la lingua parlata. Diversamente dai poeti ermetici del periodo fra le due guerre, che avevano a suo parere portato «la lingua *tutta al livello della poesia*» pura⁴⁸, Pasolini rivendica una poesia impura, in cui passioni, miti e storia convivono, in cui la lingua letteraria si incontra e si trasforma non solo nel dialogo con la lingua parlata e i dialetti ma nel confrontarsi con i rumori stessi e le immagini della vita e del mondo. Pasolini rivendica, in sintesi, una poesia plurilingue nel

⁴⁶ Ivi, in sequenza, pp. 51, 53, 62, 63, 51.

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 6.

⁴⁸ Pasolini, *La libertà stilistica*, cit., p. 281, corsivo nell'originale.

senso continiano del termine ma anche plurisemica, come quella del Dante della *Commedia*, capace di dare carne verbale tanto alla realtà sensibile, alla vita, alle emozioni quanto alla conflittualità di ideologie e passioni⁴⁹.

4. Terza Rima 1: *Rich e Pasolini*

In un'intervista del 1991 a David Montenegro, Rich racconta di come stesse attraversando un periodo di stasi nella scrittura ma di ricerca attiva di «una voce politica» con cui continuare a scrivere e rinnovare la sua poesia. È in questo frangente che casualmente scopre le poesie di Pier Paolo Pasolini. Sente, difatti, provenire da *Le ceneri di Gramsci* «una voce molto intima, molto personale», insieme privata e pubblica, una voce che ha «una qualità moderna, dolorante e intima», che trova forma nella «terza rima, [...] una grande forma della poesia italiana, ricca di storia, legata a Dante in particolare. Pasolini attinge a quella tradizione»⁵⁰.

Nella decima delle tredici sezioni di cui si compone *Terza Rima*, Adrienne Rich rappresenta il suo “incontro” con Pasolini, a cui si rivolge come se avesse davanti a sé l'uomo in carne e ossa, e non un libro preso dallo scaffale di una libreria di New York. *Terza Rima* è la sua risposta al dialogo iniziato allora e allo stesso tempo una personale appropriazione della forma metrica che fa da viatico all'immaginario di Dante. Nel poemetto è ricono-

⁴⁹ Vedi di Pasolini *La volontà di Dante a essere poeta* e gli altri saggi contenuti in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, prefazione di Guido Fink, Milano, Garzanti, 1991. Sulla presenza di Dante nell'opera di Pasolini esiste un'ampia bibliografia ma per un quadro complessivo si veda la tesi dottorale di Emanuela Patti, *Mimesis: Figure di realismo e postrealismo dantesco nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, University of Birmingham, 2008.

⁵⁰ «A long meditation on the ashes of Gramsci, the Italian revolutionary. And it's a very intimate voice, very personal. He's using *terza rima* which is, of course, a grand Italian form and is laden with the history of Italian poetry, Dante in particular. So, he's drawing on that tradition». *Adrienne Rich: Interview with David Montenegro*, cit., p. 270. Le traduzioni usate da Rich sono in: *The New Italian Poetry, 1945 to the Present*, edited and translated by Lawrence R. Smith, Berkeley, University of California Press, 1981, e Pier Paolo Pasolini, *Selected Poems*, trans. by Norman MacAfee with Luciano Martinengo, London, John Calder, 1982. Esiste tuttavia anche una bella traduzione della poesia fatta dalla compagna di Rich, Michelle Cliff.

scibile la voce dolorante e intima della poeta Rich che, parlando in prima persona come il Dante della *Commedia*, e il Pasolini de *Le ceneri di Gramsci*, ci prende per mano e ci guida attraverso le sue contraddizioni di donna non più in sintonia con la «tendenza femminista a “emigrare nell’interiorità”»⁵¹; quelle di poeta che, pur rimanendo fedele alla sua vocazione artistica, cerca con le parole di “rivoluzionare” le cose; quelle dell’America contemporanea e degli squilibri geopolitici; quelle di un mondo governato dal libero mercato del capitalismo globalizzato.

Scontenta delle mie vecchie poesie colta
da uno scroscio di pioggia sulla Quinta Strada
in una libreria

frugo in uno scaffale
e lì ti trovo Pier Paolo
che parli alle ceneri di Gramsci

nella vecchia rima circolare
Vivo nel non volere
del tramontato dopoguerra:

amando

*il mondo che odio...*⁵²
quella voce in volgare
intimamente politica

e questo è come sei morto
così mi stringo il libro al cuore
mentre la libreria chiude

⁵¹ Rich, *Living the Revolution*, cit., p. 3. La citazione nella citazione è da Hannah Arendt.

⁵² Citazione da *Le ceneri di Gramsci*, in italiano nel testo. «Sick of my own old poems caught / on rainshower Fifth Avenue / in a bookstore // I reach to a shelf / and there you are Pier Paolo / speaking to Gramsci’s ashes // in the old encircling rhyme / *Vivo nel non volere / del tramontato dopoguerra: // amando // il mondo che odio...* / that vernacular voice / intimately political // and that is how you died / so I clasp my book to my heart / as the shop closes». Rich, *Collected Poems*, cit., pp. 882-883. La traduzione dei versi qui citati è mia, ma la poesia si può trovare anche in *La guida nel labirinto*, cit.

A metà della sezione, nei quattro versi in italiano, *Terza Rima* e *Le ceneri di Gramsci* s'incontrano e si fondono in un sentimento condiviso: amore e odio per il mondo presente; ambigua volontà dell'intellettuale che alle parole e non alla pratica affida il suo impegno nel sociale. In quei quattro versi gli autori di *Le ceneri di Gramsci* e *Terza Rima* dicono in un'unica voce la comune aspirazione a radicare le loro parole, insieme letterarie e comuni, in una storia in cui conflitti personali e collettivi s'intrecciano. Nel sovrapporsi delle voci, le due poesie confluiscono in un comune «umanar»: una versione non trascendente ma terrestre e storica, umanista e relazionale, del «trasumanar» cercato da Dante nel *Paradiso*.

Pasolini articolerà nell'ultima raccolta pubblicata, *Trasumanar e organizzar* (1971), la sua versione del «trasumanar» quale attivazione del paolino amore/*agàpe* e della carità⁵³, ovvero del concreto creare comunità e condivisione. L'amore renderebbe una società non solo umana e coesa ma modello antitetico, eretico, rispetto a quello promosso dal capitalismo liberista che produce competizione e frammentazione distruttiva⁵⁴. Se organizzare è la versione attiva, razionale e politica, dell'amore e porta avanti gli ideali di giustizia e libertà, rendere gli umani più umani è per lui più complesso. Ritene difatti che compito del poeta e della poesia sia promuovere in chi legge non un'ideologica «coscienza di classe» ma la carnale «conoscenza di classe», inclusiva di progettualità e amore. La sua utopica aspirazione è portare sulla pagina la realtà incarnata che è plurisemica, e soprattutto il suo «insegnamento non verbale, che si esaurisce, / purissimo e

⁵³ Ma già le prime parole de *Il pianto della scavatrice* erano «Solo l'amare, solo il conoscere / conta». Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 70.

⁵⁴ Vedi *L'enigma di Pio XII*, seconda poesia della raccolta, in cui Pasolini, ispirandosi alle parole di San Paolo nella *Lettera ai Corinzi* denuncia la mancanza di carità nella chiesa e, in politica, della borghesia capitalista ma anche della sinistra, tutte accusate di coltivare fede e speranza ma non la carità. Nei suoi versi, la «carità [...] è comprensione della *creatura* fuori dalla storia, / e, insieme, della storia: con le sue istituzioni!». E se associa fede e speranza alla volontà, l'amore è integrale alla «*grazia*», in *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 12, 18. L'apostolo Paolo, a cui avrebbe voluto dedicare un film mai realizzato, è per Pasolini l'incarnazione della contraddizione fra azione politica e aspirazione umana e spirituale.

significante, attraverso la sua sola presenza»⁵⁵, e quindi rendere partecipe chi legge dello spirito vitale metastorico, che non finisce. L'opera d'arte deve, per Pasolini, comunicare cose indicibili perché non riducibili a parole, ovvero l'esistente oltre l'esistenza finita dell'artista, ma la difficoltà dell'impresa lo condurrà infine ad abbandonare la poesia in favore del cinema.

I primi tre versi di *Egli o tu*, la poesia con cui si apre *Trasumanar*, dedicata a Robert Kennedy, chiariscono la sua visione e il suo problema:

Non sei (è) nella tomba, ma nei miei sensi.

Ci sono certi visi, con un sorridere di adolescente
che dimostrano come nessuna società contenga il mondo.

Bob Kennedy è morto nella storia della sua e nostra società ma continua a vivere nel mondo, ovvero nei «sensi altrui», nel ricordo del suo «sorriso», perché nei sensi è «ridotto al sorriso», che è complice della vita e «*non complice del potere*»⁵⁶. Quel sorriso rende lecito il suo «significar per verba». Senza il sorriso, il suo «significar verbale e quello non verbale» ovvero i suoi discorsi politici e la gestualità che li accompagna, avendo il fine di persuadere ed esercitare il potere, renderebbero Kennedy un semplice politicante. Ma il «nulla del [...] sorriso» è «un segno ineffabile», non dicibile, iconico ed emotivo. Espressione di una sapienza naturale che è verità, il sorriso è il segno della vita e non del calcolo perché, e qui Pasolini cita Dante, «lo naturale è sempre senza errore»⁵⁷. Per il poeta Pasolini, «trasumanar» non è trascendere l'umano ma cogliere con l'arte la relazione umana stessa, una relazione corporea, che porta in sé grazia e carità e che, pur originata nel tempo della storia e di una vita finita, continua a vivere nella memoria e quindi ad alimentare la relazione fra esseri umani nel presente e nel tempo senza tempo del mondo. La poesia, in sintesi è anche «rivelazione oltre le parole»⁵⁸, un prolungare nei secoli una vita / storia finita.

⁵⁵ Citazioni da *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 38. Corsivi nell'originale.

⁵⁶ Ivi, pp. 5, 6.

⁵⁷ Ivi, pp. 6, 7. Pasolini cita dal *Purgatorio*, Canto XVII, v. 94.

⁵⁸ Ivi, p. 116.

Laddove Pasolini affida a un'immagine visiva il compito di comunicare un reale ineffabile, Adrienne Rich lo affida all'immagine verbale. E laddove Pasolini rappresenta la conflittualità e mutua esclusione di pratica poetica e pratica politica, Rich colloca l'immagine verbale, ovvero la metafora al centro della sua visione poetica e politica. A entrambe appartiene la creatività, che è anche capacità di vedere la relazione nella differenza, che è poi quanto fa la metafora nella poesia:

la rassomiglianza nella differenza sta al cuore della metafora e la metafora è quanto più si avvicina al cuore della poesia, nonché la sola speranza di una vita civile umana. L'occhio che vede la somiglianza nelle cose che più sembrano in contrasto: qui ha inizio l'invito a riconoscere, ad associare cosa a cosa, fatto spirituale a forma materiale. Qui ha inizio l'indicazione che il significato di quello che vediamo nel mondo quotidiano è molteplice e stratificato piuttosto che unico e singolare⁵⁹.

Coerente con la sua visione antinomica di "conoscenza" e "coscienza", Pasolini associava la coscienza all'organizzare, alla «idea del domani», al potere e all'ideologia, perché «senza il domani, la coscienza non avrebbe giustificazioni»⁶⁰. Diversamente da Gramsci, e in particolare nell'ultima fase della sua vita, Pasolini riteneva che fosse proprio la programmazione del futuro, necessariamente limitata dalle ideologie e dai rapporti di potere, a privare il mondo, gli umani, e la vita intera della possibilità di avere un futuro.

Diversamente da Pasolini, e gramscianamente, Rich non vede contraddizione fra politica e poesia. Ha fiducia nelle parole. A loro affida il compito di proiettare un futuro umano possibile sia raccontando fatti concreti e precisi sia facendosi portatrice di sogni, desideri e bisogni.

Questo impulso degli umani a usare la lingua per penetrare l'ordine e il disordine del mondo ha *radici* nella poesia e nel contempo ha *radici* nella politica. Tanto la poesia che la politica hanno a che fare con la descrizione e con il potere. E così pure la scienza. Potremmo sperare di vedere una triangolazione di queste tre attività – poesia, politica e scienza. In questo

⁵⁹ Rich, *What is Found There*, cit., p. 6.

⁶⁰ Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 45.

modo potremmo assistere al *passaggio di energia* dall'una all'altra, energia che penetra nelle nostre vite⁶¹ (enfasi mia).

All'immagine olististica e visuale di Pasolini corrisponde in Rich la complessità e l'apertura di possibilità della metafora linguistica. Fedele alla tradizione trascendentalista americana e vicina alla concezione del filosofo Ralph Waldo Emerson, Rich ritrova nei nomi, in particolare nei molti nomi non scientifici dati ad animali e cose nella cultura popolare, l'esempio di una nominazione metaforica non relegata a un momento mitico della lingua o della storia, ma generata dalla percepita interconnessione di ogni forma vivente.

Adottando la parola «energia», Rich collega inoltre la sua concezione di poesia a quella di un'altra poeta impegnata, Muriel Rukeyser, e la sviluppa politicamente. Se per Rukeyser la poesia concentra e trasferisce l'energia umana, energia essendo la «capacità di produrre cambiamenti nelle condizioni esistenti»⁶², Rich ne porta avanti il progetto riattivando in chi legge l'energia vitale, trasmettendo l'afflato dell'emozione, empatia, e la proiettività della visione di un mondo possibile. Si definisce d'altronde «donna con una missione / non di vincere premi / ma cambiare le leggi della storia»⁶³.

Considerando la storia reale una storia di possibilità e la poesia un'arte che crea connessioni, Rich ritiene di poter contribuire al movimento del divenire ponendosi dalla parte di coloro che lottano per avere un futuro, e da donna e con le donne porre in relazione i movimenti di quanti chiedono cambiamenti radica-

⁶¹ Rich, *What is Found There*, cit., p. 6.

⁶² Rukeyser, citata da Rich in *A Human Eye*, cit., p. 45. Vedi anche la sua introduzione a Muriel Rukeyser, *Selected Poems*, New York, The Library of America, 2004, pp. xvii, xix-xx. Su Rukeyser, impegno politico e poesia, vedi di Gigliola Sacerdoti Mariani, «Words at War»: *testi e pre-testi di Muriel Rukeyser*, in *Words at War. Parole di Guerra e culture di pace nel «primo secolo delle guerre mondiali»*, a cura di Marina Camboni, Gigliola Sacerdoti Mariani, Biancamaria Tedeschini Lalli, Firenze, Le Monnier Università, 2005, pp. 116-139.

⁶³ «[T]he woman with a mission, not to win prizes / but to change the laws of history», *Collected Poems*, p. 586. Sono versi della poesia XX di *Sources* (1981-82), una sequenza autobiografica in cui Rich ricostruisce la sua ascendenza ebraica e si rappresenta come la bambina che obbediente imparava a scrivere poesia sotto la direzione del padre/patriarcato e ora si ribella e assume in prima persona responsabilità della e per la storia.

li⁶⁴. Dagli anni Novanta in poi le sue poesie tendono d'altronde a disegnare un affresco, un murale, a farsi portavoce del tempo, ad accostarsi a un'arte sociale e marginale.

5. Terza Rima 2: *l'Inferno di Rich*

Secondo Rich «Il prolungato potere spirituale di un'immagine sopravvive nella capacità di stabilire una relazione tra ciò che ci fa ricordare – *ciò che richiama alla mente* – e le nostre azioni nel presente»⁶⁵. Rich illustra in questo modo il dinamismo delle immagini, che per Gaston Bachelard consiste nel loro «provocare un notevole *retentissement* psichico»⁶⁶. E se il potere di un'immagine consiste nel riportare alla memoria qualcosa che ci ricollega al presente, le immagini dell'*Inferno* proiettate da Dante nella *Commedia* rivelano in *Terza Rima* il loro potere e la loro attualità. Il passaggio di millennio, i cambiamenti tecnologici, la rottura degli equilibri storico-politici che avevano retto il mondo dopo la Seconda Guerra mondiale, hanno segnato, non solo negli Stati Uniti, momenti di crisi personale e collettiva. Non sorprende che le immagini dell'*Inferno* di questo poeta medievale siano riaffiorate nella narrazione dell'artista americana, a conferma del loro valore transoggettivo e del loro dinamico registrare il ripetersi e il variare storico dell'umano.

Nella sezione tre di *Terza Rima*, la fine della Guerra Fredda accende nuovamente le fiamme delle passioni e del peccato, che prende la forma della versione tecnocratica, finanziarizzata e liberista di democrazia di cui gli Stati Uniti si fanno modello e promotori nel mondo:

⁶⁴ Se inizialmente aveva sposato la causa delle donne afroamericane, svelato il razzismo inscritto anche nella lingua di coloro che vi si oppongono, Rich in seguito aveva conferito un'apertura intersezionale alla sua prospettiva critica e poetica, come ben si evince dai saggi raccolti in *Blood, Bread, and Poetry*, cit., e *Arts of the Possible*, cit. Va ricordata la sua lunga amicizia e la collaborazione con Audre Lorde, June Jordan e Alice Walker, su cui vedi Camboni, *Adrienne Rich*, cit., p. 45. Femministe di colore come Barbara Smith, Gloria Joseph e il Combahee River Collective avevano contribuito al suo avvicinamento al socialismo, come lei stessa scrive in *Notes toward a Politics of Location*, saggio centrale di *Blood, Bread and Poetry*, cit., pp. 218-219.

⁶⁵ Ivi, p. 227. Corsivo nell'originale.

⁶⁶ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 8.

In fondo al sentiero battuto ci vendono gratis
biglietti per la celebrazione
della fine della storia⁶⁷

l'ultima pagina del calendario
si leverà foglio in fiamme
(non si potrà sostare sul ponte)

Noi ci riuniremo in ordine
alfabetico
una lettera per biglietto

per vederci ingigantiti
sul maxi-schermo
del parcheggio

figure di uomini e donne spingono risoluti
neonati in passeggini imbottiti
dentro decrepiti centri commerciali

fin nella nuova era⁶⁸.

La notte di passaggio al nuovo millennio, il crinale fra il Novecento e il Duemila, è rappresentata come una moderna versione dell'accesso alle Malebolge. Se nel canto XXIV dell'*Inferno*, Dante e Virgilio traversano un ponte per accedere alla VII bolgia e al pozzo centrale dell'*Inferno*, qui è impedita la permanenza sul ponte e negato un vero passaggio. I dannati al girone infernale, attirati da finte gratuità, affluiscono verso uno dei luoghi di culto del consumismo e della modernità, dove possono vedere le loro stesse gigantesche ombre proiettate nell'oscurità quasi fossero protagonisti di un film. Come nel mito della caverna di Platone, e come nel romanzo *La caverna* di Saramago, il Centro Commerciale è il luogo dove si rappresenta una realtà

⁶⁷ Rich riprende il titolo del famoso saggio di Francis Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Rizzoli, Milano, 1992.

⁶⁸ «At the end of the beaten path we're sold free / tickets for the celebration of the death of history // The last page of the calendar / will go up a sheet of flame / (no one will be permitted on the bridge) // We'll assemble by letters / alphabetical / each ticket a letter // to view ourselves as giants / on screen-surround / in the parking lot // figures of men and women firmly pushing / babies in thickly padded prams / through disintegrating malls // into the new era». Rich, *Terza Rima*, cit., pp. 878-879.

fittizia creduta vera, e un inferno di anime che hanno perduto umanità, libertà e futuro nell'universo consumista dell'odierno capitalismo. Ma, a fine millennio, il centro commerciale è già simbolo del suo disfacimento e delle nuove trasformazioni del capitalismo tecnologico e globalizzato, che nella visione di Rich priva le persone di concretezza per farle identificare nei miti di grandezza e perdere se stesse inseguendo desideri e identità immaginarie, pre-costituite o fantastiche, come nella realtà virtuale che la tecnologia ha già reso possibile⁶⁹. E tuttavia, come Pasolini, Rich intende «restare dentro l'Inferno, con marmorea / volontà di capirlo»⁷⁰.

6. Terza Rima 3: *Rich, Dante e Pasolini*

In *Terza Rima* le lezioni di Gramsci, Dante e Pasolini si consolidano e le loro voci confluiscono nella “voce politica” della donna poeta civile, voce riconoscibilmente personale, che vorrebbe essere capace di recepire e rappresentare il «volgar'eloquio»⁷¹ senza perdere la memoria culturale, letteraria e lingui-

⁶⁹ Non c'è migliore commento e interpretazione di questi versi, di quanto sulla *shopping mall* scrive Fredric Jameson più o meno negli stessi anni. Anche lui rappresenta i centri commerciali come caverne: «Poche forme sono state tipicamente nuove, americane e rappresentative del tardo capitalismo quanto questa innovazione, che data dal 1956 e la cui relazione con la decadenza dei centri cittadini e l'emergere delle periferie è variabile ma la cui genealogia apre una preistoria fisica e spaziale del commercio in modi precedentemente inimmaginabili, e la cui diffusione nel mondo può essere descritta come mappa epidemiologica dell'americanizzazione, o del postmodernismo o della globalizzazione. [...] Qualunque futuro attenda i centri commerciali, c'è lì tanta spazzatura. Molti *cavernosi* centri commerciali sono dinosauri che non possono competere con i negozi al dettaglio ad accesso rapido nei centri di potere o nelle vie del commercio, a cui ora si deve aggiungere senz'altro eBay» (corsivo mio). *Future City*, «New Left Review», 21, 2003, p. 69. Se, come Rich, Saramago mette in evidenza le crisi generate da una cultura dei centri commerciali, Don DeLillo in *Cosmopolis*, anticipando l'ansia tecnologica creata dal cosiddetto *millennium bug*, si concentra sulla perdita di umanità di un individuo totalmente immerso nella tecnologia dei computer e della rete, che vive giocando in borsa e che aspira all'eternità della memoria informatizzata. Cfr. Marina Camboni, *What the Times Require: American Poetry at the Turn of the Twenty-first Century*, «RSA Journal», 23, 2012, pp. 27-55.

⁷⁰ Pasolini, Picasso, in *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 24.

⁷¹ Il riferimento è all'ultimo intervento pubblico di Pasolini nell'ottobre 1975, intitolato *Volgar'eloquio* con una citazione da Ezra Pound, in cui Pasolini rivendica non il modernismo selettivo del poeta americano ma la lingua comune di Whitman

stica risalente fino a Dante. È questa voce che ci introduce al presente e alla meditazione metapoetica nella prima sezione del poemetto. E, se l'*Inferno* di Dante presta la forma letteraria e visiva per rappresentare il presente, sono le mutate circostanze e le contraddizioni di oggi che la poeta Rich sottolinea:

Cielo spruzza-grandine sole
guizzante dai cachi rimasti
nel giardino vuoto

della casa vuota Cartello oscillante dell'immobiliare
sullo sfondo questi cumulonembi questo
ettaro in vendita

Ti direi giuro se potessi
di come un gran maestro
mi sia venuto a fianco a dirmi:

Vieni scendiamo agli inferi
—la terra già impazzita
Lascia che ti prenda per mano

—ma chi potrebbe essere?
già tremante sulla crosta rotta
a chi dare retta?

Divento la predestinata sviata smemorata
claudicante
maestra che mai ho avuto io guido e io seguo⁷².

e quella plurilingue a cui aspira Rich. Cfr. <<https://www.cittapasolini.com/post/il-volgar-eloquio-di-pasolini>>.

⁷² «Hail-spurting sky sun / splashing off persimmons left / in the quit garden
// of the quit house The realtor's swaying name / against the cloudheap this /
surrendered acre // I would so help me tell you if I could / how some great teacher /
came to my side and said: // *Let's go down into the underworld* / – the earth already
crazed / *Let me take your hand* / – but who would that be? / already trembling on the
broken crust / who would I trust? // I become the default derailed memory-raided /
limping / teacher I never had I lead and I follow», *Collected Poems*, cit., p. 877.

Come *Le ceneri di Gramsci* si apriva con l'immagine di una cupa giornata primaverile squarciata da baleni di luce, così nelle prime due strofe di *Terza Rima* la giornata autunnale segnata da grandine, gelo e vento, è illuminata dall'arancio dei cachi e del sole guizzante. L'io narrante osserva la casa disabitata, il giardino vuoto, un campo incolto: tutte immagini di una scena/casa americana resa vacante dalla perdita degli ideali democratici, e ormai irriconoscibile, per cui, come in *Rhyme*, del 2005, l'io chiede «where is my home»⁷³. Questo luogo abbandonato, così puntualmente collocato nel tempo ciclico dell'anno e nello spazio fisico ma emblematico del vuoto di relazioni sociali, è il punto da cui parte la riflessione dell'autrice su poesia e poeta nonché il viaggio del personaggio Adrienne nell'anno del critico passaggio dal secondo al terzo millennio. La «broken crust», crosta rotta di una «terra già impazzita» si rivela essere, nelle strofe successive, la faglia apertasi sul suolo californiano col terremoto del 1906⁷⁴. Ma tanto basta per farla divenire sia bocca d'accesso all'Inferno contemporaneo sul suolo americano, sia emblema della rottura degli equilibri geopolitici e mentali nel mondo⁷⁵.

La quasi citazione dal primo Canto dell'*Inferno* di Dante, poi, associa il viaggio della poeta moderna al viaggio di Dante nella *Commedia*. Identificandosi con Dante, Rich si rappresenta come il poeta che cerca il cammino verso la salvezza, personale e collettiva, passando per l'Inferno del nostro tempo. Come Dante, anche lei trema impaurita all'inizio del suo cammino. Non ha di fronte l'ostacolo delle tre belve, ma a impedirle di procedere sono l'incertezza e le contraddizioni di oggi. Richiama le parole che Dante rivolge a Virgilio quando, nel Canto I dell'*Inferno*, invoca il suo aiuto ricordandogli «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore»; o ancora quando, chiamandolo «tu

⁷³ Ivi, p. 998.

⁷⁴ Si tratta della faglia di Sant'Andrea, che si estende per circa 1200 km attraverso la California.

⁷⁵ Dopo l'accesso al fondo gelato dell'Inferno, Dante chiama uno dei dannati «un de' tristi de la fredda crosta», *Inferno*, XXXIII, v. 109. Come in Rich, v'è un'eco dantesca nella rappresentazione della rottura degli equilibri mondiali dopo la fine della Guerra Fredda come agitazione sismica della «crosta geopolitica» nel *Secolo lungo* di Lucio Caracciolo, in «Limes. Tutto un altro Mondo», 10, 2022, p. 14.

duca, tu signore e tu maestro»⁷⁶, lo riconosce come guida, Rich segnala anche le differenze che la separano dal poeta italiano e dai suoi tempi.

Laddove il poeta medievale poteva ancora contare su una tradizione di riferimento e affidarsi alla guida di Virgilio prima che a Beatrice, la poeta Rich oggi non riesce a individuare una guida, a trovare aiutanti; e per questo si trova a dover assumere lei stessa il ruolo di guida e di seguace. *Terza Rima* è anche una lunga riflessione sull'essere poeta e donna, negli Stati Uniti, e nel mondo di oggi. Non riconoscendosi nell'ideale del poeta-uomo-universale, che parla con lingua unificata ed egemone all'intera umanità, né nella sola tradizione letteraria inglese, ritiene già da tempo che l'universalità di oggi debba parlare più lingue, più voci, raccontare più storie ed essere radicata nelle differenze umane e del mondo.

Diversamente da Walt Whitman, il cui io inclusivo si fa portavoce dei concittadini e di ogni soggetto democratico, per l'io poetico di Rich individuo e società sono chiaramente distinti seppure in necessaria relazione. Perciò «non esiste liberazione che dica solo "Io"; non esiste movimento che possa parlare fino in fondo di ciascuna/o di noi». Di conseguenza «*Voi non potete parlare per me. Io non posso parlare per noi*»⁷⁷. Il suo alter-ego poetico cessa quindi di farsi portavoce universale, perché «non esiste una Poesia universale [...] solo poesie e poetiche, e le storie a cui appartengono, che fluiscono e s'intersecano»⁷⁸. E lei

⁷⁶ Vedi le parole rivolte da Dante a Virgilio nel Canto I dell'*Inferno*, vv. 79-87: «Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume?», / rispuos' io lui con vergognosa fronte. // «O de li altri poeti onore e lume, / vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume. // Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore, / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore». Nel Canto II, Dante trema all'idea di seguire Virgilio passando per l'*Inferno*: «Per che, se del venire io m'abbandono, / temo che la venuta non sia folle. / Se' savio; intendi me' ch'i' non ragiono», vv. 34-36. A conclusione del canto, informato da Virgilio che Beatrice è scesa a pregarlo di fargli da guida, Dante così risponde: «Or va, ch'un sol volere è d'ambidue: / tu duca, tu signore e tu maestro», vv. 139-140 (corsivi miei).

⁷⁷ «*You cannot speak for me. I cannot speak for us*», corsivo originale. Rich, *Blood, Bread, and Poetry*, cit., p. 224.

⁷⁸ Rich, *Poetry and the Forgotten Future* (2006), in *A Human Eye*, cit., pp. 134-135.

stessa cerca la strada in questa direzione. Perciò si dice insieme maestra e discepola.

Come esplicitamente dichiarerà in *What is Found There*, Rich s'impegna a scrivere poesie in cui coloro che leggono, come le persone che per strada guardano i murali, possano non solo «riconoscervi la loro vita, la sua bellezza e la sua difficoltà»⁷⁹ ma ciò che in esse si proietta verso il futuro. L'angolo di visione è quello che cambia l'immagine mutandone il senso. Emblematica è *Dedications*, l'ultima poesia nella serie *An Atlas of the Difficult World*⁸⁰, dove Rich immagina una comunità formata da coloro che la leggono e le cui diverse vite sono tenute insieme e nutrite dal dialogo che passa attraverso i suoi versi.

Sebbene si definisca maestra e discepola, in *Terza Rima* Rich si rappresenta anche come Sibilla Cumana, vecchia e oracolare. Come Pasolini non rinuncia a profetare, così lei a significare che la poesia di oggi deve proiettare il futuro e non solo guardare al passato, e cercare «una lingua intensificata, che intensifica il nostro senso di possibili realtà»⁸¹, ovvero una lingua capace di aprire la strada alla creatività e alla visione, contribuendo al marxiano «movimento assoluto del divenire»⁸².

7. Coda

Sia Pasolini che Rich hanno costruito un Gramsci mitico con cui si sono identificati, un Gramsci carcerato che supera ogni limite e vincolo imposto per esercitare la sua libertà di pensiero

⁷⁹ Rich, *What is Found There*, cit., p. 44.

⁸⁰ Rich, *Collected Poems*, cit., pp. 727-728.

⁸¹ Rich, *A Human Eye*, cit., p. 96. Sulla volontà di costruire una tradizione plurale vedi il saggio *Beginners*, in cui Rich vede in Walt Whitman ed Emily Dickinson coloro che hanno dato inizio alla tradizione radicale di cui si vuole continuatrice. Vedi a riguardo Camboni, *Adrienne Rich*, cit., cap. 4.

⁸² Riprendo le parole di Dunayevskaya, che cita dalle note ai *Grundrisse* di Karl Marx nel suo *Marx's «New Humanism» and the Dialectics of Women's Liberation in Primitive and Modern Societies*, «Praxis International», 3.4, 1984, p. 369. Vedi il capitolo sul Capitale, nel Notebook V (1858), *Grundrisse*, trans. by Martin Nicolaus, notes by Ben Fowkes, Penguin Books in association with New Left Review, 1973, <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/grundrisse.pdf> (2 febbraio 2023)>.

e di parola. Quell'uomo mitico è incarnazione del loro ideale dell'intellettuale e dell'artista. Ma nell'incontro di Dante, Pasolini, Gramsci e Rich un ruolo fondamentale è stato svolto dalle traduzioni. Il mare mondiale della letteratura, in cui secondo Salman Rushdie nuotano gli scrittori, e in cui la storia di ciascuno è anche la storia di tutti gli altri⁸³, è un mare a cui affluiscono anche le traduzioni: quelle della *Commedia* di Dante, delle opere di Pasolini e degli scritti carcerari di Gramsci, non solo hanno favorito la rinascita e il recupero di autori e opere, ma consentito e facilitato la circolazione di parole, idee e forme, nonché il riconoscimento di somiglianze e differenze.

Nelle lettere e nelle note scritte nell'isolamento del carcere Gramsci – che pur avendo frequentato la Facoltà di Lettere non si è mai laureato – ha ribadito più volte quanto preziosi siano stati per lui non solo la sua esperienza di piccolo borghese sardo forzatamente proletarizzato, ma gli strumenti trasmessigli dai suoi professori universitari, in particolare di letteratura italiana, filologia e linguistica, filosofia. Lo stesso concetto di «egemonia» da lui elaborato ha una matrice negli studi di linguistica storica e comparata, mentre la sua riflessione sugli intellettuali intesse cultura e politica, lingua e arte, potere e intellettuali, storia passata e presente.

Solo da poco si è riconosciuta l'importanza delle traduzioni nell'elaborazione filosofica e politica di Gramsci. Specialmente nei primi anni di prigionia, egli tradusse anche per mantener sana la mente. Tradusse fiabe e critica letteraria, soprattutto dal tedesco. Tradusse anche le *Tesi su Feuerbach* di Karl Marx, un breve testo scritto nel 1845, contenente una visione umanista del materialismo e della storia. A questo Marx umanista, che rifiuta di separare essere umano e mondo, mente e corpo, pensiero e azione s'ispireranno l'umanismo e la filosofia della prassi di Gramsci. Grazie alla sua traduzione delle *Tesi*, Gramsci poté immaginare una via d'uscita dal comunismo ideologico ed economicista dominante il suo tempo. Grazie a una nuova tradu-

⁸³ Salman Rushdie, *The Art of Fiction* No. 186, interviewed by Jack Livings, «The Paris Review», 174, 2005, <<http://www.theparisreview.org/interviews/5531/the-art-of-fiction-no-186-salman-rushdie>>.

zione inglese dei *Manoscritti economico-filosofici* Rich si accostò a Marx. Grazie alla traduzione degli scritti di Gramsci fu in grado di comprenderne l'importanza, mentre le traduzioni delle poesie di Pasolini le fecero incontrare un'anima affine.

Che insegnamento trarre da queste considerazioni? Un riconoscimento dell'importanza del cittadino colto e del pensiero critico e creativo. In sintesi, di quanto – oggi che sentiamo di avere un futuro compromesso – abbiamo più che mai bisogno degli studi umanistici, di studi che aprono la strada a un pensiero capace di immaginare strade alternative a quelle costruite con l'idea o ideologia che lo sfruttamento di donne e uomini, della terra e degli animali, e che il progresso infinito offrano la chiave della felicità umana.

Valerio Massimo De Angelis

«The revival of a proletarian novel»: *Call It Sleep* di Henry Roth

Il titolo di questo contributo cita il sottotitolo di un articolo del 1966, in cui Kenneth Ledbetter¹ sanzionava la rinascita di un capolavoro dimenticato della letteratura ebraico-americana, della letteratura migrante, della letteratura modernista, della letteratura americana *tout court*, ma ponendo in evidenza un carattere, quello della sua appartenenza alla letteratura “proletaria”, che oggi è ritenuto forse (e forse a torto) il meno rilevante, e che però al tempo della sua prima pubblicazione (il 1934) era stato considerato da parte della critica l’aspetto distintivo di *Call It Sleep* di Henry Roth. L’imposizione di questa etichetta aveva peraltro contribuito al rapido e notevole successo, soprattutto presso l’intellettualità “impegnata”, del romanzo, che tuttavia, a causa di quello che una certa “leggenda” critica considera un assoluto blocco creativo che avrebbe afflitto Roth per sessant’anni e l’avrebbe fatto scomparire del tutto dal panorama letterario², l’aveva frettolosamente dimenticato. In realtà, già

¹ Kenneth Ledbetter, *Henry Roth’s Call It Sleep: The Revival of a Proletarian Novel*, «Twentieth Century Literature», 12.3, 1966, p. 123.

² Secondo il suo biografo Steven G. Kellman, il mito di Roth come «proverbial Rip Van Winkle of modern authors», «American literature’s spurned prodigy», «distorts and simplifies the truths of a complex life», perché dopo *Call It Sleep* Roth «kept on writing, even publishing stories in “The New Yorker”, during the “silent” years» (Steven G. Kellman, *Redemption: The Life of Henry Roth*, New York, Norton, 2005, p. 8). Resta il fatto che (grazie all’impegno di Mario Materassi, che ne curò l’edizione) occorrerà attendere il 1987 per vedere un nuovo libro dello scrittore, *Shifting Landscape* (Philadelphia, Jewish Publication Society), che raccoglie la trentina di testi (racconti, saggi, brevi *memoirs* autobiografici) pubblicati da Roth tra il 1925 e il 1987. E il secondo romanzo di Roth uscirà solo nel 1994: si tratta di

subito dopo la sua pubblicazione *Call It Sleep* era stato al centro di un acceso dibattito tra chi – come ricorda Mario Materassi, massimo traduttore e studioso italiano di Roth – «inneggiava al romanzo per la sua poesia, per l'approfondimento psicologico, per la complessità della tessitura simbolica», e chi invece, dalla prospettiva di quella critica marxista che da un romanzo proletario si attendeva fedeltà «all'estetica del realismo socialista, [...] rimproverava a Roth di aver "sprecato" la sua esperienza nei ghetti ebraici di New York in un'opera "borghese" nei suoi intendimenti intimistici, in assoluta indifferenza verso le istanze della rivoluzione proletaria»³. Tra gli estimatori contemporanei di *Call It Sleep* abbiamo per esempio Fred T. Marsh, che lo considera «the most compelling and moving, the most accurate and profound study of an American slum childhood that has yet appeared in this day»⁴; Horace Gregory, che lo definisce un «first novel of extraordinary character»⁵; o Alfred Hayes, che loda il romanzo per essere «as brilliant as Joyce's *Portrait of the Artist*, but with a wider scope, a richer emotion, a deeper realism» – e lo fa nel periodico comunista «Daily Worker»⁶, mentre su «New Masses» Edwin Seaver scrive che alla chiusura del romanzo addirittura «we honestly feel that such a childhood can mature into a revolutionary manhood»⁷, e Kenneth Burke vi rintraccia i modelli mitici analizzati da James Frazer in *The Golden Bough*,

A Star Shines Over Mt. Morris Park, primo volume della tetralogia *Mercy of a Rude Stream*, che comprende anche *A Diving Rock on the Hudson* (1995), *From Bondage* (1996) e *Requiem for Harlem* (1998). Roth non potrà vedere gli ultimi due volumi, perché morirà nel 1995.

³ Mario Materassi, *Postfazione*, in Henry Roth, *Chiamalo sonno*, tr. it. di Mario Materassi, Milano, Garzanti, 1989, p. 513. Altrove Materassi individua tre «broad categories: those who liked the book because it went beyond the tenets of social realism, those who liked it *although* it did, and those who did not like it precisely for that reason» (Mario Materassi, *Shifting Urbanscape: Roth's "Private" New York*, in *New Essays on Call It Sleep*, edited by Hana Wirth-Nesher, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 35).

⁴ Fred T. March, *A Great Novel About Manhattan Boyhood*, «New York Herald Tribune Books», February 17, 1935, p. 36.

⁵ Horace Gregory, *East Side World*, «The Nation», 140, February 27, 1935, p. 255.

⁶ Alfred Hayes, *Fine Recreation of Immigrant Boy's Childhood*, «Daily Worker», March 5, 1935, p. 19.

⁷ Edwin Seaver, *Caesar or Nothing*, «New Masses», 14, March 5, 1935, p. 20.

vedendo come sua «great virtue [...] the fluent and civilized way in which he found, on our city streets, the new equivalents of the ancient jungle»⁸. Ma per la critica di sinistra più “allineata” era «a pity that so many young writers drawn from the proletariat can make no better use of their working-class experience than as material for introspective and febrile novel»⁹. Paradossalmente, Roth stesso, allora attivo membro del Partito comunista, fu complice di questa demolizione critico-ideologica del suo romanzo, e nel documentario *Call It Sleep* girato nel 1996 da Peter Lataster e Petra Lataster-Czisch ricorderà come, effettuando la propria “autodenuncia”, fosse convinto di fare «the right thing for the Party and the Revolution». Ma per il suo autore *Call It Sleep* tutto era fuorché un romanzo proletario, come più volte affermato in varie interviste, tra cui quella rilasciata a Bonnie Lyons nel 1972 e pubblicata un anno dopo:

Int.: Alcuni critici hanno discusso di *Call It Sleep* in termini di romanzo proletario. Lei ritiene che ci sia un qualche rapporto tra il romanzo e questa corrente letteraria?

Roth: Non l'ho mai sentito in questo modo – la vita non mi è mai apparsa in termini di lotta di classe. Era come una goccia che si spandeva in ogni direzione contemporaneamente. *Call It Sleep* non illustra o riflette la massiccia lotta di classe che era in corso in quegli anni. Se il romanzo esalta qualcosa, esso esalta i sentimenti umani non il proletariato. Il partito stesso criticò aspramente il romanzo quando fu pubblicato, non sapendo che mi ero appena unito ai comunisti¹⁰.

L'alternanza di fortuna e sfortuna critica può essere imputata proprio a quella primissima collocazione di *Call It Sleep* all'interno di una categoria che negli anni Trenta conferì autorevolezza e diffusione popolare ad altri capolavori della letteratura americana come *Grapes of Wrath* di John Steinbeck o *Christ in Concrete* di Pietro di Donato, anch'essi peraltro destinati a perdere il proscenio appena conquistato quando la breve stagio-

⁸ Kenneth Burke, *More About Call It Sleep*, «New Masses», 14, February 26, 1935, p. 21.

⁹ *Brief Reviews*, «New Masses», 14, February 12, 1935, p. 27.

¹⁰ Bonnie Lyons, *An Interview with Henry Roth*, «Shenandoah», 25.1, 1973, pp. 48-71; tr. it. di Regina Hayon Cohen, *Intervista di Bonnie Lyons a Henry Roth*, «La Rassegna Mensile di Israel», terza serie, 53.1-2, 1987, p. 12.

ne della letteratura proletaria andò a esaurirsi con l'inizio della Seconda guerra mondiale e soprattutto con l'avvio della Guerra fredda (e della ostilità della cultura *mainstream* verso tutto ciò che potesse apparire come anche lontanamente imparentato con socialismo e comunismo) – e anch'essi recuperati decenni più tardi, per diverse ragioni, all'interesse sia della critica sia del grande pubblico. Affinché *Call It Sleep* potesse “resuscitare” fu necessario attendere l'avvento di una nuova temperie culturale, contrassegnata dai movimenti per i diritti civili e dalla rivendicazione di uguale dignità da parte delle “minoranze” non-WASP (“White, Anglo-Saxon, Protestant”), ma la causa immediata fu molto meno legata a questo vasto contesto: si trattò semplicemente del titolo di «most neglected books of the past 25 years» conferito al romanzo da due eminenti critici letterari come Leslie Fiedler e Alfred Kazin in un numero speciale di «The American Scholar» del 1956 per celebrare il venticinquesimo anniversario della rivista (*Call It Sleep* fu l'unico libro a ricevere due menzioni). Kazin definì *Call It Sleep* «a wonderful novel about a little boy's first years in a Brooklyn Jungle» (anche se solo il primo dei quattro “libri” in cui si suddivide il romanzo è ambientato a Brooklyn...), «the deepest and most authentic, and certainly the most unforgettable, example of this much-tried subject that I know»¹¹. Fiedler si profuse in lodi piuttosto inusuali per un critico fin troppo noto per la sua severità: «No one has reproduced so sensitively the terror of family life in the imagination of a child caught between two cultures», anticipando quanto accadrà quattro anni dopo (e non soltanto uno come il critico si augurava) – «To let another year go by without reprinting it would be unforgivable»¹².

Call It Sleep fu ripubblicato in *hard cover* nel 1960, grazie a Harold U. Ribalow, intellettuale ebreo-americano che andò a cercare Roth nella fattoria del Maine in cui si era ritirato e lo persuase ad acconsentire a una nuova edizione del romanzo per Pageant Books. L'edizione in *paperback*, per Avon, assicurò nel 1964 vendite arrivate, anche grazie a un'entusiastica recensione

¹¹ Alfred Kazin, *Neglected Books*, «The American Scholar», 25.4, 1956, p. 486.

¹² Leslie Fiedler, *Neglected Books*, «The American Scholar», 25.4, 1956, p. 478.

di Irving Howe per la «New York Times Review of Books»¹³, a un milione di copie. Ma questo ritorno al favore del pubblico si spiega appunto, anche e soprattutto, con la ritrovata consonanza del romanzo con lo spirito dell'epoca, e con la sua transizione, nella percezione diffusa, da romanzo proletario¹⁴ a opera di primaria importanza sia in generale della letteratura modernista sia più specificamente della letteratura migrante americana – un aspetto, quest'ultimo, «that was ignored by most of Roth's respectable literary contemporaries»¹⁵.

Call It Sleep infatti trasfigura le primissime esperienze di Roth, il quale a nemmeno due anni di età, assieme alla madre, arrivò nel 1908 a New York, dove il padre si era già stabilito e aveva messo da parte il denaro necessario per pagare il loro viaggio. La storia del protagonista, David Schearl, ripercorre in gran parte quella dell'autore nei suoi primi anni in America, ma lo fa rifuggendo da ogni autobiografismo documentario. Il romanzo da un lato è «arguably the most Joycean of any novel written by an American»¹⁶, «not only because is in effect another portrait of the young artist but also in the lavish use of stream of consciousness and the scrupulous, Symbolist deployment of recurrent imagery»¹⁷, e dall'altro «records the traumas experienced when the Old World meets the New, as it did for millions of new Americans during the four decades surrounding the turn of the twentieth century»¹⁸. Nella sua dolorosa iniziazione alla vita di strada prima nel quartiere di Brownsville (tra-

¹³ Howe lo proclama «one of the few genuinely distinguished novels written by a 20th-century American» (Irving Howe, *Life Never Let Up: Call It Sleep*, «The New York Times Book Review», 69.43, October 25, 1964, pp. 60-61).

¹⁴ Anche se, com'è evidente nel sottotitolo dell'articolo di Ledbetter, la dimensione proletaria del romanzo fu tutt'altro che rimossa nella sua rivalutazione critica: nella postfazione a una nuova edizione di *Jews Without Money* di Michael Gold, il romanzo proletario ebraico-americano per eccellenza degli anni Trenta, Michael Harrington concede invece proprio a *Call It Sleep* il titolo di «finest proletarian novel of the Thirties» (Michael Harrington, *Afterword*, in Michael Gold, *Jews Without Money*, New York, Avon, 1965, p. 233).

¹⁵ Kellman, *Redemption*, cit., p. 131.

¹⁶ Thomas J. Ferraro, *Ethnicity and the Marketplace*, in *The Columbia History of the American Novel*, edited by Emory Elliott, New York, Columbia University Press, 1991, p. 395.

¹⁷ Kellman, *Redemption*, cit., p. 128.

¹⁸ Ivi, p. 129.

scritto come «Bronzeville», nel romanzo) a Brooklyn e poi nel Lower East Side di Manhattan, David incontra una moltitudine di personaggi che appartengono a diverse comunità migranti e che come lui devono faticosamente negoziare la (ri-)costruzione della propria identità nel *melting pot* della megalopoli, e infine entra nella scuola ebraica (*heder*), dove impara a leggere le lingue della Bibbia e resta affascinato dalla storia del profeta Isaia, divenuto la “voce di Dio” dopo che le sue labbra sono state purificate dalla luce accecante e dal calore incandescente di un carbone ardente. Il mito di Isaia diviene per David un modello identitario fondato sul potere stordente della parola e quindi del suono, che il bambino cerca di realizzare inserendo una sbarra di metallo nel binario elettrificato del tram, per suscitare (come aveva visto accadere in precedenza) l'eruzione del potere della luce e del rumore, del fulmine e del tuono, e viene folgorato: si salva grazie al soccorso delle persone che assistono all'incidente, e accorrono tutte assieme in suo aiuto, superando in un istante, miracolosamente, ogni barriera linguistica e culturale od ostilità etnico-religiosa.

Un elemento che contribuì alla “resurrezione” di *Call It Sleep* (come del resto anche di *Christ in Concrete* di di Donato), e che deriva direttamente dal suo statuto di testo della letteratura sia migrante sia proletaria (anziché porlo in contrasto con esso), è infatti il suo essere un romanzo costruito concedendo estrema attenzione alla dimensione della sperimentazione linguistica (e plurilinguistica). Roth (come di Donato) traduce l'esperienza della migrazione *primariamente* attraverso la rappresentazione della molteplicità degli universi linguistici con i quali il suo giovane protagonista, David Schearl (come Paul in *Christ in Concrete*), deve confrontarsi – tutto ciò in un testo che, quando riproduce i dialoghi (in inglese) tra i vari personaggi della famiglia Schearl, sta in realtà traducendo scambi orali in yiddish, la lingua primaria della migrazione ebraica dall'Europa centro-orientale agli Stati Uniti (operazione analoga a quella condotta da di Donato per i suoi muratori abruzzesi), perché l'«internal struggle for self-definition is enacted in the novel as a *kulturkampf*, a battleground of languages. Although the book is written in English, it is experienced by the reader as if it were

a translation, for David's main action and thoughts are experienced in English»¹⁹. Già Fiedler, del resto, nella sua "scelta" per «The American Scholar», aveva individuato (ed elogiato) questo specifico aspetto di *Call It Sleep*: «no one has ever distilled so much poetry and wit from the counterpoint between the maimed English and the subtle Yiddish of the immigrant»²⁰. Sempre come in *Christ in Concrete* per il dialetto abruzzese, il testo non si limita a "tradurre" dallo yiddish all'inglese i dialoghi (e la narrazione, che in entrambi i romanzi si alterna con il discorso indiretto libero dei due protagonisti – in una parte di *Call It Sleep*, anche del rabbino che lo istruisce al *heder*), ma lascia le tracce di un processo volutamente non concluso: «a linguistic insider may be invited to read *through* the English text for the original that is buried but apparently not completely lost in translation»²¹. Irving Howe per esempio cita la richiesta di Genya al figlio di baciarla, che nel testo appare come «There! Savory, thrifty lips»²², e che in inglese può suonare «a bit "poetic"», ma in quello che sarebbe l'equivalente yiddish – «*Na! Geshmake, karge lipelakh!* – [...] rings exactly right, beautifully idiomatic. Roth [...] writ[es] portions of the book in one language and expect[s] that some readers will be able to *hear* it in another»²³.

Roth crea così un impianto linguistico fondato sugli "intraducibili", che però non sono i «terms [...], or expressions, the syntactical or grammatical turns, [that] are not and cannot be translated: the untranslatable is rather what one keeps on (not) translating»²⁴. Anzi, usando il neologismo di Rebecca Walkowitz, potremmo dire che Roth fa uso sistematico degli

¹⁹ Hana Wirth-Nesher, *Introduction*, in *New Essays on Call It Sleep*, edited by Wirth-Nesher, cit., p. 7.

²⁰ Fiedler, *Neglected Books*, cit., p. 478.

²¹ Werner Sollors, «A World Somewhere, Somewhere Else»: *Language, Nostalgic Mournfulness, and Urban Immigrant Family Romance in Call It Sleep*, in *New Essays on Call It Sleep*, edited by Wirth-Nesher, cit., pp. 133-134.

²² Henry Roth, *Call It Sleep* (1934), London, Penguin, 1977, p. 170.

²³ Irving Howe, *World of Our Fathers*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 588.

²⁴ Barbara Cassin, *Introduction*, in *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, edited by Cassin, Princeton, Princeton University Press, 2013, p. xvii.

«untranslatedables» (o «un-translated-ables»), ovvero quelle parole ed espressioni «for which translation is interminable. They express not the refusal of translation but the persistence of it. These words are translated from the start; they find ways to dramatize that history; and they carry that history into the future, requiring readers to engage in translation»²⁵. Nel suo studio su migrazione, globalizzazione e traduzione, *The Turbulence of Migration*, Nikos Papastergiadis afferma: «Within every act of translation there is the confrontation with the abyss of meaning. The non-correspondence between terms, the missing information that would enable a difference to produce an equivalence, heightens the creative sense of alienation in language»²⁶. Questo senso creativo dell'alienazione dal e nel linguaggio, che viene portato alle conseguenze più estreme nel processo di (non-) traduzione su cui viene edificata l'architettura formale primaria di *Call It Sleep*, può a tutti gli effetti essere annoverato tra una delle ragioni del rinnovato successo del romanzo agli inizi degli anni Sessanta, nel momento in cui nello scenario letterario americano iniziavano a fare irruzione le opere delle nuove generazioni migranti, caratterizzate da questa stessa attenzione per la complessità delle interazioni tra le diverse lingue del Nuovo mondo.

Un altro motivo della “resurrezione” di *Call It Sleep* può essere rintracciato nell'alternanza, da parte di Roth, di «two methods of “translating” – one aiming for euphony in English, making the “strange” tongue familiar, and another making the tongue familiar to an English reader sound strange and, at times, strangely poetic»²⁷. L'autore oscilla pertanto tra le due fondamentali (e opposte) tendenze traduttive identificate in dettaglio da Lawrence Venuti nel seminale *The Translator's Invisibility* (ma già presenti nella traduttologia almeno fin dai tempi di Friedrich Schleiermacher), ovvero quella verso la «domestication» («the translator works to make his or her work “invisible”, pro-

²⁵ Rebecca L. Walkowitz, *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 34.

²⁶ Nikos Papastergiadis, *The Turbulence of Migration*, Cambridge, Polity, 2000, pp. 108-109.

²⁷ Sollors, «A World Somewhere, Somewhere Else», cit., p. 135.

ducing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems “natural” i.e., not translated»²⁸) e quella verso la «foreignization» («Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience»²⁹). Questa oscillazione risponde a una duplice esigenza (leggibilità e rispetto dell’eredità linguistico-culturale), perché da un lato la “fluidità” dell’inglese nei dialoghi e nella narrazione consente un ingresso immediato nel mondo rappresentato nel testo (di per sé già abbastanza complesso per la sua sperimentaltà modernista) anche a una *audience* non specializzata, e dall’altro gli “inciampi” prodotti dai residui del “non-tradotto” conservano quell’alterità etnico-culturale che iniziava a essere particolarmente apprezzata dalla critica degli anni Sessanta del Novecento.

Ma oltre che al dialogo/scontro tra yiddish e inglese (che «seem to stand in a diglossic relationships in the novel» perché «David associates the former with his family, his neighborhood and, by extension, Jewish culture» e l’inglese con «the new Gentile world»³⁰) il bambino è esposto a casa anche al polacco, parlato dalla madre e dalla zia Bertha, poi nel *heder* all’ebraico classico e all’aramaico, e più in generale nelle strade di Brownsville e del Lower East Side a tutte le lingue che le abitano – la «rich panoply of linguistic resource»³¹ delle «innumerevoli cadenze della parlata degli immigrati di varia nazionalità, piccoli o adulti che siano, nelle strade di Brownsville e del Lower East Side», che Roth rende con «quasi virtuosistica abilità»³². La lunga scena

²⁸ Lawrence Venuti, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London and New York, 1995, p. 5.

²⁹ Ivi, p. 20.

³⁰ Mireia Vives Martínez, *The Quest for Whiteness in Willa Cather’s My Antonia and Henry Roth’s Call It Sleep*, «Journal of English Studies», 19, 2021, p. 181.

³¹ Michael Hollington, *Call It Sleep by Henry Roth: A Leap Out of Murderer’s Row*, in *Palgrave Encyclopedia of Urban Literary Studies*, edited by Jeremy Tambling, London, Palgrave Macmillan, 2022, p. 326.

³² Elèna Mortara, *Letteratura ebraico-americana dalle origini alla shoà: Profilo storico letterario e saggi*, Roma, Litos, 2006, p. 284.

della “morte e resurrezione” di David (di cui si dà di seguito solo un estratto) è per esempio contrassegnata da una stupefacente esplosione di dissonanze multilinguistiche che diventa anche un caleidoscopio visivo, grazie alla irrequieta disposizione delle parole sulla pagina, al fine di tradurre al livello della percezione visiva la ribollente “irregolarità” del *soundscape* della città:

«W’at?»

«W’ut?»

«Va-at?»

«Gaw blimey!»

«W’atsa da ma’?»

The street paused. Eyes, a myriad of eyes, gay or sunken, rheumy, yellow or clear, slant, blood-shot, hard, boozy or bright swerved from their tasks, their play, from faces, newspapers, dishes, cards, seidels, valves, sewing machines, swerved and converged. While at the foot of Tenth Street, a quaking splendor dissolved the cobbles, the grimy structures, bleary stables, the dump-heap, river and sky into a single cymbal-clash of light. Between the livid jaws of the rail, the dipper twisted and bounced, consumed in roaring radiance, candescent –

«Hey!»

«Jesus!»

«Give a look! Id’s rain – »

«Shawt soicit, Mack – »

«Mary, w’at’s goin’ – »

«Schloimee, a blitz like – »

«Hey mate!»

On Avenue D, a long burst of flame spurted from underground, growled as if the veil of earth were splitting. People were hurrying now, children scooting past them, screeching. On Avenue C, the lights of the trolley-car waned and wavered. The motorman cursed, feeling the power drain. In the Royal Warehouse, the blinking watchman tugged at the jammed and stubborn window. The shriveled coal-heaver leaned unsteadily from between the swinging door – blinked, squinted in pain, and –

[...]

«Christ, it’s a kid!»

«Yea!»

«Don’t touch ’im!»

«Who’s got a stick!»

«A stick!»

«A stick, fer Jesus sake!»

[...]

«Oy! Oy vai! Oy vai! Oy vai!»

«Git a cop!»

«An embellance – go cull-oy!»

«Don't touch 'im!»

«Bambino! Madre mia!»

«Mary. It's jus' a kid!»

«Helftz! Helftz! Helftz Yeedin! Rotivit!»³³

Più di un critico ha definito questo panorama sonoro una “cacofonia” – anche per l’uso frequente di «taboo [and] obscene words», in qualche modo «inevitable for a Jewish immigrant child like David Schearl»³⁴. Nella postfazione all’edizione Avon del 1964, per esempio, Walter Allen sostiene che nel romanzo «the squalor and filth, the hopelessness and helplessness of slum life are remorselessly presented and the cacophony never ceases – this must be the noisiest novel ever written»³⁵. E per Leslie Fiedler «la cacophony of disembodied voices» chiaramente simboleggia «the “futility and anarchy”»³⁶ of modern life which only myth can order and control»³⁷, secondo il modello interpretativo che Eliot applica a *Ulysses* in *Ulysses, Order and Myth*³⁸. In realtà, se c’è qualcosa che nella scena della “morte e resurrezione” di David non viene rappresentato è proprio il panorama di futilità e anarchia della vita moderna, perché non è il mito (quello di Isaia, ma anche quello di Cristo) a essa sovraimposto che le dà ordine e significato, ma l’azione – alla fine e con fatica – coordinata dei membri delle varie comunità del

³³ Roth, *Call It Sleep*, cit., pp. 417-419.

³⁴ Josh Lambert, *Unclean Lips: Dirty Words and Henry Roth's Call It Sleep, Modernism/Modernity*, 21.3, September 2014, p. 744. Nella scena appena descritta c’è un momento di incomprensione tra i vari soccorritori, e le “f-words” appaiono più di una volta.

³⁵ Walter Allen, *Afterword*, in Roth, *Call It Sleep*, cit., p. 445.

³⁶ T.S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth* (1925), in Eliot, *Selected Prose of T.S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1975, p. 177.

³⁷ Leslie Fiedler, *The Many Myths of Henry Roth*, in *New Essays on Call It Sleep*, edited by Wirth-Nesher, cit., p. 20.

³⁸ Roth ha più volte confermato l’influenza determinante sia di Joyce sia di Eliot, come per esempio in un’altra intervista a Bonnie Lyons, del 1977, in cui ricorda l’estate del 1925: «I had heard that James Joyce was the great prose writer just like Eliot was the greatest poet. I spent my ten days pouring and delving and stumbling and not understanding, but determined to find out what this *Ulysses* was all about. I think this was the second great influence on my life. Actually this takes place prior to my reading the Eliot» (Bonnie Lyons, *Interview with Henry Roth, March, 1977*, «Studies in American Jewish Literature», 5.1, 1979, p. 53).

Lower East Side che riescono a collaborare in mezzo a quella che potrà anche risuonare (alle orecchie di David: chi legge percepisce tutto attraverso le sue sensazioni) come una dissonante frizione tra suoni inintelligibili, prodotta dal «caos brulicante di genti diversificate»³⁹; ma grazie ai meccanismi dell'intercomprensione l'«individual difference» si sintonizza nell'armonia di una «communal resolve»⁴⁰, capace di trascendere l'ostacolo del *kannitverstan*⁴¹. Il risultato finale sembra riecheggiare la visione che nel 1915 Horace Kallen disegna nel saggio *Democracy Versus the Melting Pot*, considerato come uno dei testi fondativi del multiculturalismo: in esso appare appunto l'immagine dell'America come una «symphony of civilization» che, attraverso «the perfection of the cooperative harmonies of "European civilization"», trasforma la cacofonia delle sue *inner cities* in una «multiplicity in unity, an orchestration of mankind»⁴².

Il caos sonoro del romanzo non è infatti il prodotto dei rumori della modernità tecnologica, ancora agli albori nel primo decennio del ventesimo secolo, ma della ridda di voci che parlano lingue diverse, intrecciandosi e sovrapponendosi: «one is struck by the predominance of human over mechanical sounds in Roth's city»⁴³, osserva Stephen J. Adams in un articolo che nel titolo riprende l'affermazione di Allen sulla «rumorosità» del romanzo ma la volge in positivo, per sottolineare come i suoni della città diventino gradualmente per David un sistema

³⁹ Gordon Poole, *David in America: Dalla etnicità ebraica all'americanismo cristiano*, in *Rothiana: Henry Roth nella critica italiana*, a cura di Mario Materassi, Firenze, Giuntina, 1985, p. 130.

⁴⁰ Kremena T. Todorova, «Oy, a Good Men!»: *Urban Voices and Democracy in Henry Roth's Call It Sleep*, «Texas Studies in Literature and Language», 48.3, 2006, p. 264.

⁴¹ *Kannitverstan* è la trascrizione fonetica dell'olandese «kan niet verstaan», ovvero «non capisco», e nella cultura ebraica indica il «mistero» che scaturisce dal sovrapporsi, nell'esperienza diasporica, di diverse lingue, molte delle quali semplicemente incomprensibili per il soggetto migrante (v. Elèna Mortara, «*Kannitverstan*»: *L'incanto di una lingua segreta nella letteratura ebraica diasporica*, in *Letteratura ebraico-americana dalle origini alla shoà*, cit., pp. 197-205).

⁴² Horace Kallen, *Democracy Versus the Melting Pot* (1915), in Kallen, *Culture and Democracy in the United States: Studies in the Group Psychology of the American Peoples*, New York, Boni and Liveright, 1924, pp. 116-117.

⁴³ Stephen J. Adams, «*The Noisiest Novel Ever Written*»: *The Soundscape of Henry Roth's Call It Sleep*, «*Twentieth Century Literature*», 35.1, 1989, p. 48.

semiotico che in qualche modo lo aiuta a orientarsi – «During the episode in which David, lost, is taken in by sympathetic policemen, Roth makes it plain that he has learned to orient himself, to interpret his environment, not through his eyes but through his ears»⁴⁴.

Ma è nelle scene ambientate nel *heder* che il linguaggio umano domina incontrastato, anche se ridotto a puro suono, di per sé inintelligibile sia per il protagonista che ancora non comprende l'ebraico sia per la grande maggioranza di lettori e lettrici – eppure l'uno, gli altri e le altre ugualmente si arrendono alla ricchezza evocativa di questa cortina fonica che si espande a dismisura per assumere significati inattesi:

«Beshnas mos hamelech Uzuyahu vaereh es adonoi yoshaiv al kesai rom venesaw veshulav melayim es hahayhel Serafim omdim memal lo». Not as a drone this time, like syllables pulled from a drab and tedious reel, but again as it was at first, a chant, a hymn, as though a soaring presence behind the words pulsed and stressed a meaning. A cadence like a flock of pigeons, vast, heaven-filling, swept and wheeled, glittered, darkened, kindled again, like wind over prairies. «Shaish kenawfayim shash kenawfayim leahod. Beshtyim yehase fanav uveshtayim». The words, forms of immense grandeur behind a cloudy screen, overwhelmed him – «Yehase raglov uveshtayim yeofaif –»⁴⁵.

E se per un verso la fascinazione prodotta dalle cadenze ipnotiche di quella lingua misteriosa e dai miti che esse trasmettono spingerà David a commettere un atto irrazionale che assomiglia a un tentativo di suicidio, per l'altro proprio la quasi-morte del bambino è narrativamente necessaria per consentirgli di accedere a una nuova dimensione dell'essere, dopo la “resurrezione” finale grazie all'aiuto delle comunità del Lower East Side.

Addirittura, c'è chi vede nel David (quasi) morto e risorto il futuro «leader of a polyglot nation of nations»⁴⁶, ma questa sua nuova (potenziale) identità, in parte suggerita dagli inserti poetici che sembrano prefigurare la sua affermazione come scrittore modernista (*Call It Sleep* doveva essere il primo di una

⁴⁴ Ivi, p. 52.

⁴⁵ Roth, *Call It Sleep*, cit., p. 364.

⁴⁶ Lynn Altenbernd, *An American Messiah: Myth in Henry Roth's Call It Sleep*, «Modern Fiction Studies», 35.4, 1989, p. 686.

serie di romanzi che avrebbero dovuto narrare una sorta di macro-*Künstlerroman*), può anche essere il risultato di una *perdita*, anziché di un'acquisizione, come suggerisce Hana Wirth-Nesher:

Exorcised of the languages of his Jewish identity, the English language courses through his mind and takes possession of his spirit. [...] David dies out of his immigrant life and is reborn into the world of English literacy and culture, but at the cost of killing both the father and the mother, of shearing himself loose from the past⁴⁷.

Questo potrebbe sancire sia (nel futuro finzionale del romanzo) l'assimilazione alla cultura americana e cristiana di David, sia quella (presente) dell'autore, ma al prezzo di rinunciare alle basi della propria identità – il che potrebbe spiegare l'interruzione della carriera di Roth, e la sua incapacità di raccontare il futuro successo letterario di David. Ma c'è anche la possibilità che il finale del romanzo alluda a ciò che si cela dietro al silenzio sia di David, che si sta addormentando pacificamente, sia dell'autore stesso nei decenni successivi:

Roth ends his novel with the following words: «and feel [...] strangest triumph, strangest acquiescence. One might as well call it sleep. He shut his eyes»⁴⁸ [...]. Roth's «strangest triumph, strangest acquiescence», is the silent, opposing (Hebrew) voice that he manages to make through his writing. This voice is silent because it is “hidden” behind the English one [...] ⁴⁹.

Il prolungato silenzio di Roth potrebbe infatti essere dovuto proprio alla sua scelta di costruirsi una identità di autore modernista *tout court*, apparentemente “libero” dai vincoli con il proprio passato etnico-religioso e “proletario”. Negli inserti poetici così fortemente eliotiani di cui è costellata la scena della folgorazione la voce è quella di un autore (presumibilmente, un David adulto che cerca di «ricordare in tranquillità»⁵⁰ le sue

⁴⁷ Hana Wirth-Nesher, *Call It English: The Languages of Jewish American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 95.

⁴⁸ Roth, *Call It Sleep*, cit., p. 440.

⁴⁹ Shiri Zuckerstatter, *(English) Dreams Versus (Hebrew) Reality: Henry Roth's Call It Sleep as “Jewish-American Minor Literature”*, «English», 70.269, 2021, p. 198.

⁵⁰ Il riferimento è ovviamente alla *Preface* di William Wordsworth all'edizione delle *Lyrical Ballads*, scritte assieme a Samuel Taylor Coleridge, del 1800, in cui Wordsworth dichiara che l'essenza della poesia consiste in «emotion recollected in

esperienze ed emozioni da bambino) intenzionato ad autorappresentarsi come maturo e perfettamente in grado di controllare i principi estetici del modernismo angloamericano senza contaminarli con i residui più ingombranti del suo passato personale e culturale. Valga per tutti il momento in cui l'ambulanza arriva e «[t]he crowd split like water before a prow, reformed in the wake, surged round the ambulance»:

*Down! Down into darkness,
darkness that tunneled the heart of
darkness, darkness fathomless. Each
step he took, he shrank, grew smaller
with the unseen panels, the graduate
vise descending, passed from stage
to dwindling stage, dwindling. At
each step shed the husks of being,
and himself tapering always downward
in the funnel of the night. And now
a chip – a step-a flake-a step-a shred.
A mote. A pinpoint. And now the seed
of nothing, and nebulous nothing, and nothing,
And he was not. . . .*⁵¹

E se la rimozione delle radici della propria identità può aver condotto Roth ad autocensurarsi per decenni, la tensione che si avverte nella «strangest acquiescence» di David tra la fine di un suo percorso (proletario ed “etnico”) e il potenziale inizio di un'altra traiettoria esistenziale ed estetica può esser stata una delle ragioni della clamorosa rinascita di *Call It Sleep* negli anni Sessanta.

È infatti il connubio tra la prospettiva della soggettività migrante (e più specificamente ebraico-americana), la contestualizzazione dell'azione narrativa (costruita secondo le modalità del

tranquillity» (William Wordsworth, *Preface*, in William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads: The Text of the 1798 Edition with the Additional 1800 Poems and the Prefaces*, London, Methuen, 1965, p. 266). Com'è noto, la teoria estetica di Eliot muove proprio dalla critica a questa dimensione “personale” dell'espressione poetica, ma nella sua realizzazione pratica è impossibile non rintracciare una colluttazione continua tra le norme che egli stesso fissa e l'insopprimibile eruzione delle emozioni (spesso tutt'altro che ricordate “tranquillamente” – come in *Call It Sleep*, del resto...).

⁵¹ Roth, *Call It Sleep*, cit., pp. 427-428.

racconto d'iniziazione, con esplicite venature mitiche) all'interno del mondo proletario, e le tecniche dell'avanguardia modernista impiegate da Roth che può spiegare perché il romanzo sia riemerso proprio in questa specifica fase storico-culturale – anche se in modo non così semplice. La nuova coscienza politica che si esprime nel Movimento per i diritti civili (non solo degli afroamericani ma anche di migranti come i messicano-americani/chicani, o dei nativi americani che iniziano a recuperare una loro visibilità dopo decenni di esilio forzato nelle riserve) si fonde con un altrettanto radicale rinnovamento delle tendenze della letteratura grazie all'avvento del postmodernismo, che però (per quanto non possa essere definito come un movimento dalla precisa identità estetica – ed è proprio l'assenza di un progetto comune che molti autori e molte autrici che si definiscono come postmoderni e postmoderne rivendicano) è caratterizzato da una sorta di antagonismo polemico con le avanguardie moderniste. Perché dunque un testo distintamente modernista, e migrante (secondo Werner Sollors un esempio perfetto di «ethnic modernism»)⁵², e soprattutto proletario (nella letteratura postmoderna, generalmente restia se non proprio contraria a considerare come significative le differenze di classe sociale, la realtà del mondo del lavoro arriva raramente a essere rappresentata) raggiunge il successo di critica e di pubblico proprio nel momento in cui il postmodernismo si afferma come formazione culturale emergente, tentando di relegare il modernismo a formazione culturale residuale, anche senza pretendere, e anzi quasi rifiutando sdegnosamente, di imporsi come formazione culturale egemone (e ovviamente qui sto usando le categorizzazioni di Raymond Williams)?

La risposta si trova probabilmente nei diversi “ritmi temporali” che contraddistinguono il succedersi (mai linearmente progressivo, sempre frazionato in un'infinità di conformazioni che si delineano in modi e ambienti diversi) delle formazioni culturali. È infatti innegabile che gli anni Sessanta siano il *decennium mirabilis* del romanzo postmodernista americano (giusto per fare alcuni titoli solo indicativi: escono

⁵² Sollors, «A World Somewhere, Somewhere Else», cit., p. 128.

in quegli anni *The Sot-Weed Factor* e *Giles Goat-Boy* di John Barth, *V.* e *The Crying of Lot 49* di Thomas Pynchon, *Cat's Cradle* e *Slaughterhouse-Five* di Kurt Vonnegut, *The Freelance Pallbearers* di Ishmael Reed, *The System of Dante's Hell* di Amiri Baraka, *And Chaos Died* di Joanna Russ). Ma perché il postmodernismo si affermi anche nel mondo accademico ufficiale come corrente letteraria riconosciuta e dominante bisogna ancora aspettare. In uno dei più importanti, e polemici, testi sul postmodernismo Fredric Jameson ricorda quasi nostalgicamente «the moment (in most US universities, the late 1950s or early 1960s) in which the modern “classics” entered the school system and the college reading lists (before that, we read Pound on our own, English departments only laboriously reaching Tennyson)»⁵³. Cioè, nel *mainstream* critico degli anni del trionfo postmoderno (che in realtà inizia già nel corso degli anni Cinquanta, con *Lolita* di Vladimir Nabokov, *The Recognitions* di William Gaddis, *Time Out of Joint* di Philip K. Dick, *Naked Lunch* di William Burroughs) è il modernismo a conquistare finalmente una sua visibilità e legittimità – del resto, i due critici che “resuscitano” *Call It Sleep*, Leslie Fiedler e Alfred Kazin, nel 1960 hanno appena pubblicato due dei loro capolavori, che di postmoderno proprio non si occupano, ovvero *Love and Death in the American Novel* (in cui Fiedler almeno dedica qualche pagina a *Lolita*, ma senza coglierne la postmoderna ipertestualità) e *The Inmost Leaf* (in cui Kazin affronta alcuni monumenti canonici della “grande” letteratura americana ed europea, fermandosi ai grandi modernisti come Joyce e Faulkner).

Insomma, la resurrezione di *Call It Sleep* risponde alle esigenze di un mondo critico che sta ancora lottando per imporre sia il modernismo sia (soprattutto per quanto concerne Kazin) la letteratura proletaria e della migrazione (l'opera di maggiore rilevanza di Kazin è *On Native Grounds*, del 1942, che può essere definita una storia sociale della letteratura americana) come oggetti privilegiati dell'attenzione accademica. In questo senso,

⁵³ Fredric Jameson, *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 313.

il romanzo di Roth ha la fortuna di trovarsi al punto di intersezione di queste due tendenze critiche, in realtà fortemente in contrasto tra loro in quegli anni. Da un lato abbiamo il *New Criticism*, che assume quale presupposto teorico la concezione dell'opera letteraria come oggetto estetico *self-contained*, auto-referenziale e impersonale, e come pratica critica quella di un *close reading* totalmente concentrato sull'organizzazione strutturale del testo e del suo linguaggio; dall'altro c'è la "nuova americanistica", multidisciplinare e politicizzata, inaugurata già nel 1928 da Vernon Louis Parrington, con un taglio distintamente storico-sociale, in *Main Currents in American Thought*, e poi declinata in termini più specificamente letterari nel 1941 da Francis Otto Matthiessen con *American Renaissance*, che si istituzionalizza con la creazione del campo degli *American Studies* nel corso degli anni Cinquanta (il primo programma di *American Studies* è probabilmente il Dottorato di ricerca in *History of American Civilization* di Harvard, nel 1936, ma ci vorranno almeno altri due decenni perché il suo approccio si diffonda capillarmente).

Ora, *Call It Sleep* riesce nel miracolo di soddisfare pienamente le conflittuali esigenze critiche di entrambe queste scuole agli inizi degli anni Sessanta. Dopo la sua ripubblicazione, il sistema simbolico del romanzo viene elogiato come il prodotto «of an aesthetic sensibility that is genuine and whole and self-contained», perché nasce «from a sure, controlled, and coherent artistry»⁵⁴; l'«intricate pattern of symbols»⁵⁵ viene celebrato perché consente a chi legge «to enter David's consciousness, to participate in his movement from profoundest fear and revulsion in "The Cellar", to the final, sublime reconciliation in "The Rail"»⁵⁶; e di Roth viene esaltata la capacità di inserire «with rare success a story of profound social and psychological realism in a mythopoeic outline of symbolic death, redemption and

⁵⁴ James Ferguson, *Symbolic Patterns in Call It Sleep*, «Twentieth Century Literature», 14.4, 1969, p. 219.

⁵⁵ Bonnie Lyons, *The Symbolic Structure of Henry Roth's Call It Sleep*, «Contemporary Literature», 13.2, 1972, p. 182.

⁵⁶ Ivi, p. 202.

rebirth [...] through a subtly complex and symbolic system of light and dark imagery»⁵⁷.

Sull'altro versante (anche se ovviamente questa è una semplificazione: molti contributi in realtà si collocano da qualche parte a metà tra le due opposte tendenze)⁵⁸ troviamo innanzitutto la sottolineatura del carattere di romanzo della migrazione ebraica: «It is a book about a young Jewish boy living, at the turn of the century, in New York City, and the sensitivity with which the book was written made a tremendous impact on Jewish readers whose own parents were immigrants and who, themselves, were familiar with the milieu which Henry Roth describes», afferma il principale responsabile della sua ripubblicazione, Harold U. Ribalow⁵⁹. Secondo Steven G. Kellman, la ragione per cui *Call It Sleep* fu rapidamente dimenticato dopo la sua pubblicazione si deve al fatto «the category of “American Jewish literature” simply did not exist when the book was published in 1934»⁶⁰, mentre trent'anni dopo «“ethnicity” was fashionable; black was beautiful, and Jewish was cool. [...] The age of the Kennedys, Frank Sinatra, and the Supremes was more hospitable to Henry Roth than the age of Henry Ford had been»⁶¹.

L'enfasi sulla dimensione eminentemente “proletaria” di *Call It Sleep*, insignito da Maxwell Geismar nella sua introduzione alla nuova edizione del titolo di “romanzo definitivo” della «sidewalk-and-gutter generation» (*Call It Sleep* trasmette a chi lo legge «all the raw power inherent in the proletariat. It is the workers, with their dreams, their visions, their hope of a restful

⁵⁷ William Freedman, *Henry Roth and the Redemptive Imagination*, in *The Thirties: Fiction, Poetry, Drama*, edited by Warren French, Chicago, Everett Edwards, 1967, pp. 109-110.

⁵⁸ Valga per tutte l'opinione di Irving Howe, che una decina d'anni dopo la sua famosa recensione affermerà che, sebbene «structured according to the literary strategies of modernism», «*Call It Sleep* draws its substance, the whole unfolding of socioethnic detail, from the Jewish immigrant experience» (Howe, *World of Our Fathers*, cit., p. 588).

⁵⁹ Harold U. Ribalow, *Henry Roth and His Novel Call It Sleep*, «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», 3.3, 1962, p. 6.

⁶⁰ Steven G. Kellman, *Living on Writer's Block: Henry Roth and American Literature*, «Shofar», 26.3, 2008, p. 23.

⁶¹ Ivi, p. 24.

night, who save David and bring him home»⁶²), e l'apprezzamento di Sanford Pinsker per l'utilizzo di tecniche moderniste al fine di espandere l'orizzonte sociale del testo («In an extended stream-of-consciousness section which finally widens the social scope until it includes a kind of thirties' panorama, Roth manages to achieve the same effect that John Dos Passos matches in his lengthy trilogies»⁶³) trovano un punto di convergenza in uno dei relativamente pochi (forse che *Call It Sleep* sia entrato in una nuova fase di oscurità critica?⁶⁴) contributi usciti negli ultimi 15 anni. In questo articolo, anziché contrapporle, Sarah Kerman pone in relazione dinamica la ricerca della "tipicalità" perseguita dalla letteratura proletaria e la raffigurazione dell'ossessivo peregrinare dell'individuo all'interno della sua soggettività unica e distinta, così centrale per l'estetica modernista, e sottolinea come le due tendenze si rafforzino reciprocamente, e reciprocamente si smantellino: «*Call It Sleep* gestures towards representativeness but always turns back towards David's unique interpretations of the world around him»⁶⁵, e di converso anzi-
ché esaltare sistematicamente l'unicità di David la decostruisce

⁶² Diane Leverberg, *Three Jewish Writers and the Spirit of the Thirties: Michael Gold, Anzia Yezierska, and Henry Roth*, «Book Forum», 6.2, 1982, p. 244.

⁶³ Sanford Pinsker, *The Re-Awakening of Henry Roth's Call It Sleep*, «Jewish Social Studies», 28.3, 1966, p. 157.

⁶⁴ Tra i più recenti studi su *Call It Sleep* quello di Laura Lonsdale sulle traduzioni spagnole del romanzo potrebbe però inaugurare un nuovo piccolo *revival*, perché – piuttosto curiosamente, per un romanzo che come pochi altri *cries to be translated* – finora non c'è stato alcuno studio approfondito sulle sfide proposte da *Call It Sleep* a chi intraprenda l'impresa di tradurlo in un'altra lingua. Partendo dalla premessa generale di Ellen Jones che anche se «the recent valorization of "untranslatability" has often included multilingual writing, it has rarely been discussed how multilingual literature might actually be translated» (Ellen Jones, *Literature in Motion: Translating Multilingualism Across the Americas*, New York, Columbia University Press, 2022, p. 26), Lonsdale esplora non solo le difficoltà generate dalla presenza nel testo di una molteplicità di lingue e di loro varianti, ma anche quelle meno evidenti, ma non meno ardue da affrontare, prodotte da altri codici espressivi più o meno strutturati: «To this collection of languages rendered variously through allusion, phonetic transcription, internal translation and transliteration, we can also add body language, which becomes powerfully readable at times of linguistic incomprehension, and inarticulate sounds both human and mechanical» (*Call It Translation: Henry Roth in Spain, or Translating the Multilingual Novel*, «Journal of Literary Multilingualism», 3, 2025, p. 107).

⁶⁵ Sarah Kerman, *Call It Sleep and the Limits of Typicality*, «Journal of Modern Literature», 33.2, 2010, p. 63.

ironicamente, sicché l'isolamento «in which David increasingly finds himself over the course of the novel, and his fantasy of his own uniqueness, is [...] made increasingly unreliable, as the novel suggests that other children undergo the same disorienting experiences»⁶⁶.

In un'intervista del 1975, Roth ribadirà il suo rifiuto a essere identificato con la letteratura proletaria⁶⁷. Ma negli anni Settanta ormai il postmodernismo si sta infiltrando massicciamente nell'accademia, e per quello che fino ad allora è ancora sostanzialmente un *auctor unius libri* vedere ricondotto il suo romanzo all'interno di un genere così poco in sintonia con la nuova atmosfera critica può comportare il pericolo di una rinnovata esclusione da un *mainstream* che si sta riconfigurando nella direzione di una insistita autoriflessività metaletteraria (assai più coerente e consequenziale rispetto a quel modernismo dal quale i postmodernisti dichiarano di volersi distanziare – ma già il prefisso “post-” denuncia una filiazione, più che una separazione), recludendo il portato esperienziale della migrazione e dell'appartenenza etnica nell'angusto ambito della letteratura di testimonianza. Ma la contemporanea irruzione sulla scena critica delle teorie postcoloniali e multiculturali salverà *Call It Sleep* da una nuova possibile marginalizzazione, e ormai nessuno mette più in discussione la sua “canonicità”.

In questo processo di resurrezione critica di Roth e del suo capolavoro un ruolo di non secondaria importanza è stato giocato dall'americanistica italiana, e *in primis* da Mario Materassi, che nel 1961 va alla Columbia University con una borsa Fulbright e si imbatte quasi per caso in un'altra recensione del romanzo a opera di Leslie Fiedler, uscita un anno prima⁶⁸. Materassi diverrà non solo il traduttore della «first and most successful version

⁶⁶ Ivi, p. 64.

⁶⁷ John S. Friedman, *On Being Blocked and Other Literary Matters: An Interview*, «Commentary», 64, August 1977, pp. 27-38. Ma una ventina d'anni prima uno dei maggiori studiosi della letteratura proletaria americana l'aveva definito «the most distinguished single proletarian novel» (Walter Rideout, *The Radical Novel in the United States, 1900-1954*, Cambridge, Harvard University Press, 1956, p. 185).

⁶⁸ Leslie Fiedler, *Henry Roth's Neglected Masterpiece*, «Commentary», 30, August 1960, pp. 102-107.

in eleven other languages»⁶⁹ di *Call It Sleep*, ma anche un vero e proprio figlio putativo di Roth (nella loro corrispondenza, i due si chiameranno più volte «figlio» e «father»). E il secondo libro interamente dedicato a Roth, dopo *Henry Roth: The Man and His Works* di Bonnie Lyons, uscito nel 1976 ma seguito negli Stati Uniti da altri volumi solo a partire da un ventennio dopo, sarà *Rothiana*, raccolta di contributi critici italiani a cura proprio di Materassi pubblicata nel 1985.

Insomma, per concludere, il caso di *Call It Sleep* illustra come il destino di un'opera letteraria dipenda in modo spesso impreveduto e contraddittorio dalla complessa articolazione delle differenti teorie critiche nel corso del tempo e dalla loro contesa per la conquista di un'autorevolezza culturale che si riflette nella individuazione, in costante aggiornamento, dei testi considerati come degni di appartenere al "canone", e che poi, molto banalmente, vanno a popolare sia i programmi di insegnamento nelle scuole e nelle università, sia gli scaffali delle librerie. Che il romanzo di Roth non sia più stato scalzato dalla posizione di rinnovata rappresentatività conquistata con il *revival* degli anni Sessanta del Novecento – al punto di poter esser definito «the key novel of Jewish American fiction (the novel that snatches it from the clutches of a marginalized genre and plants it firmly within the literary canon of the United States)»⁷⁰ – testimonia della ricchezza della sua composizione linguistica e della complessità degli echi che riesce ancora a suscitare nei più diversi ambiti critici, e nel vasto mondo dei lettori e delle lettrici.

⁶⁹ Kellman, *Redemption*, cit., p. 242.

⁷⁰ Mario Maffi, *New York City: An Outsider's Inside View*, Columbus, Ohio State University Press, 2004, p. 83.

Cristina Di Maio

Identità razziale e archivi transnazionali. Note sul romanzo neostorico tra Italia e Stati Uniti

Introduzione: storie e neostorie italodiasporiche

Nell'introduzione a un numero monografico della rivista *Synthesis* dedicato al rapporto tra la storia e la letteratura contemporanea, Christine Harrison e Angeliki Spiropoulou osservano che «notions of gender or national purity are thrown into question by the hybrid and positional subject configurations found in contemporary historical literature»¹. La vocazione a esplorare le continuità e discontinuità delle tassonomie razziali in connessione all'appartenenza nazionale è certamente un elemento chiave del genere storico nella letteratura statunitense, da sempre in una relazione controversa col proprio "usable past"²; la letteratura di autori e autrici con *background* migratorio non fa eccezione e, anzi, tale interesse sembra animare altresì un preciso filone della letteratura italodiasporica contemporanea. Un esempio in tal senso è il romanzo storico dell'autrice italoamericana Mary Bucci Bush *Sweet Hope*, pubblicato nel 2011 e ambientato nei primi anni del Novecento. *Sweet Hope* è incentrato sulle vicende intrecciate di due famiglie, una afroamericana (gli Hall, rimasti a lavorare come mezzadri nella piantagione dove erano precedentemente schiavizzati) e una italiana (i Pascala, a

¹ Christine Harrison, Angeliki Spiropoulou, *Introduction: History and Contemporary Literature*, «Synthesis», 8, 2015, pp. 1-13, p. 8.

² Si veda a questo proposito il recente volume collettaneo curato da Ruth Maxey, *21st Century US Historical Fiction: Contemporary Responses to the Past*, Nottingham, Palgrave Macmillan, 2020.

loro volta scappati dall'indigenza e dall'iniquo sistema di mezzadria in vigore nella loro regione originaria, ovvero le Marche). Entrambi i gruppi familiari vivono e lavorano fianco a fianco in una piantagione in Arkansas il cui nome è appunto «Sweet Hope»: l'appellativo evoca una stridente ironia rispetto alle condizioni miserabili del luogo piagato dalla malaria nel Delta del Mississippi.

Un decennio più tardi, dall'altro lato dell'Atlantico, la scrittrice italiana di origini somale Igiaba Scego si avvale del medesimo genere letterario del romanzo storico per riportare in forma romanzata le vicende di tre donne nere, accomunate da un legame culturale e intergenerazionale con l'Africa. Sfruttando due piani temporali differenti, ne *La linea del colore* (2020) Scego racconta la storia di Lafanu Brown, pittrice statunitense dell'Ottocento di origine haitiana e Chippewa, che dopo numerose peripezie si trasferisce in Italia, dove riesce a lanciare la sua carriera artistica; di Leila, la curatrice d'arte italiana di origini somale, che ai giorni nostri scopre la storia di Lafanu Brown e decide di rilanciarla tramite una mostra internazionale che raccoglie opere di artisti della diaspora africana; e infine di Binti, la giovane cugina somala di Leila, che si imbarca in un traumatico e fallimentare viaggio per raggiungere le coste dell'Italia di oggi. Ne *La linea del colore*, così come in *Sweet Hope*, realtà e finzione si mescolano, e l'Italia si trova a volte sullo sfondo, a volte all'orizzonte della narrazione, come un emblema di speranza idealizzata e al contempo di pesante nostalgia.

Oltre a rendere in forma narrativa la problematicità delle relazioni razziali negli Stati Uniti e in Italia, entrambi i romanzi in esame esplorano le conseguenze dell'attraversamento della «linea del colore» che Scego riprende nel titolo, ispirandosi alla formulazione di W.E.B. Du Bois³, nonché l'emergere di comunità transnazionali basate su incontri interrazziali. Mentre il romanzo di Scego e la sua opera più in generale offrono ulteriori prospettive critiche sul progetto coloniale italiano e sulle

³ Cfr. W. E. B. Du Bois (1903), *The Souls of Black Folk*, Mineola, Dover Publications, 2016.

sue diramazioni contemporanee⁴, col suo romanzo *Bucci Bush* si propone di rimediare all'amnesia istituzionale della schiavitù *de facto* dei braccianti italiani nel sud degli Stati Uniti. Tale pagina storica ha difatti visto parte della comunità italiana emigrata in Nord America affiancata letteralmente e socialmente ai braccianti neri schiavizzati fino a pochi decenni prima, mettendo in discussione lo status di cosiddetti «bianchi al momento dell'arrivo»⁵ in America degli italiani. Inoltre, entrambi i progetti narrativi di Bucci Bush e Scego sono perseguiti inquadrando la narrazione in una prospettiva di genere e mobilitando, appunto, il filone del romanzo storico.

Questo contributo intende pertanto riflettere sulla relazione tra i due romanzi storici in questione, investigando la rifunzionalizzazione di tale genere letterario da parte di Bucci Bush e Scego, due autrici che hanno in comune una connessione con l'«italianità», intesa come affiliazione a un contesto culturale legato allo stato-nazione Italia. Nel caso di Bucci Bush, il legame con l'Italia si esplicita nella discendenza da una famiglia di contadini emigrati in cerca di lavoro negli Stati Uniti alla fine dell'Ottocento; il suo è dunque un senso di appartenenza retrospettivo e mediato, che prende in considerazione il passato dell'Italia sia dentro che fuori i confini del suo stato nazionale. Scego, invece, scrive da donna italiana afrodiscendente che incarna e intende problematizzare il presente e il futuro della nazione, a partire dalle tracce pulsanti del colonialismo italiano

⁴ *La linea del colore* è infatti il terzo romanzo di quella che l'autrice definisce «una trilogia della violenza coloniale» (Igiaba Scego, *La linea del colore. Il grand tour di Lafanu Brown*, Milano, Bompiani, 2020, edizione Kindle, p. 350); inoltre, nel recente *The Palgrave Handbook of European Migration in Literature and Culture*, Saskia Ziolkowski rileva che «Like Scego's non-fiction, Scego's fiction brings together different literary traditions (European, American, and African) and histories, often to reflect on Italy's past, present, and future». Cfr. Igiaba Scego, Saskia Ziolkowski, «It Is Hard to Choose»: An Italian Author on Migration, Diaspora, African Literature, and the Limits of Labels, in Corina Stan, Charlotte Sussman (ed. by), *The Palgrave Handbook of European Migration in Literature and Culture*, London, Palgrave Macmillan, 2023, pp. 385-396, p. 386.

⁵ Il riferimento qui è a Thomas Guglielmo, *White on Arrival: Italians, Race, Color, and Power in Chicago, 1890-1945*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

nel tessuto del paese: rintracciando la matrice storica di quell'esperienza e sottolineandone la continuità con le dinamiche geopolitiche contemporanee, l'autrice mette in luce l'impatto di tale esperienza sulla concettualizzazione della nerezza e della bianchezza degli italiani.

In questo contesto, la scelta di impiegare i meccanismi narrativi di un genere per molti versi conservatore come quello del romanzo storico risulta vieppiù significativa. Infatti, laddove i romanzi storici del nuovo millennio, pur confrontandosi con lo scetticismo ereditato dall'epoca post-modernista, recuperano l'ambizione a offrire un valore testimoniale (come illustrato in modo convincente da Emanuela Piga Bruni nel suo recente studio dedicato al romanzo storico contemporaneo)⁶, in contesto anglofono Diana Wallace⁷ osserva altresì come il romanzo storico si configuri nella scrittura delle donne come un genere autonomo veicolante l'esperienza di soggetti marginalizzati dalla storia. La mia analisi si propone di considerare i romanzi di Bucci Bush e Scego in questa luce, indagando la collisione creata dalla rappresentazione letteraria della storia nazionale con le storie di soggettività femminili diasporiche: l'intento è quello di esplorare i meccanismi testuali impiegati da tali contro-narrazioni e apprezzarne la traiettoria, che sembra richiedere una revisione della nozione stessa di "appartenenza nazionale".

Nel suo volume del 2018, Piga Bruni approfondisce la funzione, il rapporto col canone letterario e i meccanismi di inclusione/esclusione della memoria del romanzo storico contemporaneo; nel compiere questa operazione critica, la studiosa utilizza esplicitamente il termine *revival* per classificare il prepotente ritorno nel mercato editoriale di narrazioni a carattere storico. Ricercando le ragioni della rifioritura di questo genere, Piga Bruni ne aggiorna la categorizzazione, adottando l'aggettivo *neostorico* e rilevando come il prefisso implichi al contempo continuità e trasformazione col paradigma del romanzo storico "classico". Con la definizione di Piga Bruni concordano anche

⁶ Emanuela Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2018, p. 37.

⁷ Diana Wallace, *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Claudia Cao⁸ e Giuliana Benvenuti; quest'ultima identifica inoltre il romanzo neostorico come «contraddistinto dalla ricerca delle tracce di quei traumi repressivi di cui il potere costituito dissemina il discorso storico»⁹, e rivolto all'«interrogazione di un *manque*»¹⁰, ovvero dei *petit récits* rimasti sommersi dalle grandi metanarrazioni¹¹. La tendenza a ripercorrere il passato criticamente, mettendone in luce contraddizioni e microstorie, viene confermata anche in ambito anglofono da studi recenti come quello di Elodie Russelot, che del resto collega la «pulsione auto-analitica» delle narrazioni recenti a tema storico alla riflessione teorica condotta da Linda Hutcheon a partire dalla fine degli anni Ottanta¹².

Pur tenendo conto di tali descrizioni in riferimento a un genere letterario tutto sommato recente (la cui periodizzazione viene generalmente fatta risalire a circa quarant'anni fa)¹³, pertanto non ancora pienamente storicizzato dal punto di vista critico, è tuttavia possibile identificare in entrambe queste brevi enunciazioni una caratteristica saliente. Infatti, benché il romanzo neostorico manifesti letterariamente il disgregamento della logica della storia come grande diagramma di conoscenza collettiva, esso riapre una strada possibile per praticare un'indagine romanzesca sul passato attraverso il racconto di *contro-storie*. Benché presuppongano l'inaccessibilità della conoscenza storica

⁸ Cfr. Claudia Cao, *Sul ruolo della scrittura nel romanzo neostorico italiano*, «Between», 5.10, 2015, pp. 1-32.

⁹ Giuliana Benvenuti, *Romanzo neostorico italiano: storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012, p. 8.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Il riferimento è qui a Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, tr. it. di Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981.

¹² Cfr. Elodie Russelot (a cura di), *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 1-18; Linda Hutcheon, *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*, in Patrick O'Donnell, Robert Con Davis (ed. by), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1989, pp. 3-32.

¹³ Nel contesto italiano, parte della critica fa risalire le origini del romanzo neostorico a opere come *La Storia* di Elsa Morante (1974) e *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Cfr. Giovanna Rosa, *Dal romanzo storico alla «Storia. Romanzo»*. *Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in Simona Costa, Monica Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, 2 tomi, Pisa, Edizioni ETS, 2010, tomo I, pp. 45-70.

postulata dal post-modernismo letterario (il quale concettualizza la storia come un prodotto discorsivo e di conseguenza inevitabilmente ambiguo), queste narrazioni reagiscono a tale inconoscibilità tematizzando la compresenza di vicende e memorie che interrompono la continuità narrativa di una storia intrinsecamente legata all'autopercezione e all'autorappresentazione organica e omogenea della nazione.

Partendo da tali assunti, la mia ipotesi interpretativa interroga i romanzi di Bucci Bush e Scego come testi iscritti in questo processo di riconsiderazione della narrazione storica, individuando in entrambi due principali strategie attraverso cui viene realizzato ciò che Piga Bruni definisce un «impulso risarcitorio»¹⁴: la decostruzione critica del concetto di bianchezza, come identificazione con il colore della pelle dalle ramificazioni culturali e simboliche, e la realizzazione di archivi come prassi performativa di contro-memoria. Lo studio storico, culturale e sociologico sulla costruzione ideologica della bianchezza delle persone italiane è legato a doppio filo a quello su archivi che possano rendere conto delle contro-storie di persone italiane silenziate dal racconto ufficiale: la loro relazione di interdipendenza concettuale evidenzia la fallacia della presunzione di affidabilità delle fonti storiche che, organizzandosi in forma di archivio, hanno propagato miti come quello della bianchezza in relazione all'italianità. In questa prospettiva, l'impiego del romanzo neostorico nel contesto italodiasporico appare teso non solo a descrivere, ma a ri-scrivere un percorso testimoniale che a un tempo denuncia le arbitrarie della narrazione storica istituzionale e documenta la validità di letture alternative. Ne emerge la fotografia di un filone, nella letteratura italodiasporica contemporanea, interessato a ripensare premesse e obiettivi futuri legati alla nozione di "italianità", nonché all'esperienza della migrazione (da/verso l'Italia) più in generale.

¹⁴ Emanuela Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., p. 37.

Bianchezza

Il punto di partenza per la disarticolazione dell'idea di bianchezza da quella di italianità è riscontrabile nell'esplosione del mito dell'omogeneità culturale come pilastro fondativo di un gruppo sociale nazionale e transnazionale; in quest'ottica, storicizzare la questione della bianchezza conduce a demistificare il suo presunto status "naturale". In ambito statunitense, oltre agli studi di Richard Alba e David Roediger¹⁵, uno dei primi e più completi studi specifici dedicati alla «la questione della *whiteness*, ovvero la problematica, controversa e fluida collocazione degli italiani all'interno delle tassonomie e delle politiche razziali negli Stati Uniti»¹⁶ è la raccolta di saggi del 2003 *Are Italians White?* curata da Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, che mette in luce l'ambiguità e la provvisorietà del posizionamento razziale delle persone italiane emigrate negli Stati Uniti¹⁷. Nel contesto italiano, studiosi come Alessandro Portelli, Stefano Luconi, Gaia Giuliani, Caterina Romeo, Cristina Lombardi-Diop e Tatiana Petrovich-Njegosh hanno esaminato la cosiddetta bianchezza degli italiani¹⁸, rilevando come le comunità

¹⁵ Cfr. Richard Alba, *Italian Americans: Into the Twilight of Ethnicity*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1984; sempre di Alba, cfr. anche *Ethnic Identity: The Transformation of White America*, New Haven, Yale University Press, 1990. Sullo stesso argomento, si veda anche David Roediger, *Colored White: Transcending the Racial Past*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002.

¹⁶ Donatella Izzo, *Italian American Studies: territori, percorsi, proposte*, «Ácoma», 13.2, 2017, pp. 9-28, p. 16.

¹⁷ Jennifer Guglielmo, Salvatore Salerno (ed. by), *Are Italians White? How Race is Made in America*, New York, Routledge, 2003.

¹⁸ Tutte le studiose e gli studiosi menzionati hanno lavorato lungamente sulla questione, sviluppando prospettive critiche in numerose pubblicazioni. In questa sede, non potrò che fornirne un elenco parziale: Cfr. Alessandro Portelli, *The Problem of the Color Blind: Notes on the Discourse of Race in Italy*, in Paola Boi, Sabine Broeck (ed. by), *Crossroutes: The Meaning of Race for the 21st Century*, Hamburg, LIT, 2003, pp. 29-39; Stefano Luconi, *Black dagoes? Italian immigrants' racial status in the United States: an ecological view*, «Journal of Transatlantic Studies», 14.2, 2016, pp. 188-199; Gaia Giuliani, *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*, London, Palgrave Macmillan, 2019; Caterina Romeo, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Milano, Mondadori, 2018; Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (ed. by), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave Macmillan, 2012; Gaia Giuliani, Cristina Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Firenze, Le Monnier, 2013; Tatiana Petrovich Njegosh, Anna Scacchi (a

di italiani nate all'interno e all'esterno dei confini della nazione si siano consolidate in gruppi sociali coesi anche grazie al mito della propria bianchezza, intesa come matrice simbolica e politica unificante.

Significativamente, le due comunità di soggetti che si auto-percepiscono come collettività culturalmente organica (anche) attraverso la propria bianchezza acquisiscono forma concreta e compattezza all'incirca negli stessi anni: l'Italia diviene un'entità nazionale nel 1861, quantomeno a livello istituzionale, e tale svolta legislativa contribuisce alla costituzione di una cittadinanza di italiani e italiane nello Stivale. Solo pochi decenni dopo, tuttavia, un notevole flusso di emigranti italiani comincia a trasferirsi all'estero e in gran numero proprio negli Stati Uniti, durante gli anni della cosiddetta migrazione di massa (dalla fine dell'Ottocento e fino agli anni Venti del Novecento). Questa diaspora segna la nascita di un'ulteriore comunità diffusa e transnazionale, eppure via via sempre più coesa: quella degli italiani emigrati. Lo sviluppo di questi due gruppi, all'interno della nazione e all'estero (in particolare, rispetto al contesto qui analizzato, negli Stati Uniti), ruota intorno alla bianchezza come elemento catalizzatore e marca di civiltà, sfruttando l'alterità nera come paradigma di differenza all'interno di un sistema transnazionale di categorizzazione etno-razziale. Quest'operazione simbolica e retorica ha dato origine a due risultati paralleli: nel caso dello stato nazionale italiano e della sua espansione in Africa, ha creato ciò che Petrovich-Njegosh ha definito «il mito eccezionalista dell'innocenza razziale italiana»¹⁹ e creato i presupposti per l'immagine di un colonialismo benevolo in Eritrea e in Etiopia, la cui violenza storica è stata prima derubricata e poi rapidamente rimossa da buona parte della storiografia ufficiale²⁰. Nel caso degli immigrati italiani negli Stati Uniti, l'i-

cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Verona, Ombre corte, 2012.

¹⁹ Tatiana Petrovich Njegosh, *Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea del colore in Italia*, in Petrovich Njegosh, Scacchi (a cura di), *Parlare di razza*, cit., p. 38.

²⁰ Fanno eccezione in tal senso i numerosi studi di Angelo del Boca sulla questione. Tra gli altri, si distinguono (in due volumi) Angelo del Boca, *Gli italiani*

dentificazione razziale ibrida e ambivalente delle persone italiane rispetto alle relative gerarchie preesistenti ha reso possibile un disconoscimento strategico del proprio background etnico; questa manovra ha favorito la rapida assimilazione della comunità italoamericana alla posizione egemonica della bianchezza nel contesto socioeconomico americano. In altre parole, affrancarsi da qualsivoglia associazione all'alterità nera ha reso tale gruppo rapidamente eleggibile per quello che George Lipsitz ha denominato «l'investimento possessivo nella bianchezza»²¹, vale a dire la serie di vantaggi strutturali socioeconomici garantiti dall'inclusione nella categoria delle persone considerate e identificate come bianche nel contesto statunitense. Nel tematizzare incontri interrazziali nei due romanzi in analisi, Bucci Bush e Scego esemplificano quindi la labilità di una linea del colore assolutamente variabile e socialmente costruita; così storicizzata, l'idea tradizionale ma fittizia di italianità viene sconvolta. Una narrazione parallela ma divergente si insinua nelle fessure della storia ufficiale, ampliando un orizzonte di aspettative del lettore legato al senso stesso tradizionale dell'italianità e rendendo questa nozione più malleabile e accogliente.

In *Sweet Hope*, l'omonima piantagione del Delta si configura come un'eterotopia²² interna alla società del Sud statunitense agrario, che fa da sfondo all'incontro di due comunità culturalmente molto diverse. Da un lato, i membri della famiglia afroamericana Hall, che lavorano nei campi di cotone come mezzadri: gli Hall sono costantemente proiettati verso il lasciare la piantagione, ecosistema economico che limita fortemente le loro possibilità di reale evoluzione socioculturale e riproduce dinamiche precedenti all'Emancipation Proclamation – eppure tutti i membri della famiglia restano dolorosamente consci della difficoltà nel compiere questo passo. Dall'altro lato vi sono gli italiani Pascala, attirati in Arkansas dalle Marche con false promesse di riscatto e mobilità sociale, ma che di fatto vengono

in *Libia*, Bari, Laterza, 1986; Angelo Del Boca, *Italiani brava gente. Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

²¹ Cfr. George Lipsitz, *The Possessive Investment in Whiteness: How White People Profit from Identity Politics*, Philadelphia, Temple University Press, 2018.

²² Si veda Michel Foucault, *Eterotopia*, Milano, Mimesis, 1994.

tenuti in uno stato di servitù debitoria non dissimile dalla condizione all'origine della propria migrazione. I primi incontri tra le due famiglie sono piuttosto burrascosi: gli Hall sono sospettosi della chiusura della comunità italiana rispetto agli altri abitanti di Sweet Hope, e osservano con diffidenza i loro rituali e le loro conversazioni in una lingua a loro sconosciuta. I Pascala, d'altro canto, sono spaventati da quella che intuiscono essere la differenza culturale e sociale della comunità nera rispetto agli altri americani, e oscillano in maniera ambivalente tra la stigmatizzazione e la curiosità rispetto a quelli che percepiscono come esotici vicini di casa. I loro primi tentativi di socializzazione non producono effetti positivi: in seguito al salvataggio del piccolo Tobe Hall dall'annegamento in un fiume da parte di Serafin Pascala, gli Hall portano in dono ai Pascala del granturco – per loro una preziosa risorsa nutritiva, ma cibo che nelle Marche i Pascala sono abituati a distribuire al pollame. I fraintendimenti sono insomma all'ordine del giorno, e le maggiori difficoltà nel superare le proprie diffidenze sono proprio dei personaggi femminili adulti: le due matriarche Amalia e Fancy faticano inizialmente a instaurare un rapporto di fiducia, così come accade pure alle due comunità allargate italiana e afroamericana, nonostante lo spontaneo affiatamento tra i due *pater familias*, Serafin e Step, e tra le loro figlie Isola Pascala e Birdie Hall.

Ciononostante, i due gruppi sociali riscontrano e approfondiscono ben presto le loro affinità, sviluppando un intenso legame che si allinea sull'asse della classe sociale: il loro sodalizio si fonda infatti sulla loro condizione condivisa di lavoratori non salariati e oppressi e viene rafforzato dal modo in cui la gestione capitalista della piantagione posiziona entrambi in spazi marginali, sfruttandoli come un'unica classe sottoproletaria e razzializzata. Pur avvenendo su basi di solidarietà e mutua comprensione, l'evoluzione di questa relazione rappresenta un pericolo tangibile per entrambe le comunità, poiché materializza l'attraversamento e la labilità di una linea del colore che necessita di restare saldamente marcata per preservare l'economia agricola degli Stati del Sud e il sistema ideologico degli Stati Uniti, più in generale. Come osservato da Valerio Massimo De Angelis, aprendosi con il salvataggio di Tobe dall'annegamento

nel fiume, il romanzo esprime simbolicamente la linea che l'italiano Serafin Pascala attraversa per salvarlo²³ – e si chiude con una scelta controversa che concretizza narrativamente una delle ansie maggiori relative al superamento della linea nel colore negli Stati Uniti, ovvero quella relativa alla cosiddetta mescolanza razziale²⁴. La scelta in questione viene fatta da Angelina Pascala, la figlia maggiore dei Pascala, ed è quella di non seguire i suoi familiari, forzatamente rimossi dalla piantagione in seguito a terribili incidenti e minacce di scioperi; Angelina sceglie di rimanere nella piantagione, sfruttando la sua “ambiguità razziale” e facendosi passare per nera, in un inedito rovesciamento del fenomeno del *passing*²⁵. Il motivo per cui la giovane donna propende per una decisione così estemporanea e sofferta è il suo essere incinta di Calvin Hall, figlio di Step e da lei amato, che è stato linciato dal sorvegliante di Sweet Hope per rappresaglia verso le presunte insubordinazioni di suo padre Step. Bucci Bush configura la scelta di Angelina di sfidare la cresta dell'ambiguità delle categorie razziali in termini fortemente evocativi:

Angelina paced along one wall, her hands clasped over her belly, as she tried to ignore the adults' murmurings. Something was tugging at her, dividing her in half, and it chilled her, even in the warm night. Each time she passed the window, *another shade of darkness* seemed to descend. She leaned against the wall, folded her arms across her chest, and let out a wretched sigh.

²³ Valerio Massimo De Angelis, *Not So White on Arrival: Unearthing the Memory of Italian American Slavery in Mary Bucci Bush's Sweet Hope*, in Giovanna Rocchi (ed. by), *Diaspore Italiane / Italy in Movement: Between Immigration and Historical Amnesia*. <https://www.diasporeitaliane.com/images/files/20200319_Diaspore_Italiane_conference_proceedings.pdf>, pp. 75-78, p. 76.

²⁴ Anche in materia di “mescolanza razziale”, il posizionamento liminale delle persone italiane si è rivelato un elemento oggetto di dibattito in sede legale e intellettuale. Si ricorda a tal proposito la sentenza conclusiva del caso *Jim Rollins v. Alabama* nel 1922, che ha visto l'uomo afroamericano assolto in quanto la donna con cui ha avuto rapporti sessuali, Edith Labue, era di origine siciliana e pertanto considerata non bianca dal giudice P. J. Bricklen.

²⁵ Per *passing* si intende appunto la pratica performativa di farsi passare come membro di un gruppo identitario differente dal proprio. Con accezione razziale, negli Stati Uniti questa prassi è sempre stata legata all'esigenza di sfuggire alle categorizzazioni razziali e alle conseguenze che esse implicano. Per approfondimenti sul fenomeno del *passing* in ambito letterario, si veda Maria Giulia Fabi, *Passing and the Rise of the African American Novel*, Chicago, University of Illinois Press, 2001.

She thought of Lecie's baby, and pale, red-haired Horton. But her own skin was *dark*, and her hair almost as *dark* and curly as Calvin's. Her hand went to her hair, and she ran her fingers through, separating long strands and twining them around her fingers. She tried to imagine holding a baby in her arms, seeing his face in the infant's. But no, she was alone. It was impossible.

«Mama, I'm not leaving», she said. «I'm sorry. I can't go. I won't»²⁶.

L'autrice sottolinea deliberatamente la ripetizione dell'aggettivo *dark*, che pare pervasivamente prendere il sopravvento sulle altre possibili connotazioni estetiche e si carica simbolicamente di una sfumatura identitaria mentre Angelina pondera il da farsi. In tale direzione va anche il riferimento alla capigliatura, da sempre identificata come area liminale di incontro e reciproco riconoscimento identitario tra persone razzializzate italiane (generalmente del Sud) e afroamericane. Decidendo di non unirsi al resto dei Pascala, imbarcati coattamente l'indomani sul battello che li avrebbe portati via da Sweet Hope e potenzialmente sottratti alla condizione di schiavitù, Angelina sfida la gerarchia razziale in vigore negli Stati Uniti e ne mostra l'arbitrarietà. La sua infrazione è inoltre doppiamente grave, in quanto l'operazione di *passing* è generalmente intrapresa al contrario, ovvero da parte di individui neri che sfruttano la propria carnagione più chiara (spesso frutto di stupri avvenuti in contesti di schiavitù, pertanto manifestazione epidermica della violenza coloniale e suprematista) per accedere ai vantaggi insiti nella condizione di bianchezza. Rifiutandosi di rivendicare l'italianità e il privilegio razziale di cui pure godrebbe, Angelina dunque non solo rinuncia alla sua eredità culturale e alla sua famiglia, ma *preferisce* abbracciare un'identità e una cultura caratterizzata come subalterna, introducendo così una posizione quasi blasfema rispetto alla gerarchia razziale in vigore nel sud degli Stati Uniti. È comunque utile sottolineare che il romanzo riconosce ripetutamente la posizione privilegiata degli italiani in quella stessa gerarchia razziale: sebbene soggetta a codificazioni di genere, sessualizzata ed esotizzata per la sua bellezza, Angelina ha co-

²⁶ Mary Bucci Bush, *Sweet Hope*, Toronto, Guernica Editions, 2010, p. 382. Corsivo mio.

munque la possibilità di *scegliere* se restare, passando per nera, o partire con la sua comunità italiana.

Le complessità degli incontri multiculturali sono anche al centro de *La linea del colore* di Igiaba Scego, il cui sottotitolo è «il grand tour di Lafanu Brown»: concentrandosi sul viaggio artistico romanzato di una pittrice afroamericana (in realtà, per metà nativa americana e per metà haitiana), Scego offre una versione alternativa sia della rappresentazione spesso idealizzata e orientalistica dell'Italia presente nei resoconti di viaggio degli americani bianchi, sia dello stesso circolo di espatriati americani in Europa alla fine dell'Ottocento. Nel romanzo, Lafanu Brown subisce vari trasferimenti: nel primo, viene allontanata dal suo villaggio originario Chippewa da Betsabea Mckenzie, una ricca filantropa in competizione con altri membri della sua cerchia, che realizza nella "civilizzazione" di Lafanu il suo personale progetto di beneficenza da sfoggiare nell'alta società. Tuttavia, la protezione di questa classica figura di pigmalione/*white savior* garantisce a Lafanu un'istruzione e una formazione artistica in un prestigioso college femminile, ovvero un'opportunità pressoché unica di mobilità sociale e intellettuale rispetto al suo tempo. Questa seconda tappa del suo viaggio, non priva di traumi, segregazione e violenza, è l'anticamera del raggiungimento di un'agognata meta: il trasferimento prima a Londra e poi a Roma, dove (anche grazie alla sua configurazione di donna sì nera, ma pur sempre di americana espatriata) Lafanu raggiunge il suo obiettivo di diventare una pittrice economicamente indipendente.

Se da un lato la scena artistica romana e la comunità americana che la anima assicurano alla pittrice il riconoscimento professionale a cui aspira, date le dinamiche razziali e di classe sicuramente complesse ma comunque meno stratificate rispetto alla società statunitense, dall'altro esse non costituiscono mai lo spazio accogliente che la donna desidera. Infatti, il romanzo si apre su un tentativo di linciaggio che Lafanu subisce non appena viene diffusa la notizia della sconfitta italiana a Dogali, durante una campagna italiana di conquista in Eritrea nel 1887. Imbattendosi in Lafanu, la folla inferocita radunata in piazza identifica in lei l'incarnazione dell'Altro razzializzato, responsabile della morte di centinaia di soldati italiani e la individua im-

mediatamente come un capro espiatorio da sacrificare sull'altare dello sforzo bellico. In maniera repentina e istintiva, la moltitudine di manifestanti agisce quindi per rappresaglia, arrivando quasi al linciaggio: la donna si salva esclusivamente per intercessione dell'anarchico Ulisse Barbieri, attivista pugliese biondo e con gli occhi azzurri che, secondo un collaudato meccanismo fiabesco, salva la fanciulla protagonista e la eleva al rango di principessa. Lafanu svilupperà una relazione amorosa con Barbieri, infrangendo il tabù della mescolanza razziale; questo rivolgimento narrativo appare significativo se messo in relazione con il credo politico del personaggio di Ulisse Barbieri, che – in quanto anarchico – rifiuta ogni tipo di gerarchia sociale (compresa perciò quella razziale). Benché dunque la combinazione di posizionamento ideologico e intreccio sentimentale arrivino a mettere in crisi e anzi a sottolineare l'artificiosità delle classificazioni razziali, ciò che non viene messo in discussione è l'inquadramento istituzionale che sancisce l'unione della pittrice nera e dell'anarchico bianco: Ulisse infatti chiede a Lafanu di sposarla, riproponendo l'esito narrativo del matrimonio come espediente di socializzazione e normalizzazione di relazioni e dinamiche testuali inizialmente presentate come trasgressive.

Nel romanzo gli episodi di eclatante violenza e intolleranza verso Lafanu sono rilevanti nonché fondamentali per il dipanarsi della trama, ma isolati; Lafanu riesce a condurre un'esistenza grossomodo serena a Roma, che presenta un'altra configurazione sociale rispetto a quella vigente negli Stati Uniti, rigidamente organizzata in base a gerarchie razziali. Ciò che tuttavia anima le giornate romane e la vita lavorativa di Lafanu a Roma sono le microaggressioni di matrice razziale pressoché quotidiane. Un esempio lampante sono le descrizioni che la voce narrante a focalizzazione interna fa delle dinamiche della Roma artistica di fine Ottocento: nell'atelier di cui Lafanu è proprietaria, oltre che artista, buona parte della clientela e della committenza viene attratta dall'interesse voyeuristico nel poter assistere a uno spettacolo stravagante: una pittrice nera. È Lafanu stessa a illustrare la questione alla critica d'arte Diana Cleveland: «“Ha sempre questa clientela così numerosa?”. “Non sono tutti clienti, a volte entrano solo per guardarmi. E poi è carnevale. Circola più gente a Ro-

ma". "Ah sì, capisco... per guardarla"»²⁷. Poco prima di queste battute di dialogo, Lafanu riflette sulle chiacchiere maligne diffuse sul suo conto dalla concorrenza in seguito ai primi successi in campo artistico e all'incremento della sua committenza: «Di lei si diceva che era scontrosa, irascibile, violenta, che puzzasse, che digrignasse i denti, che non sapesse cos'è la discrezione. "Tratta in modo abominevole i clienti", disse una sua collega pittrice, e uno scultore mise in giro la voce che fosse una strega: "Odia i bianchi e più di un suo cliente è tornato alla pensione attanagliato da febbri malariche e malefici di ogni genere"»²⁸. In altre parole, il romanzo evidenzia frequentemente il fatto che, seppur in una condizione socioeconomica invidiabile e forse a maggior ragione in virtù di essa, Lafanu Brown è ancora ritenuta l'Altro razzializzato, una sorta di animale esotico; non è un caso che le uniche alleanze interrazziali spontanee che la donna riesce a costruire siano con immigrate come la giovane sguattera di origine irlandese Daisy (negli Stati Uniti) e/o donne lavoratrici di classe inferiore, come la domestica agrigentina Concetta che assume dopo il trasferimento a Roma. Entrambe le donne condividono con Lafanu un simile vissuto di oppressione di genere e di classe; tuttavia, mentre Lafanu e Daisy sono accomunate da un rapporto di subordinazione quasi paritetica nel collegio dove si incontrano, la relazione con Concetta è arricchita da due ulteriori livelli di complessità, come si evince dal seguente brano:

Era così bizzarro avere la pelle nera e fare la pittrice, e la gente voleva toccare con mano quella stravaganza. Non era raro che la domestica dovesse cacciare via quelle orde di «turisti molesti che vogliono vedere dove lavora la mia signora». Aveva detto mille volte a Concetta di non chiamarla così. «Non sono la tua signora, tu appartieni solo a te stessa, Concetta». Lafanu scandiva bene la frase in italiano, stando attenta che Concetta potesse capire. La domestica, come molti della sua classe, non aveva ricevuto un'istruzione. «Li tengono allo stato brado per poterli sfruttare meglio», le spiegava Betsebea McKenzie, tremando di sconcerto dalla testa ai piedi. «E poi», aggiungeva in un sospiro, «sui giornali italiani la chiamano "questione meridionale", ma è solo un altro modo per fregarli, questi miserabili»²⁹.

²⁷ Scego, *La linea del colore*, cit., p. 264.

²⁸ Ivi, pp. 260-261.

²⁹ Ivi, p. 22.

Queste righe illustrano come Lafanu si rifiuti di riproporre una dinamica di potere che ricalchi il modello della schiavitù attivo in America nel rapportarsi a Concetta, che pure sembra averne interiorizzata una forma autoctona (in un successivo scambio, la donna precisa «“Non sono la tua padrona, Concetta. Sei una donna. Io sono una donna. Ti pago per il tuo lavoro. Tu lavori per me. Solo lavoro. Non mi appartieni. Sei libera”»)³⁰. Da questo episodio emerge altresì una considerazione sulla risonanza transnazionale della subalternità esperita da individui (in questo caso donne) nei Sud del mondo, aspetto che risuona in forme eclatanti anche nel resoconto del viaggio in sud Europa di Booker T. Washington, *The Man Farthest Down* (1912)³¹. Tuttavia, non è unicamente la comune mancanza di privilegio sociale a connotare il rapporto tra Lafanu e Concetta, bensì la disposizione di entrambe a erigersi al di sopra delle proprie condizioni di svantaggio, rifiutandosi di definirsi attraverso di esse: le due donne individuano infatti nell'arte il proprio istintuale mezzo di trascendenza. Ben presto infatti Lafanu si accorge della «capacità istintiva di abbracciare i colori»³² di Concetta, che elegge a propria aiutante e a cui insegna i rudimenti del proprio mestiere.

Archivi

Alla decostruzione della bianchezza come fattore costitutivo dell'idea di “italianità” si affianca quello della composizione dei due romanzi neostorici in esame a partire da archivi più o meno simbolici, inquadrata a sua volta nell'ampio discorso sull'archivio come traccia materiale che edifica e sistematizza il passato, ma anche dell'archivio come soggetto teorico. Se Jacques Derrida nel suo fondamentale *Mal d'Archivio. Una impressione freu-*

³⁰ Ivi, p. 142.

³¹ Sulla corrispondenza tra la questione razziale e lo sfruttamento delle donne rurali del Sud Europa si vedano anche Samuele Pardini, *In the Name of the Mother: Italian Americans, African Americans and Modernity from Booker T. Washington to Bruce Springsteen*, Hanover, Dartmouth College Press, 2017, oltre che il già citato saggio di Izzo.

³² Scego, *La linea del colore*, cit., p. 22.

diana sottolinea a un tempo la natura contingente degli archivi e la loro implicita ambiguità³³, le sue riflessioni non mancano anche di metterne in luce lo stretto rapporto con gli organismi di potere, i meccanismi di strutturazione e conferma di memoria pubblica e condivisa, nonché l'inevitabile dimensione di genere («il patriarchivio»)³⁴. Creare cataloghi di oggetti culturali implica pertanto un doppio movimento di inclusione ed esclusione; il discorso critico sulla classificazione di tali oggetti ed eventi nasce appunto come tentativo di confutarne la presunta innocenza e interrogarne le fratture. Negli ultimi decenni, si è registrato un interesse ad analizzare (e contestare) il ruolo delle pratiche archivistiche burocratiche, commerciali, culturali, rivolte alla formazione dei canoni letterari in correlazione con il dominio imperialista e coloniale³⁵; a questa operazione si è affiancato parallelamente il lavoro di scavo e di recupero di ciò che da tali archivi è rimasto omesso o rimosso. Lo studio della diaspora italiana non si è sottratto all'esplorazione della raccolta (presunta) onnicomprensiva di segni del passato, evidenziando la «tensione fra il potere normativo dell'archivio e la possibilità di rinnovarne i contenuti»³⁶ e concentrandosi in particolare sulle tracce di memoria relative all'autopercezione e delle relazioni razziali degli italiani all'interno e al di fuori dei confini nazionali. Come già osservato, ciò che questa pratica di recupero mette in luce non è solo la storia dell'oppressione di migranti italiani dovuta alla razzializzazione e allo sfruttamento, ma specularmente il resoconto della brutalità rimossa del colonialismo italiano in Etiopia ed Eritrea: in questa prospettiva, la spinta *contro*-archivistica sulla/della diaspora italiana si configura come prassi decoloniale tesa a restituire dignità a episodi sommersi e complessità all'approfondimento storico.

³³ Per approfondimenti, si veda Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Una impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996.

³⁴ Ivi, p. 11.

³⁵ Cfr. Marlene Manoff, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, «portal: Libraries and the Academy», 4.1, 2004, pp. 9-25, in particolare pp. 15-17.

³⁶ Annalisa Oboe, *Archiviare altrimenti: riflessioni 'postcolonialitaliane'*, «FROM THE EUROPEAN SOUTH», 1, 2016, pp. 3-14, p. 9.

La riemersione della narrazione storica nella forma del romanzo neostorico diventa quindi strumentale e organica a questo progetto, incorporando la tensione alla creazione di *contro*-archivi attraverso il racconto finzionale di una memoria culturale alternativa che si avvale di griglie epistemiche differenti. I romanzi in esame di Bucci Bush e Scego incorporano questo impulso manifestando una tensione nostalgica (perché consapevolmente impossibile, come illustrato anche da Derrida nel saggio precedentemente menzionato) al conferimento di un valore documentale alla narrazione storica; al contempo, raccontare storie a partire da archivi si rivela un espediente performativo che forza il lettore a contemplare l'esistenza di una pluralità di esperienze concomitanti tra loro. L'effetto è quello della creazione di una polifonia intergenerazionale di voci fino a quel momento smorzate: è attraverso l'uso strumentale della finzione storica e delle testimonianze materiali in essa contenute che tali voci fondano storicamente la propria tradizione letteraria, spalancando archivi mai realmente completi e orientandoli al futuro.

La postfazione costituisce il primo tassello di un mosaico di fonti su cui *Sweet Hope* si costruisce ed esplicita l'effettivo collegamento del romanzo con l'esperienza storica della Sunnyside Plantation. La trama dettaglia come Padre Odetti, un sacerdote italiano intenzionato ad aiutare i propri connazionali, intervenga mobilitando un fronte istituzionale attraverso il Consolato per migliorare le condizioni lavorative ed esistenziali dei braccianti italiani di Sweet Hope. La congiunzione della dimensione narrativa con la realtà storica è attivata dall'implicazione che un'investigazione storicamente documentata sia partita dal coinvolgimento del religioso italiano: nella postfazione, Bucci Bush riporta di un'effettiva indagine federale condotta nel 1907 sui proprietari della piantagione di Sunnyside con l'accusa di peonaggio e violazione delle leggi sul lavoro degli immigrati. Sebbene assolti, i proprietari accettarono di apportare alcuni cambiamenti significativi alle condizioni di lavoro degli italiani impiegati nella piantagione³⁷. Nel suo resoconto, Bucci Bush

³⁷ Bucci Bush, *Sweet Hope*, cit., p. 393.

non manca di restituire complessità storica alla vicenda, rimarcando come un'analoga speranza nel sistema giudiziario non era facilmente immaginabile nel Sud americano segregato dai lavoratori afroamericani, che tra il 1910 e il 1920 divennero ancora una volta la principale fonte di lavoro della piantagione di Sunnyside.

La connessione tra la riscoperta, la ripresa narrativa e la diffusione della storia dei braccianti della Sunnyside Plantation non si sviluppa solo in *Sweet Hope* e nella sua relativa postfazione: il lavoro di ricerca di Bucci Bush è svelato ed espanso anche sul suo sito personale, in cui vengono forniti ulteriori dettagli sulla genesi del romanzo, la storia della piantagione, le fonti bibliografiche e i documenti consultati, nonché l'archivio orale predisposto dall'autrice (ovvero le interviste ai propri familiari)³⁸. Il paratesto e l'epitesto digitale del romanzo fungono quindi da complemento alle vicende finzionali; questo archivio digitale si è arricchito ulteriormente nel 2020, quando (in seguito alla pubblicazione del romanzo di Bucci Bush e del suo successo critico) è stato creato il sito web <https://italiansofsunnyside.org/>: sviluppato e gestito dai discendenti dei braccianti della colonia italiana nella Sunnyside Plantation, il sito ambisce a disseminare l'esperienza dei loro avi e a preservarne il ricordo tramite eventi, la pubblicazione di un volume e anche la realizzazione di un documentario. L'opera di divulgazione cominciata da Bucci Bush con *Sweet Hope* ed estesa ulteriormente attraverso i canali digitali contribuisce non solo a gettare luce sulla storia del personaggio italiano nel Sud post-schiavista, ma anche a esplorare l'ambiguità e la liminalità dello status razziale degli immigrati italiani negli Stati Uniti: la costruzione di un simile archivio mette in questione la nozione di cittadinanza, le tassonomie di classe e razza, le opportunità di mobilità sociale e la spendibilità culturale della bianchezza in entrambi i contesti italiano e statunitense, radicando storicamente una problematizzazione dell'italianità in relazione agli intrecci multiculturali.

Anche nel caso de *La linea del colore*, forse prevedibilmente, il paratesto ricopre una funzione archivistica che fornisce la

³⁸ Cfr. il sito <<http://www.marybuccibush.com/story-behind-sweet-hope/>>.

grammatica per l'interpretazione di segni della presenza, nel romanzo, di un'italianità non bianca e monolitica sul territorio nazionale, da un lato, e dall'altro del prezzo pagato dall'alterità africana ai danni della quale il mito dell'italianità bianca si è costituito. L'appendice del romanzo include una nutrita illustrazione di come Scego abbia inteso inserire la vicenda narrativa di Lafanu Brown nel più ampio contesto della storia della diaspora africana in Italia; quest'ultima risulta un elemento cruciale che sottende sia alla costruzione stessa del personaggio della protagonista sia a momenti di meditazione ecfrastica cruciali nel romanzo. Il personaggio di Lafanu Brown è infatti ispirato alle esperienze di due donne afroamericane realmente esistite e attive a Roma: l'ostetrica abolizionista Sarah Parker Remond (1826-1894) e la scultrice Edmonia Lewis (1844-1907), le cui storie sono manipolate e fuse da Scego in quelle di un unico personaggio femminile mitico, diasporico, attivo sul territorio romano negli stessi decenni e, non ultimo, economicamente indipendente e professionalmente realizzato. La nutrita sezione finale de *La linea del colore* comprende quindi trentacinque pagine di dettagliato "making of" e fotografie del fotogiornalista Rino Bianchi degli oggetti artistici in esso descritti. Infatti, nei suoi viaggi in Italia, Lafanu Brown si trova al cospetto di numerosi monumenti e testimonianze artistiche che documentano la presenza continuativa di persone di origine africana in Italia attraverso i secoli: si tratta del cosiddetto monumento dei Quattro Mori (schiavizzati e incatenati) a Livorno; la fontana di Marino in cui sono scolpiti quattro uomini e donne africani similmente schiavizzati e incatenati; il dipinto *Il miracolo della Croce a Rialto* presso la sede dell'Università Ca' Foscari di Venezia, raffigurante un gondoliere nero alla fine del 1400; infine, la tomba nel cimitero degli inglesi di Firenze della donna nubiana Kalima/Nadezhda De Santis, che in Italia riguadagna la libertà.

Nel romanzo, queste tracce artistiche stimolano in Lafanu e anche nella sua controparte contemporanea Leila delle considerazioni sul ruolo delle persone di origine africana nel tessuto socioculturale italiano in diverse epoche storiche; particolarmente cruciale in tal senso è l'incontro di Leila con la fontana dei Quattro Mori di Marino, definita da Scego «un centro

catalizzatore del romanzo»³⁹, e che anticipa narrativamente lo shock di Lafanu davanti allo stesso monumento. Leila racconta in prima persona che, durante il periodo universitario e su invito dell'amica Lorella, partecipa alla sagra dell'uva di Marino, i cui festeggiamenti si condensano attorno alla fontana che per l'occasione zampilla vino. Leila è l'unica persona nera a partecipare all'evento e sembra anche essere l'unica a identificarsi immediatamente con le statue dei quattro prigionieri africani incatenati scolpiti nella fontana:

I quattro prigionieri, due uomini e due donne a seno nudo, mi assomigliavano. Avevano la pelle nera come la mia, i capelli ricci come i miei. Anzi, le due donne avevano i capelli intrecciati esattamente come io li portavo in quel momento. Condividevamo un codice che era nascosto tra le nostre trecce. I quattro prigionieri guardavano un punto imprecisato all'orizzonte. Avevano lo stesso sguardo nostalgico di mia madre quando pensava alla sua vita in Somalia. Ma c'era dell'altro oltre alla nostalgia. Nei loro occhi vedevo anche la paura.

Sentivo che quei prigionieri, in particolare le due donne, mi stavano chiedendo aiuto. Però io non sapevo come liberarle⁴⁰.

La dettagliata descrizione prosegue anche nelle pagine successive e nel racconto turbato che Lafanu Brown fa della sua visita allo stesso monumento, passaggio evocato da Leila come un momento di riconoscimento retrospettivo col destino della pittrice ottocentesca. La fontana viene definita da Laura Sarnelli un varco spaziotemporale che (ri)apre una ferita transgenerazionale, ovvero quella di un lutto che la memoria pubblica si rifiuta di elaborare; anche la menzione alla nostalgia dello sguardo che si perde verso un'origine ormai irraggiungibile va in questa direzione. In questo senso, la fontana e l'intero impeto archivistico che sottende al romanzo di Scego possono essere individuati come un'iterazione di «migrant melancholia»⁴¹, l'espressione di un'inquietudine tuttavia rifunzionalizzabile in modo produttivo, in quanto essa «can unsettle not only the lines dividing in-

³⁹ Scego, *La linea del colore*, cit., p. 350.

⁴⁰ Ivi, p. 61.

⁴¹ Cfr. Laura Sarnelli, *Melancholia of Migration in the Transnational Italian Imaginary*, in Corina Stan, Charlotte Sussman (ed. by), *The Palgrave Handbook of European Migration*, cit., pp. 549-566.

dividual nations but also the lines defining the very concept of nation»⁴².

Difatti, l'insistenza sulla pelle, i capelli, lo sguardo e in generale la corporeità delle persone immortalate in stato di perpetua prigionia nella scultura restituisce consistenza fisica all'oltraggio del colonialismo italiano e alle sue vittime, fornendo così anche attributi materiali di cui poter chiedere conto nel dibattito sulla natura e la funzione della memoria e dell'arte pubblica. Pertanto, è davanti all'impudenza della fontana di Marino che Leila ha ciò che denomina un'"epifania", ovvero la soluzione per liberare i soggetti scolpiti dal loro stato di perenne subalternità e oblio: «[...] avrei aiutato le persone a guardare meglio. Ad andare oltre la superficie, a decodificare i dipinti, i bassorilievi, le statue che avevano attorno [...]. Io avrei dato al prossimo degli occhi nuovi per guardare il mondo che attraversavano ogni giorno. Lenti per capire il passato e per acchiappare il futuro»⁴³. Leila stabilisce così di diventare una curatrice d'arte, rielaborando i segni del passato e del presente in un'ottica intersezionale e diventando la catalizzatrice di una comunità di artiste della diaspora africana. Quest'ultima si estende dalla "madrina" ottocentesca Lafanu Brown, ad artiste contemporanee nate in Italia ma ancora prive di cittadinanza, fino a comprendere un gruppo di artisti somali come la fumettista Binti, cugina di Leila, che cerca di raggiungere l'Italia ma viene fermata dalla violenza dei trafficanti di migranti.

La vocazione curatoriale di Leila aspira non solo a sfidare e sfatare il mito di un'identità italiana monoliticamente bianca, al contempo chiedendo conto dei crimini razziali rimossi dell'Italia colonialista; il romanzo sottolinea altresì il dato fondamentale che la presenza diasporica africana in Italia non si è definita e non intende definirsi unicamente sullo sfondo della normatività bianca. Il romanzo di Scego dunque si pone come un'opera di assemblaggio e narrativizzazione inscritta (e in diretta continuità) nella più ampia discussione sulla decolonizzazione degli spazi pubblici. Argomento attivo a livello globale, la questione

⁴² Sarnelli, *Melancholia of Migration*, cit., p. 553.

⁴³ Scego, *La linea del colore*, cit., p. 62.

ha raggiunto anche gli studi sulla diaspora italiana e i suoi spazi pubblici materiali e immateriali, a partire soprattutto dalle posizioni critiche di Ann L. Stoler⁴⁴; fondamentale è in questa prospettiva il recente lavoro di Gaia Giuliani dedicato all'(auto) rappresentazione e alla decolonizzazione della cultura visuale italiana contemporanea⁴⁵, mentre l'analisi condotta da Angelica Pesarini e Carla Panico pone l'accento anche sulla dimensione digitale del cosiddetto "dibattito sulle statue" italiano⁴⁶. Un fronte di dibattito organico sicuramente destinato a modellare l'atteggiamento pubblico verso queste questioni nei decenni a venire.

Conclusioni

Benché nei due casi esaminati venga mobilitato lo stesso genere del romanzo neostorico (con opportune commistioni: rispettivamente, in *Sweet Hope*, con la *neoslave narrative*, mentre i legami col *memoir* e il *Künstlerroman* sono evidenti ne *La linea del colore*), è doveroso dare conto di alcune significative differenze. Il romanzo di Bucci Bush, infatti, evita l'uso della narrazione in prima persona, orientando così la voce autoriale (e la ricezione dell'opera) verso un'autorevolezza finzionale tipica del romanzo storico; il piano narrativo dedicato a Leila nel romanzo di Scego invece adopera la prima persona, ibridandosi consapevolmente col genere dell'*autofiction*. Con modalità differenti, entrambi i romanzi paiono riverberare con quella «responsabilità etica» che Peter Boxall rileva nelle narrazioni storiche contemporanee⁴⁷; tuttavia Bucci Bush sembra investire

⁴⁴ Si veda a proposito Ann L. Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

⁴⁵ Gaia Giuliani, *Race, Nation and Gender in Modern Italy*, cit.

⁴⁶ Angelica Pesarini, Carla Panico, *From Colston to Montanelli: Public Memory and Counter-Monuments in the Era of Black Lives Matter*, «FROM THE EUROPEAN SOUTH», 9, 2021, pp. 99-113.

⁴⁷ Peter Boxall, *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 41-42: «I will suggest here that there is emerging in the novel now a new ethical relationship to history, a new sense of a responsibility to material historical forces that constrain or shape the fictional imagination».

il suo romanzo di un valore prevalentemente documentale, in quanto non vi si scorge nessun orizzonte di senso finalistico, come evidenzia De Angelis⁴⁸. Anche l'ambientazione della vicenda – lo spazio eterotopico della piantagione, *setting* dislocato e marginalizzato per eccellenza – sembra veicolare lo stesso intento autoriale. In Scego invece, le prerogative del romanzo postcoloniale (unite a un'estetica chiaramente riferibile allo stesso genere) incorporate nella narrazione neostorica configurano quest'ultima non solo come una risposta letteraria alle configurazioni egemoniche della storia in un'ottica transnazionale, bensì come una *reazione* dalle caratteristiche autonome. Gli scenari de *La linea del colore* rispecchiano questo stesso proposito: Lafanu, Leila, Binti sono incluse in una rete transnazionale, transtemporale e transgenerazionale che enfatizza la mobilità (o la mancanza di essa: Binti oppone al proprio passaporto somalo, che le rende difficile viaggiare dove desidera, i «passaporti forti, di acciaio quasi»⁴⁹ delle persone bianche o italodiasporiche) e gli spazi urbani, sottraendo la loro esperienza alla marginalità e riportandola al centro – del discorso pubblico e anche di quello letterario. Operando una revisione del concetto di storia italodiasporica attraverso una ridefinizione dei suoi margini (o piuttosto, dei suoi confini), la letteratura neostorica traccia così una nuova traiettoria letteraria.

⁴⁸ De Angelis, *Not So White on Arrival*, cit.

⁴⁹ Scego, *La linea del colore*, cit., p. 189.

Ida Merello

Trovare una lingua nuova. Tre esempi per tre secoli

Nella storia letteraria il principio di imitazione e la ricerca di una nuova forma, in una lingua nuova, si sono periodicamente alternati, portando alla variazione su un modello oppure alla sua creazione. In questo articolo sono messi a confronto tre modi diversi di cercare una lingua, appartenenti a tre secoli diversi. Nella distanza storica e di mentalità, infatti, Théophile de Viau nel Seicento, Marivaux nel Settecento e Rimbaud nell'Ottocento mostrano nella loro riflessione sul linguaggio elementi di analogo interesse.

Nella seconda metà del Cinquecento la lingua nuova era stata cercata dal gruppo della *Pléiade*, i poeti “dell’allegra brigata”, che avevano messo a punto uno strumento ricchissimo, pieno di sfumature, grazie alla molteplicità degli apporti, dalle origini classiche all’italiano. Lo strumento era affinato, duttile, moderno, ma sottomesso ai principi teorici delle arti poetiche, fatte per imbrigliarlo e guidarlo al principio di imitazione. Poco dopo, agli inizi del secolo successivo, anche il poeta retore Malherbe aveva deciso di creare una lingua nuova, riducendo all’essenziale la sovrabbondanza lessicale precedente, ma senza accostare a questa epurazione una novità di composizione o di idee. Nel frattempo arrivava dall’Italia e dalla Spagna il gusto barocco della metafora preziosa ad animare una poesia fondata sui temi del *memento mori* e del *tempus fugit*. Mentre anche Malherbe accostava una produzione encomiastica di occasione a una vena più personale, i suoi contemporanei libertini, aderendo all’estetica mobile e capricciosa del momento, esaltavano l’apprezzamento estetico per gusto, senza l’obbedienza a regole

definite. Nell'ambito di questa corrente di poesia, l'*Élégie à une Dame* (1621) di Théophile de Viau spicca per riflessione e originalità, ampiamente messe in rilievo dalla critica. Già Antoine Adam, quasi un secolo fa, mostrava l'intenzione di Théophile di lasciar fluire la poesia in base alla propria natura¹. La critica si è mossa in questa direzione, collocando l'autore all'interno della filosofia libertina, e analizzando il suo rapporto con la natura.

Seguire la natura non significa per Théophile trasandatezza: anzi, il poeta dichiara la fatica di scrivere, e lo studio intenso² necessario, non per imitare qualcuno, ma per manifestare la propria originalità: «J'approuve que chascun escrive à sa façon»³. Tuttavia, non affidarsi a modelli, e nemmeno credere di essere ispirato da un principio divino (da lui indicato come Musa o Apollo), abbandona il poeta all'incertezza di sé e all'instabilità del gusto altrui. In tal modo la poetica di Théophile rientra nell'estetica barocca, che pone il gusto al centro del giudizio artistico. *Élégie à une dame* offre però riflessioni preziose che possono essere utilmente accostate ad altre simili dei tempi successivi. Il gusto della Dama appare ben lontano dal capriccio, ma ispirato alla ragione: «Et n'avez, en jugeant, pour but que la raison; / Aussi mon sentiment à vostre adveu se range»⁴.

In realtà Théophile è molto critico nei confronti della poesia contemporanea. Gli imitatori di Malherbe si tormentano e si contorcono per trovare le rime, plagiandole, a costo di costruire versi senza interesse, e offrono una produzione confusa e senza personalità. I "moderni" invece rifiutano l'impegno, e in nome del proprio gusto immaginano di aver creato un'opera eterna⁵.

¹ Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Paris, Droz, 1935, p. 235.

² «Ce mestier est pénible, et nostre saint estude / Ne cognoist que mespris, ne sent qu'ingratitude» («questo mestiere è faticoso, e il nostro santo studio / conosce solo disprezzo, solo ingratitudine»), *Élégie à une Dame*, in *Œuvres complètes*, 2 tomes, Paris, Jeannet, 1856, tome I, p. 215 (traduzione di chi scrive).

³ Ivi, p. 217: «Approvo che ciascuno scriva a modo suo».

⁴ *Ibidem*, «Per unico scopo avete, giudicando, soltanto la ragione / così il mio sentire si sottomette alla vostra ammissione».

⁵ Ivi, p. 218, «J'en cognois qui ne font des vers qu'à la moderne, / Qui cherchent à midy Phoebus à la lanterne, / Grattent tant le françois qu'ils le déchirent tout, / Blasant tout ce qui n'est facile qu'à leur goust; / Sont un mois à cognoistre, en

Il gusto cui si affida Théophile è ben diverso dall'abbandonarsi all'estro: la Dama cui si rivolge ha qualità oggettive di giudizio. Eppure la poesia nasce dal fervore: la creazione domina completamente il poeta, che dimentica ogni altra cosa, ed è concentrato sull'interno. La condizione febbrile impedisce di polire i versi: «La reigle me desplaist, j'escris confusément: / Jamais un bon esprit ne fait rien qu'aisément»⁶. La confusione non è però contraria alla regola aurea di un'armonia basata comunque sul senso, la misura, il rapporto (*le sens, le poids, la raison*). Qui Théophile introduce una frase che troverà echi nei secoli successivi: «Il y faut par miracle estre fol sagement / Confondre la mémoire avec le jugement»⁷. E ancora: «En si haute entreprise où mon esprit s'engage, / Il faudroit inventer quelque nouveau langage / Prendre un esprit nouveau, penser et dire mieux/que n'ont jamais pensé les hommes et les Dieux»⁸.

Per Théophile il nuovo linguaggio non deve basarsi su arricchimenti lessicali, come per la Pléiade, e neppure sulle semplificazioni di Malherbe. Non si affida a ornamenti metaforici, ma al fascino del particolare, alla contemplazione di sé nella natura, all'ascolto dei suoni naturali: preludio per un'opera maggiore, animata dal *furor* poetico. Il concetto di *furor*, già presente nello *Ione* di Platone come forza divina, per cui il poeta esce fuori di sé, è invaso da Dio, era particolarmente di moda in epoca rinascimentale. Per Théophile si tratta invece di un'impresa umana, cui la Dama lo spinge. Soltanto la mente nuova crea un linguaggio nuovo, fatto per la Dama e persone come lei.

Circa un secolo più tardi, nel 1719, Pierre Carlet de Marivaux scrive sul «Mercure» del marzo 1719 *Pensées sur de différents sujets*, mettendo al centro le riflessioni sulla lingua come mezzo di comunicazione delle idee. Non ricerca una lingua

lastant la parole, / Lors que l'accent est rude ou que la rime est mole, / Veulent persuader que ce qu'ils font est beau / Et que leur renommée est franche du tombeau».

⁶ Ivi, p. 219, «la regola mi disturba, scrivo confusamente, / chi sa creare fa tutto facilmente».

⁷ *Ibidem*, «Bisogna per miracolo essere pazzi con saggezza / confondere la memoria con il giudizio».

⁸ Ivi, p. 220, corsivo mio: «Per sì alta impresa in cui sarò impegnato / bisognerà inventare qualche nuovo linguaggio / prendere un *esprit nouveau* pensare e dire meglio / di come hanno pensato mai gli uomini e gli Dei».

nuova, ma il modo di raffinare lo strumento in modo che possa arrivare a tutti, tenendo conto della diversità di cultura e sensibilità delle persone. È il primo autore forse in cui l'attenzione è così spostata sul lettore o ascoltatore. La chiarezza consiste nel trovare un punto di distanza, al di qua o al di là del quale l'idea perde forza, troppo sfumata o troppo nitida. Non bisogna perciò essere pedanti e spiegare ogni cosa per non perdere la forza dell'idea originaria, ma fare in modo che la base del discorso sia comprensibile per chiunque.

Quando invece l'idea supera per originalità le possibilità della lingua, si rendono necessarie strategie diverse. Mentre Théophile non ha dubbi sul potere del linguaggio, Marivaux è convinto che ci siano alcuni stati d'animo comunicabili, ammettendo così una debolezza linguistica, anche in condizioni non estatiche, ossia ineffabili per eccellenza. Si accontenta perciò di suggerire l'inesprimibile, nella speranza che gli altri arrivino ugualmente a intuirlo. La parola deve saper fissare il senso, lasciando intravedere l'ampiezza di vivacità dell'idea⁹. Solo così un autore può trasmettere in maniera più o meno fedele l'intraducibile.

Marivaux è lontano dal concetto di *furor*, che per lui si traduce solo in potenza di espressività, ma parla comunque di un calore della mente che muta la forma ordinaria in forma sublime. Forma così difficile da raggiungere, nell'aumento di gradazione di senso e di vero, da far definire sublime la stessa tensione verso di essa. La fiducia di Théophile diventa così in Marivaux l'evidenza di una mancanza: la lingua non c'è, bisogna trovarla, e il vuoto della parola è spesso occupato dai puntini di sospensione.

⁹ «Et si la pensée ou le sentiment trop vif passe toute expression, ce qui peut arriver, ce sera pour lors l'exposition nette de cette même pensée dans un degré de sens propre à la fixer, et à faire entrevoir en même temps toute son étendue non exprimable de vivacité» (*Pensées sur différents sujets: sur la clarté du discours*), in Pierre Carlet de Marivaux, *Journaux et Œuvres diverses*, Paris, Classiques Garnier 1988, p. 52. («E se il pensiero o il sentimento troppo vivace supera ogni possibilità di espressione, il che può succedere, bisognerà trovare allora l'espressione limpida di questo stesso pensiero a un grado di senso adatto a fissarlo, e a far intravedere allo stesso tempo tutta la vastità non esprimibile di vivacità»).

Il 15 maggio 1871 Arthur Rimbaud scriveva al suo professore Paul Demy: «Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens»¹⁰. La frase riecheggia l'affermazione di Théophile: «Il y faut par miracle estre fol sagement». Pur nella loro diversità, nessuno dei due poeti abbandona la ragione, per poter salvare i frutti raccolti nella concentrazione poetica.

Théophile immagina di innovare attraverso la libertà di meditazione nella natura solitaria, Rimbaud inventa la straordinaria discesa al fondo di sé stesso: «si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme: si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue»¹¹. Ogni tappa è bruciata: il veggente si esprime attraverso una parola/sensazione, aperta anche agli animali: «Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions [...] Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant»¹². L'arte del XX secolo si è basata su questa visionarietà per lanciarsi alla scoperta della quantità di ignoto «s'éveillant en son temps dans l'âme universelle»¹³, ma Rimbaud contemporaneamente liberava la poesia (e la parola) da ogni riflessione formale, per considerarla uno strumento d'azione.

Seguendo questo percorso di indagine, e guardando all'oggi, ci si accorge di come il mondo contemporaneo abbia rinvenuto nella dimensione multimediale della rete il modo di trovare un'altra lingua che oltrepassa la parola, arricchendola quindi di emozioni che provengono da tutti i sensi per la produzione di oggetti a intenzione poetica. Chissà però se proprio questa mul-

¹⁰ Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demy*, in *Correspondance inédite* (1870-1875), précédée d'une introduction de Roger Gilbert-Lecomte, Paris, Éditions des cahiers libres, 1929, p. 55: «Il poeta si fa veggente attraverso un lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi».

¹¹ Ivi, p. 58: «Se quel che riporta da laggiù ha una forma, dà una forma: se è informe, dà l'informe. Trovare una lingua».

¹² *Ibidem*: «È incaricato dall'umanità, dagli animali stessi; dovrà far sentire, palpare, ascoltare le sue invenzioni [...] Questa lingua sarà dell'anima per l'anima, riassumendo tutto, profumi, suoni, colori: pensiero che si aggancia al pensiero e lo tira».

¹³ *Ibidem*: «Quantità d'ignoto che si sveglia nel suo tempo nell'anima universale».

timedialità non impedisca di cogliere quella sottigliezza della parola, che, accompagnata dal silenzio e dalla riflessione, mira al cuore della cosa.

Giuseppe Nori

Verso un nuovo *revival* melvilliano: i canti d'autunno e i fiori del poeta

Where are the songs of Spring? Ay, where are they?
Think not of them, thou hast thy music too –
(John Keats, *To Autumn*)

Davanti al filo d'erba o alla rosa in fiore

In un suggestivo paragrafo di *Self-Reliance* (1841) Emerson riflette sulle conseguenze della caduta dell'uomo con un richiamo alla «filosofia della posizione eretta»¹, una dottrina elaborata anni prima a frammenti in alcuni appunti dei suoi diari: «Man is timid and apologetic», egli afferma nel saggio; «he is no longer upright; he dares not say “I think”, “I am”, but quotes some saint or sage. He is ashamed before the blade of grass or the blowing rose»². La perdita della postura creaturale forgiata in origine da Dio («God made man upright») per Emerson tra-

¹ Emerson elabora questa dottrina in via preliminare e frammentaria a metà anni Trenta. Si vedano, tra le altre, le annotazioni del 5 novembre 1834 («The philosophy of the erect position[:] God made man upright») e del 10 aprile 1835 («A man is seldom in the upright position two moments together»), *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, edited by William H. Gilman *et al.*, 16 vols., Cambridge, Harvard University Press, 1960-1982, vol. IV, p. 333, vol. V, p. 27. Tutte le traduzioni italiane dei passi (citati o richiamati) da opere in lingua straniera sono di chi scrive.

² Emerson, *Self-Reliance*, in *Essays and Lectures*, edited by Joel Porte, New York, The Library of America, 1983, p. 270. Anche in questo caso lo scrittore attinge ad alcuni passi del diario, datati 30 giugno e 7 luglio 1839, in *The Journals*, cit., vol. VII, pp. 221, 225-226, tra l'altro già utilizzati e rielaborati l'anno prima in *Religion* (1840), settima conferenza del ciclo *The Present Age* (1839-1840), in *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, edited by Stephen E. Whicher *et al.*, 3 vols., Cambridge, Harvard University Press, 1959-1972, vol. III, pp. 283-284.

disce tanto la codardia quanto la vergogna della creatura umana nei confronti delle forme più comuni del vivente e delle attività più ordinarie dell'esistenza, debolezze da lui evidenziate per proporre una critica alternativa e costruttiva.

Da un lato, la mancanza di coraggio causa un impoverimento linguistico che spinge l'io a mendicare espressioni non sue, con inquietanti ricadute intellettuali e ontologiche nella sfera del pensiero e dell'essere («non osa dire "Io penso", "Io sono"»). Il gioco di parole con cui lo scrittore qui rammenta al suo simile di non avere l'audacia di «dire» qualcosa di particolare e di originale in prima persona è beffardo oltre che impietoso. Egli infatti lo rimprovera di limitarsi solo a citare «qualche santo o qualche saggio» nel momento stesso in cui egli offre come modello del vero «dire» e quindi dello scrivere proprio una frase presa a prestito, la citazione più usata e abusata di uno dei filosofi più venerati della cultura occidentale (il *cogito* cartesiano, ironicamente segnalato, come se non bastasse, dalle virgolette di un discorso diretto che si apre, paradossalmente, solo per citare). Questa provocazione, o contraddizione ironica, ovviamente, non rende meno incisiva la critica emersoniana. Avere il coraggio di «dire "Io penso", "Io sono"» anche quando il dire è, inevitabilmente, un citare, e lo scrivere un copiare, significa infatti ribadire la forza del linguaggio, la capacità del pensiero e la coscienza dell'essere dell'«Io» al presente indicativo, in breve la «fiducia in se stesso» («self-reliance», appunto), per affermare che egli esiste, attestando così la condizione fondamentale della vita umana nel presente e per il presente.

Dall'altro lato, pudore e ritegno (l'uomo «si vergogna davanti al filo d'erba o alla rosa in fiore») a loro volta causano un impoverimento fenomenologico ed epistemologico della visione umana, tanto che, imbarazzato o turbato dai fenomeni della natura che emergono nel suo campo visivo-cognitivo, l'uomo non riesce a percepirli e quindi a comprenderli. La perdita dell'innocenza (questa sua vergogna, come quella provata dalle prime creature nel giardino dopo l'infrazione del divieto) è tanto più paradossale quanto più si rivela proprio nell'incontro ermeneutico con le manifestazioni più pure e più chiare, nonché più semplici ed effimere, del presente, trasfigurazioni quasi secolarizzate

dell'erba o dei fiori del campo (Matteo 6:28-30; Luca 12:27-28), che, a differenza dell'essere umano, non vivono stretti nella morsa del ricordo o nell'affanno dell'attesa.

È a questo punto che Emerson espande liricamente la sua riflessione sulla «rosa» ad altre «rose» e sintetizza i due momenti della sua critica:

These roses under my window make no reference to former roses or to better ones; they are for what they are; they exist with God to-day. There is no time to them. There is simply the rose; it is perfect in every moment of its existence. Before a leaf-bud has burst, its whole life acts; in the full-blown flower there is no more; in the leafless root there is no less. Its nature is satisfied, and it satisfies nature, in all moments alike. But man postpones or remembers; he does not live in the present, but with reverted eye laments the past, or, heedless of the riches that surround him, stands on tiptoe to foresee the future. He cannot be happy and strong until he too lives in the present, above time³.

Prendendo spunto dalle «rose sotto la [sua] finestra» («Queste rose», egli dice, a voler ribadire l'importanza del «qui e ora»), egli avanza la sua alternativa al blocco visivo e cognitivo dell'uomo nell'incontro con la natura che emerge e si manifesta davanti a lui. Le rose vanno dunque percepite in se stesse e di per se stesse, ossia nella loro essenza ontologica («esse sono quelle che sono» o «sono per quello che sono», ossia fini a se stesse), sia che questa essenza si inquadri nell'eternità del loro presente (in quanto «esistono con Dio oggi», visto che il Dio emersoniano, secondo la vera dottrina dell'onnipresenza, si ritrova ovunque, anche nei muschi e nelle ragnatele del mondo)⁴, o in quella della loro presunta a-temporalità (in quanto «[n]on esiste il tempo per loro»). In tal senso questo particolare incontro ermeneutico con queste particolari manifestazioni naturali («queste rose») può essere letto come un esempio concreto di quell'esperienza intuitiva che consiste nella penetrazione non mediata della e nella dimensione dell'esistenza e del reale attraverso la percezione e comprensione profonda delle cose e delle occasioni ordinarie del presente. «Give me insight into to-day», aveva proclamato

³ Emerson, *Self-Reliance*, cit., p. 270.

⁴ Emerson, *Compensation* (1841), in *Essays and Lectures*, cit., p. 289.

Emerson in *The American Scholar* (1837)⁵, purché «intuizione» e «penetrazione», «percezione» e «comprensione» (a voler accentuare la pluralità semantica del termine inglese «insight») non siano ostacolate dalla nostalgia per il passato (l'uomo «ricorda» o «rimpiange» ciò che è stato) o, ancor peggio, dall'indugio o dalla preoccupazione per il futuro (l'uomo «pospone» o «sta in punta di piedi per prevedere» ciò che sarà), come se in quest'ultimo caso egli potesse, «per quanto si dia da fare», secondo il noto ammonimento evangelico (e «incurante delle ricchezze che [già] lo circondano», secondo l'ammonimento di Emerson stesso nel passo), «aggiungere un'ora sola alla sua vita» (Matteo 6:27; Luca 12:25).

Grazie a questa esperienza è dunque possibile l'incontro puro e chiaro con la cosa in sé *qui* e *ora*, la riduzione fenomenologica che riprospetta il problema della visione della cosa (la cosa di fronte a cui l'uomo pavido e vergognoso si ritrae) come problema della cognizione dell'essere (o dell'esserci, o dell'«esistenza») della cosa stessa. «C'è semplicemente la rosa», continua infatti Emerson, passando dal plurale al singolare, quasi a voler ancor più isolare quella particolare manifestazione della natura (il singolo fiore) dal suo particolare contesto già in precedenza isolato (le rose sotto la sua finestra che non hanno niente a che fare con le altre rose del mondo). Così percepita e appresa nel suo esserci, la singola rosa «è perfetta in ogni momento della sua esistenza»: perfetta, dunque, sempre. La totalità della vita («its whole life») è infatti all'opera non solo quando la pianta germoglia o il fiore sboccia, ma anche quando i petali cadono o dell'arbusto non resta che la «radice spoglia». In quanto tale, ogni parte o particolare è in relazione al tutto e riflette la perfezione del tutto: «A leaf, a drop, a crystal, a moment of time», come affermato da Emerson nel suo primo «piccolo libro» *Nature* (1836), «is related to the whole and partakes of the perfection of the whole»⁶.

⁵ Emerson, *The American Scholar*, in *Essays and Lectures*, cit., p. 69.

⁶ Emerson, *Nature*, in *Essays and Lectures*, cit., pp. 29-30.

No, non oscillo nell'arcobaleno di Emerson

Esattamente cinquant'anni dopo *Self-Reliance*, un settantaduenne Herman Melville, che decenni prima, nella sua esuberanza giovanile, aveva affermato di non oscillare nell'arcobaleno di Emerson, pur riconoscendo all'intellettuale di Concord l'audacia di colui che si immerge negli abissi del pensiero e sonda le profondità della vita⁷, poteva forse sì lasciarsi andare al ricordo del passato, ma non di certo indugiare nell'attesa del futuro, non avendo molto tempo per posporre alcunché, né ragione per non vivere appieno quel poco di presente che, verosimilmente, alla sua età gli restava. In tal senso non sembrerebbe aver mostrato mancanza alcuna di coraggio o provato il benché minimo pudore di fronte a un filo d'erba o a una rosa in fiore. Dopo la pubblicazione di *Timoleon*, suo quarto libro di poesia, stampato in sole venticinque copie dalla Caxton Press di New York e uscito a metà giugno 1891, l'anziano e appartato scrittore, la cui notorietà a dir poco residuale risaliva a più di quarant'anni addietro come l'autore rampante di *Typee* (1846) o il genio incompreso e quasi del tutto dimenticato di *Moby-Dick* (1851), se non peggio ancora come il folle iconoclasta di *Pierre* (1852), stava infatti ritoccando a più riprese il manoscritto di un quinto volume di versi. L'opera era stata pensata da Melville come una raccolta tutta incentrata su erbe, piante selvatiche e fiori (tanti tipi di fiori, e tra questi, in particolare, proprio le rose), oltre che su altri elementi, viventi e non viventi, organismi e formazioni, cicli stagionali e condizioni atmosferiche, luoghi e habitat naturali, quasi a celebrazione onnicomprensiva di quella che, al presente, si potrebbe definire «la coscienza ambientale» dell'autore⁸.

⁷ Così Melville aveva scritto all'amico Evert A. Duyckinck nel marzo del 1849 per rivendicare la fiducia in se stesso piuttosto che ammettere la dipendenza da un altro scrittore («Nay, I do not oscillate in Emerson's rainbow»), pur nel contempo riconoscendo la grandezza di Emerson («I love all men who dive»), in *Correspondence*, edited by Lynn Horth, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1993, p. 121.

⁸ Sulla «environmental consciousness» di Melville, si veda Tom Nurmi, *Magnificent Decay: Melville and Ecology*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2020, pp. 38 ss.

Il lavoro finale al libro in quanto tale era cominciato l'anno prima, all'inizio del 1890. Come vari e ripetuti studi sui manoscritti hanno rivelato decenni dopo la scomparsa dell'autore, pur non senza margini di incertezza e con tutte le controversie critico-filologiche del caso, l'intenzione era quella di dare alle stampe un volume che doveva originariamente intitolarsi *As They Fell*. Suddivisa inizialmente in due sezioni distinte – «A Rose or Two» la prima, e «Weeds and Wildings» la seconda, ognuna di esse costituita da tredici poesie – la raccolta era stata portata avanti proprio insieme a *Timoleon*, a cui Melville aveva infine deciso di dare precedenza per la pubblicazione. Altre due opere di quest'ultimo periodo rimarranno in corso di rifinitura o di stesura: il manoscritto di *Billy Budd*, romanzo breve che si sarebbe rivelato come il suo capolavoro narrativo postumo, pur in forma non completa (nonostante la dicitura in calce «End of Book, April 19th 1891»), e un'altra possibile raccolta poetica *in fieri* plausibilmente intitolata *Parthenope*.

Dopo aver licenziato *Timoleon*, dunque, nel corso dell'estate del 1891, lo scrittore ritorna su quel suo potenziale quinto libro di versi, essendo la composizione in sostanza già stata completata a primavera. A essa, con l'ausilio della paziente mano femminile della moglie Elizabeth (Lizzie), dedica così quelli che si sarebbero rivelati gli ultimi mesi della sua vita. Continuando senza posa a rimaneggiare le liriche, escludendone alcune, Melville riorganizza anche il loro ordine all'interno delle sezioni, nonché ripensa la sequenza stessa di queste ultime fino a invertirle (collocando «Weeds and Wildings» prima, «A Rose or Two» dopo). Con un indice ideale così rivisto, secondo quanto stabilito e ribadito dagli studiosi dei suoi scritti inediti, il volume viene ad acquisire anche un nuovo e definitivo titolo, *Weeds and Wildings Chiefly: with A Rose or Two*, poco prima dunque della morte, sopraggiunta, il 28 settembre, a suggellare il suo oblio letterario e prolungarne l'ombra per altri trent'anni almeno, fino al cosiddetto *Melville revival* del secolo successivo.

Questo *revival* si rivelerà un vero e proprio ritorno alla luce. Avviato, come noto, nel 1921 dalla biografia di Raymond M.

Weaver⁹, esso viene consolidato tra il 1922 e il 1924 dall'edizione londinese delle opere complete dello scrittore (sempre a cura di Weaver), che nel sedicesimo e ultimo volume include anche le poesie fino a quel momento sostanzialmente ignote, e che, postume, vengono così rivelate all'America e al mondo. Dopo questa prima edizione del 1924 e quella successiva del 1947 a cura di Howard P. Vincent, bisognerà attendere il 2017 per avere il testo definitivo della raccolta (provvista di estesi e minuziosi apparati critici), insieme agli altri scritti «incompleti», nel tredicesimo volume (il terzultimo in ordine numerico, ma l'ultimo in ordine di pubblicazione) dell'*opera omnia* dell'autore, *The Writings of Herman Melville* (1968-2017), frutto, nel suo insieme, di un cinquantennio di lavoro testuale ed editoriale¹⁰.

E a chi se non a te, Madonna del Trifoglio

La prima sezione di *Weeds and Wildings Chiefly: with A Rose or Two*, intitolata «Weeds and Wildings», risulta suddivisa in tre parti («Part I: The Year»; «Part II: This, That, and the Other»; e «Part III: Rip Van Winkle's Lilac», per un totale di ventisei componimenti). La seconda, intitolata «A Rose or Two» comprende due parti («Part I: As They Fell», ossia il gruppo delle cosiddette «Rose Poems» che inizialmente doveva aprire il volume; e «Part II: The Rose Farmer», per un totale di dieci componimenti). La continuità dell'opera con la precedente produzione letteraria di Melville (e, necessariamente, con alcuni periodi cruciali della sua vita) è evidenziata da due paratesti: una breve citazione nel frontespizio e un'estesa dedica che introduce la prima sezione.

⁹ Raymond M. Weaver, *Herman Melville: Mariner and Mystic*, New York, Doran, 1921.

¹⁰ Nell'ordine delle edizioni melvilliane menzionate: *Poems*, edited by Raymond M. Weaver, London, Constable, 1924; *Collected Poems*, edited by Howard P. Vincent, Chicago, Hendricks House, 1947; *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, edited by Harrison Hayford *et al.*, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 2017. A quest'ultima monumentale edizione (un volume di mille pagine) si rinvia per tutte le informazioni sopra riportate e riassunte. In particolare, si vedano le pp. 362-363, 392, 634 ss.

«Youth is the proper, permanent and genuine condition of man»: così recita la citazione in epigrafe, tratta e riadattata da un passo dell'incompiuto *Dolliver Romance* di Nathaniel Hawthorne, che funge da primo paratesto della raccolta, come infine privilegiato da Melville tra i tre riferimenti da lui presi inizialmente in considerazione¹¹. A un riscontro testuale col passo hawthorniano completo, da cui viene estrapolata la frase¹², questa spicca per l'opposizione che instaura tra la stagione della giovinezza e quella della vecchiaia nella vita e nell'arte (opposizione tanto più significativa per l'anziano autore emarginato e dimenticato di *Moby-Dick* che, in quei primi di agosto del 1891, insieme al suo ultimo compleanno, aveva celebrato il quarantaquattresimo anniversario di matrimonio). Inoltre, il rimando risulta suggestivo per i precedenti del suo antico rapporto con «Nathaniel of Salem»: «that flowery Hawthorne», «a sweet flower», come Melville lo aveva appellato in pubblico e in privato (un autore, a differenza sua, mai caduto in oblio, né in vita né dopo la morte avvenuta nel 1864)¹³. Posizionata sotto il titolo

¹¹ Le altre due opzioni per l'epigrafe posta sotto il titolo nel frontespizio (poi scartate da Melville, in quanto considerate alternative, secondo i curatori della Northwestern-Newberry Edition del 2017) recitavano: «Alms for oblivion» (dal *Troilus and Cressida* di Shakespeare) e «Yes, decay is often a gardener» (citazione indicata come anonima, ma in realtà proveniente da *Rip van Winkle's Lilac*, lungo componimento mevilliano in prosa e in versi incluso nella raccolta stessa). Nella prima edizione Weaver del 1924 comparivano invece tutte e tre insieme.

¹² Riporto qui il passo dall'opera incompiuta di Hawthorne, il cui primo capitolo, col titolo *A Scene from the Dolliver Romance*, apparve per la prima volta su rivista, nel luglio del 1864, due mesi dopo, dunque, la scomparsa dell'autore: «Youth, however eclipsed for a season, is undoubtedly the proper, permanent, and genuine condition of man; and if we look closely into this dreary delusion of growing old, we shall find that it never absolutely succeeds in laying hold of our innermost convictions» («The Atlantic Monthly», 14.7, 1864, p. 108).

¹³ Rispettivamente nella recensione del 1850, *Hawthorne and His Mosses*, in *The Piazza Tales and Other Prose Pieces: 1839-1860*, edited by Harrison Hayford et al., Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1987, pp. 246, 240, e poi in una lettera privata del 17 luglio 1852, *Correspondence*, cit., p. 230.

Weeds and Wildings, la citazione infatti rinvia a *Mosses from an Old Manse*, i racconti del 1846 che lo stesso scrittore di Salem aveva definito «these idle weeds and withering blossoms»¹⁴ e che Melville aveva recensito proprio nel suo memorabile, ancorché provocatorio e iperbolico saggio, *Hawthorne and His Mosses*, nell'agosto del 1850. In tal senso, questo primo paratesto richiama anche e inevitabilmente gli anni del loro più stretto sodalizio artistico, intellettuale e umano e della frequentazione delle rispettive famiglie nel Berkshire (quella dell'eccelso fratello scrittore nella piccola casa rossa a Lenox, e quella di Melville, a poche miglia di distanza, nella grande casa di «Arrowhead» a Pittsfield) tra il 1850 e il 1851.

È proprio questo periodo di «Arrowhead» che riemerge infatti subito dopo, e più estesamente, nel secondo paratesto della raccolta: una lunga dedica bucolica in prosa, intitolata, nella prima edizione postuma dell'opera, *Clover Dedication to Winnefred*, in relazione ai fiori rossi del trifoglio ivi rievocati, e poi, infine e più semplicemente, *To Winnefred*. Questa dedica è importante perché viene a creare una diretta e immediata continuità con la più recente produzione letteraria di Melville proprio sulla base dell'equivalenza testuale che si evince, in aggiunta alle chiare indicazioni del manoscritto, tra l'immaginaria dedicataria Winnefred/Winnie e la moglie Elizabeth/Lizzie¹⁵. Oltre a richiamare il più lontano passato degli anni Cinquanta, infatti, essa si ricollega, proprio in quanto dedica, al precedente volume di versi di quello stesso 1891, ossia *Timoleon*, la cui ultima lirica, *The Return of the Sire de Nesle*, aveva chiuso l'opera con un'invocazione del poeta – l'anziano scrittore, battuto dalla vita ma con la vita infine (forse) riconciliato, nonché determinato a non abbandonare i sogni della giovinezza – alla moglie pa-

¹⁴ Questa definizione si trova alla fine della lunga prefazione autobiografica (intitolata *The Old Manse: The Author Makes the Reader Acquainted with His Abode*) alla raccolta stessa, in *Tales and Sketches*, edited by Roy Harvey Pearce, New York, The Library of America, 1982, p. 1148.

¹⁵ Così ribadiscono, a conferma, i curatori dell'ultima edizione critica della raccolta (che hanno optato per il titolo più breve della dedica), in *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, cit., p. 568: «Beside "Winnefred" in the manuscript, an unidentified hand penciled "Lizzie" – i.e. Melville's wife Elizabeth Shaw Melville».

ziente e devota. Unico componimento della sezione finale «L'en-voy», così intitolata da Melville proprio perché appositamente pensata come sezione di chiusura del libro, *The Return of the Sire de Nesle* è una poesia di tre quartine in cui un non meglio identificato «Sire de Nesle», messo in scena nel momento topico del *nóstos* in un altrettanto non meglio identificato anno del Signore 16**, medita sul senso ultimo delle sue peregrinazioni nel mondo, vagabondaggi animati da un desiderio sconfinato di esperienza e conoscenza che al presente volgono al termine, per poi rivolgersi a un destinatario (per convenzione) femminile, la cui fermezza e costanza dell'amore egli riconosce e valorizza quale suo unico e prezioso bene.

Così recita la terza e ultima strofa che da sempre ha indotto lettori e critici a scorgere – dietro la maschera della rappresentazione drammatica che la poesia adotta – la dedizione incondizionata e definitiva dell'anziano Melville, uomo, marito e letterato, all'amata sposa e alla casa:

But thou, my stay, thy lasting love
 One lonely good, let this but be!
 Weary to view the wide world's swarm,
 But blest to fold but thee¹⁶.

Di lì a qualche mese, in seguito alla scomparsa dell'autore e in virtù delle attendibili e reiterate testimonianze dell'esecutore testamentario delle sue opere (il giovane Arthur G. Stedman, a lui vicino negli ultimi anni), *The Return of the Sire de Nesle* sarebbe stata inquadrata e spesso richiamata come l'«ultima» poesia di Melville in vita, e in tal guisa necessariamente fruita per più di un trentennio dai pochi estimatori dello scrittore. Come tale, inoltre, avrebbe anche acquisito il valore letterario di «miglior» poesia della sua intera produzione, con esplicita conferma dell'intenzionalità autoriale – quella appunto di «commovente» dedica alla moglie Elizabeth – in un contesto di occorrenza, tutto privato, di tenerezza familiare, prossimità domestica e reciproca devozione matrimoniale nel tramonto della vita¹⁷.

¹⁶ Melville, *Published Poems*, edited by Robert C. Ryan *et al.*, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 2009, p. 317.

¹⁷ Così Arthur G. Stedman: «His favorite companions were his grandchildren,

Questa dedica all'amata, che, in forma di congedo poetico, secondo la convenzione dell'*envoi*, chiude la lirica e l'intero volume *Timoleon*, ritorna dunque di riflesso nell'estesa dedica in prosa all'amata Winnefred/Winnie che apre il volume successivo, *Weeds and Wildings*. In tal modo *To Winnefred* avvia la raccolta postuma, facendo sia da ponte con la precedente e ultima opera pubblicata in vita di Melville, sia da introduzione alla sequenza delle tre «Parti» che compongono la prima sezione «Weeds and Wildings» di quella che sarà la prima opera poetica postuma.

La rievocazione nostalgica, ancorché problematica, del passato rurale nel Berkshire inizia con la reminiscenza floreale dei campi intorno ad «Arrowhead», acri e acri di «trifoglio rosso» («Red Clover»), il fiorellino preferito dalla coppia, senza tuttavia sminuire, quanto a gradimento e ammirazione, la piccola e timida sorellina/sorellastra «bianca» della famiglia («White Clover»):

With you and me, Winnie, Red Clover has always been one of the dearest of the flowers of the field: an avowal – by the way – as you well ween, which implies no undelight to this ruddy young brother's demure little half-sister, White Clover¹⁸.

Essa prosegue poi con vari ricordi da parte dell'amato, tra cui spiccano quelli legati ai diversi momenti stagionali delle raccolte estemporanee dei trifogli prediletti: veri e propri rituali agresti e cortesi ai fini degli omaggi floreali dell'uomo alla sua sposa. Delle frequenti escursioni campestri, nelle luminose mattine estive intorno ad «Arrowhead», egli rammenta i rientri a casa con i suoi mazzetti di fiorellini rossi: «these cheap little cheery roses of the meek», come lui li definisce, a rimarcarne, a

[...] and his devoted wife, who was a constant assistant and adviser in his work [...]. To her he addressed *his last little poem*, the touching *Return of the Sire de Nesle*. [...] In the two privately printed volumes, *John Marr and Other Sailors* (1888) and *Timoleon* (1891), are several fine lyrics, *the best of them* being his last poem, *The Return of the Sire de Nesle*, in Merton M. Sealts, *The Early Lives of Melville: Nineteenth-Century Biographical Sketches and Their Authors*, Madison, University of Wisconsin Press, 1974, pp. 110, 113 (corsivi aggiunti).

¹⁸ Melville, *To Winnefred*, in *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, cit., p. 75.

fronte dell'incospicuo valore economico, l'alto valore simbolico, affettivo ed estetico – pur consapevole di averli sottratti alla natura («newly purloined from the fields») – per «consacrarli» sull'«altare» della *domus* all'interno. Con essi infatti l'amata è solita ornare la mensola di legno d'acero («your altar, somebody called it») nella sua stanza¹⁹. Delle passeggiate autunnali di ottobre, invece, ricorda soprattutto il compiacimento provato nel raccogliarli da uno strato umido e denso di vegetazione in una piccola conca nei pressi della casa, una miniera floreale, prima che le nevi invernali la ricoprissero poi per mesi. Ed è su uno di questi momenti autunnali, in particolare, che egli richiama la memoria della destinataria, quando un giorno, ritrovatosi in quel punto durante una leggera e inaspettata spruzzata di neve precoce, aveva raccolto comunque i fiori, tanto più abbelliti da quei «soffici fiocchi», per portarli amorevolmente in dono all'amata:

And once – you remember it – having culled them in a sunny little flurry of snow, winter's frolic skirmisher in advance, the genial warmth of your chamber melted the fleecy flakes into dew-drops rolling off from the ruddiness, «Tears of the happy», you said²⁰.

Quest'ossequio di un tempo antico, con i fiorellini rossi coperti di fiocchi bianchi, presto dissolti in gocce d'acqua a causa del calore domestico all'interno (gocce di neve sciolta come «gocce di rugiada»), viene dunque richiamato proprio in virtù della commossa fruizione e altrettanto commossa espressione della destinataria. È quest'ultima una vera e propria sovrapposizione imagista *ante-litteram* (la «super-position» della «“one image” poem» di Pound)²¹ in cui «le gocce» versate dai fiorellini sono «le lacrime delle persone felici». Impreziosita dall'arte verbale del mittente-cantore, a partire dalle allitterazioni, tra cui spiccano *in primis*, per purezza e nitore, proprio quelle cadenzate della sovrapposizione stessa delle immagini («fleecy flakes» / «dew-drops»), la rimemorazione di quella fruizione viene inoltre usata per portare infine a chiusura l'intera rievocazione.

¹⁹ Ivi, p. 76.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ezra Pound, *Vorticism*, «The Fortnightly Review», 96.9, 1914, p. 467.

Questa infatti si conclude subito dopo, nell'ultimo paragrafo, con la dedica vera e propria all'amata, un'enunciazione che a livello linguistico si rivela un autentico *tour de force* comunicativo-performativo:

Well, and to whom but to thee, Madonna of the Trefoil, should I now *dedicate* these «Weeds and Wildings», thriftless children of quite another and yet later spontaneous after-growth, and bearing indications too apparent it may be, of that terminating season on which the *offerer* verges. But take them. And for aught suggestive of the «melting mood» that any may possibly betray, call to mind the dissolved snow-flakes on the ruddy oblation of old, and remember your «Tears of the Happy»²².

Dal punto di vista comunicativo la struttura verbale evidenzia e unisce, fino a causarne l'intercambiabilità, tanto i vari fattori costitutivi del linguaggio coinvolti (mittente e destinatario, contesto e codice), quanto le relative funzioni attivate (emotiva e conativa, referenziale e metalinguistica). In aggiunta, dal punto di vista performativo, l'enunciazione si caratterizza anche come un atto linguistico indiretto che racchiude due forze illocutorie. La prima è quella espressiva dello stato affettivo del parlante, mentre la seconda è quella commissiva della sua rinnovata o confermata dedizione²³. È così che la raccolta – essa stessa, al contempo, un vero e proprio *raccolto* spontaneo, pur successivo rispetto a quello dei più amati capolini rossi d'erba comune – viene offerta alla «Madonna del trifoglio» con il ricordo bucolico (tenero e metapoetico, evocato poco prima e qui richiamato, nella chiusa, in tutta la sua potenzialità fruitiva a venire) di quell'antica «oblazione» ottobrina del tempo andato, il passato della loro vita felice e floreale ad «Arrowhead» nel Berkshire.

²² Melville, *To Winniefred*, cit., p. 76 (corsivi aggiunti).

²³ Utilizzo qui la nota terminologia di Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in *Language in Literature*, edited by Krystyna Pomorska, Stephen Rudy, Cambridge, Harvard University Press, 1987, pp. 62-94, e quella altrettanto nota di John R. Searle, *A Classification of Illocutionary Acts*, «Language in Society», 5.1, 1976, pp. 1-23.

Ah! è un tratto lungo

In virtù del *revival* degli anni Venti del Novecento, queste poesie dell'ultimo Melville sarebbero risultate funzionali non solo, nell'immediato, alla resurrezione dell'autore, ma anche, nel medio e lungo termine, alla rivalutazione critica dell'*opera omnia*. All'apparenza di soggetto umile, nonché di modeste pretese artistiche²⁴, esse hanno avuto e continuano ad assolvere un duplice compito letterario e biografico. Dal punto di vista letterario sono state portate a prova della vena artistica mai esaurita (anzi ancor più prolifica quanto a varietà di arte verbale) di uno scrittore verosimilmente fallito e frustrato. Dal punto di vista biografico sono state invocate a conferma dell'armonia familiare mai venuta meno (o forse infine solo ritrovata) di un uomo presumibilmente disamorato e depresso, fra ripetute incomprensioni ed episodi di prepotenza domestica, lutti dolorosissimi (tra cui il suicidio in casa del figlio diciottenne Malcolm) e presunte ombre di incipiente follia. Quest'ultima produzione poetica melvilliana, sì «tardiva» eppur «spontanea», quale successiva e forse conclusiva «fioritura» della sua creatività – come l'«offerente» sottolinea senza troppe illusioni, sull'«orlo» di quella «stagione» in cui sempre più forte si avverte il senso della fine che si approssima – verrebbe così a suggellare e portare a compimento la sua complessa storia artistica e umana: sia essa una storia di rassegnato declino e progressivo autoisolamento, di continua dedizione alla scrittura e alla donna scelta per la vita, o di segreta perseveranza ad ambire ancora a quella grandezza di cui un tempo, proprio in privato col suo amato Hawthorne, si era detto così sicuro. Così, quarant'anni prima, il 17 novembre 1851, in risposta alla lettera di elogio a *Moby-Dick* ricevuta dal suo «arcangelo» Nathaniel, Melville aveva confessato al grande fratello scrittore, compagno del lungo e oscuro viaggio verso l'«immortalità» letteraria, la sua profetica convinzione:

²⁴ Una delle tante e varie e provvisorie versioni del titolo della raccolta includeva la dicitura *Other Inutilities (Weeds & Wildings / with / Other Inutilities / and / A Rose or Two)*, in Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings, cit., p. 560.

Ah! it's a long stage, and no inn in sight, and night coming, and the body cold. But with you for a passenger, I am content and can be happy. I shall leave the world, I feel, with more satisfaction for having come to know you. *Knowing you persuades me more than the Bible of our immortality*²⁵.

Hawthorne stesso, d'altronde, cinque anni più tardi, in un intenso resoconto di varie pagine, vergato nei suoi taccuini alcuni giorni dopo il loro incontro in Inghilterra, nella seconda decade di novembre del 1856, avrebbe espresso la stessa sicurezza nei confronti dell'amico scrittore. In un passaggio frequentemente citato di quella lunga annotazione (una sorta di breve *memoir* confessionale su più punti, alcuni anche molto personali), Hawthorne riassume il momento della conversazione avuta con Melville tra le dune di sabbia sulla costa di Southport, quasi a reiterare i loro precedenti e profondi scambi intellettuali nel Berkshire. Richiamando l'inquieto, continuo, e a lui ben noto dissidio interiore dell'amico – lacerato tra «credere» e «non credere», fede e scetticismo, nelle sue tipiche proiezioni individualistico-universalistiche verso «ogni cosa che si trova oltre la conoscenza umana» – così anche il console Hawthorne avanza la sua premonizione:

Melville, as he always does, began to reason of Providence and futurity, and of *everything that lies beyond human ken*, and informed me that he had «pretty much made up his mind to be annihilated»; but still he does not seem to rest in that anticipation; and, I think, will never rest until he gets hold of a definite belief. It is strange how he persists – and has persisted ever since I knew him, and probably long before – in wandering to-and-fro over these deserts, as dismal and monotonous as the sand hills amid which we were sitting. He can neither believe, nor be comfortable in his unbelief; and he is too honest and courageous not to try to do one or the other. If he were a religious man, he would be one of the most truly religious and reverential; *he has a very high and noble nature, and better worth immortality than most of us*²⁶.

Grazie al *revival* degli anni Venti, le opere narrative più memorabili del Melville prosatore sarebbero state dal Novecento presto accolte e osannate, fino a diventare veri e propri oggetti

²⁵ Melville, *Correspondence*, cit., p. 213 (corsivi aggiunti).

²⁶ Hawthorne, *The English Notebooks*, edited by Randall Stewart, New York, Russell and Russell, 1962, pp. 432-433 (corsivi aggiunti).

di culto, facendo avverare, pur dopo sette lunghi decenni, quella predizione convinta sulla *sua* «immortalità» (essendo quella di Hawthorne, già da tempo, assodata). Dei suoi romanzi (a partire da *Moby-Dick*) e dei suoi racconti (a partire da *Bartleby*) il mondo delle lettere in senso lato si sarebbe infatti, e indistintamente, appropriato, fino al punto di espropriarli, sradicandoli, per così dire, dal contesto materiale e spirituale di appartenenza, per farli entrare a far parte (discutibilmente o meno, quanto a strategia universalizzante) del più ampio patrimonio culturale dell'umanità.

Sulla soglia di un nuovo revival

Più difficile, invece, è determinare se il Melville poeta, a quarant'anni quasi di distanza da quella sua esuberante affermazione del novembre 1851, potesse effettivamente ritenere i versi della sua vecchiaia all'altezza delle aspirazioni di «immortalità» letteraria che aveva contemplato in passato. All'esperienza fallimentare, prima, delle opere in versi più ambiziose e strutturate, quali *Battle-Pieces* (1866) e *Clarel* (1876), era infatti susseguita, dopo più di un decennio, l'assoluta riservatezza delle due raccolte *John Marr* (1888) e *Timoleon* (1891), pubblicate a proprie spese e a tiratura limitatissima, per sé e pochi amici. La quinta raccolta, *Weeds and Wildings*, era in sostanza pronta per aggiungersi a queste ultime due secondo la stessa modalità di stampa e circolazione privata. Nel contempo la concentrata e concomitante dedizione al romanzo breve *Billy Budd* sembra confermare una ritrovata ispirazione narrativa non solo più consona al suo passato letterario, ma anche più in linea con l'autoconsapevolezza della maggiore potenza artistica della sua scrittura sul fronte della prosa.

Nel loro insieme, i cinque volumi di poesia di Melville (in aggiunta alle parti che dovevano confluire nel suo potenziale sesto libro di versi, *Parthenope*) hanno da sempre posto problemi di stretto giudizio estetico, da un lato, e di più ampia collocazione canonica, dall'altro, richiamando e sollecitando riconsiderazioni non solo critiche ma anche storico-letterarie. Sebbene a fasi alterne e con valutazioni oscillanti, quest'attenzione è cresciuta

a tal punto da fare ipotizzare in questi primi due decenni del Duemila – quasi a degna conclusione del secolo intercorso dalla sua riscoperta – un secondo e nuovo *revival* melvilliano, incentrato solo ed esclusivamente proprio sulla produzione in versi²⁷.

Se di promuovere un nuovo *revival* si tratta, e se questo deve essere un *revival* poetico, allora il raccolto più suggestivo di Melville va cercato nei tre volumi dei suoi ultimi anni (1888-1891) e in particolare, a mio avviso, proprio in quest'ultimo volume, i canti d'autunno che segnano e contraddistinguono, tra le altre opere «incomplete», l'ultima stagione della sua vita e della sua maturità letteraria. Da un lato, *Weeds and Wildings* può essere considerata la raccolta più lirica (nel senso originario e specifico del genere) dell'intera produzione in versi di Melville. Dall'altro, essa è anche senza dubbio quella più moderna. Moderna, vale a dire, in forza dei suoi contenuti ordinari, la cui ri-semantizzazione smentisce la loro leggerezza verosimilmente bucolica (in quanto portatori di antichi interrogativi epistemologici, da Melville sempre riproposti o riformulati ma mai risolti, come rilevava Hawthorne stesso a Southport, o proiettati verso preoccupazioni destinate a diventare in seguito sempre più attuali, come quelle filosofico-speculative ed ecocritiche)²⁸. Moderna, inoltre, in forza di ostiche operazioni verbali e stilistiche (che a vari livelli, comunicativi e linguistici, complicano la rappresentazione stessa del reale rispetto sia all'idealizzazione romantica sia all'illusione mimetica). Moderna, infine, in virtù della valorizzazione meta-artistica dei campi testuali (materiali, visivi,

²⁷ Così Elizabeth Renker, una delle più ardite sostenitrici della necessità di un nuovo *revival* melvilliano: «Today we stand at the brink of a new revival: the reclamation of Melville's long and varied career as a poet», *Foreword*, in *Melville as Poet: The Art of «Pulsed Life»*, edited by Sanford E. Marovitz, Kent, Kent State University Press, 2013, p. ix.

²⁸ Si vedano, in tal senso, Branka Arsić, K. L. Evans (ed. by), *Melville's Philosophies*, New York, Bloomsbury, 2017; Corey McCall, Tom Nurmi (ed. by), *Melville Among the Philosophers*, Lanham, Lexington Books, 2017, studi con importanti contributi di più autori che hanno riportato l'attenzione sulle profonde preoccupazioni filosofiche di Melville (in passato tra l'altro mai sottovalutate dagli studiosi); mentre sul nuovo versante ecocritico si veda Nurmi, *Magnificent Deacy: Melville's Ecologies*, cit.; e, in dialogo con entrambe queste prospettive, si veda anche Cody Marrs, *Melville, Beauty, and American Literary Studies: An Aesthetics in All Things*, New York, Oxford University Press, 2023.

ed ermeneutico-cognitivi), da sempre spazi sperimentali tipicamente melvilliani (basti pensare al capitolo «The Doubloon» in *Moby-Dick*, più che paradigmatico in tal senso) e sempre più accentuati nelle sue ultime opere da una crescente tendenza intersemiotica verso i cosiddetti «scenari della ricezione»²⁹. Si può così affermare, in retrospettiva, che questi componimenti manoscritti fossero già destinati in partenza a essere proiettati verso il Novecento, e ben oltre.

In tal senso, e in primo luogo, la maturità di Melville poeta nella fase finale della sua vita si pone esattamente all'opposto di quella di Emerson, il portavoce per eccellenza (per quanto problematico e sfuggente) dell'idealismo romantico su suolo americano. L'arte verbale in versi del futuro saggio di Concord e uomo rappresentativo delle lettere americane si rivela infatti, e già appieno, nei suoi canti di primavera, un gruppo di liriche più esclusive e forse circoscritte, ma nel suo caso tanto più suggestive in quanto composte nei primi anni Trenta del secolo, ancor prima dunque del suo eclatante esordio letterario in prosa con *Nature*, sebbene a *Nature* intrinsecamente legate. In quegli anni – anni in cui confidava a Lydia Jackson, sua imminente seconda moglie, di essere un poeta nato («I am born a poet»)³⁰, dopo le tante poesie che aveva scritto privatamente a e per Ellen Tucker, la prima moglie morta di tubercolosi a diciannove anni, nel 1832 – Emerson infatti componeva versi proprio mentre stava lavorando a quel primo, piccolo libro, prontamente elogiato proprio per la sua qualità poetica: *Nature – A Prose Poem*³¹. Ma la differenza tra Melville e Emerson emerge anche e ancor più dalla loro diversa teoria della visione dei fenomeni del reale, una preoccupazione che continuerà ad animare il dibattito

²⁹ «Scenarios of reception» li definisce Renker, in *Realist Poetics in American Culture, 1866-1900*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 129 (si veda in particolare il capitolo conclusivo del libro, «Melville Renders the Real», pp. 117-136).

³⁰ *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, edited by Ralph L. Rusk, 6 vols., New York, Columbia University Press, 1939, vol. I, p. 435.

³¹ Così Elizabeth Palmer Peabody (sorella di Sophia Peabody, futura signora Hawthorne), in una recensione del febbraio 1838, definiva l'opera prima di Emerson, passandone in rassegna i suoi vari capitoletti invocati, a effetto poetico, appunto, come «The first Canto of this song», «The next Canto of our Poem», «The third Song», e così via, «The United States Magazine and Democratic Review», 1.2, 1838, pp. 319-329.

sulla rappresentazione letteraria in tutta la seconda metà del secolo. Pur condividendo, da giovane narratore o anziano poeta che fosse, la critica emersoniana al timore e al pudore dell'io di fronte all'oggetto, Melville elabora e continua a perseguire quella tipica e inquieta visione individualistico-universalistica i cui esiti, romanzeschi e narrativi prima (a metà Ottocento con i suoi romanzi e racconti), e poetici dopo (con i versi, in particolare, degli ultimi anni della sua vita), si rivelano in contrasto con l'intera tradizione ottocentesca americana. Ossia, in contrasto non solo con gli obiettivi filosofico-letterari della tradizione idealistica che Emerson («this Plato who talks thro' his nose»)³² porta a compimento nel Nuovo Mondo, ma anche con la nuova stagione del realismo post-bellico e del suo più ampio dibattito, all'interno del quale l'apporto melvilliano sarebbe diventato rilevante (non essendoci le condizioni per poter essere riconosciuto in vita) a partire dalla sua resurrezione novecentesca in poi.

In tal senso l'ultima produzione in versi dell'anziano Melville, tanto più se pensata come fondamentale all'interno di un nuovo *revival* tutto incentrato sulla poesia, va rivalutata anche e inevitabilmente a partire da quella stagione di fine secolo a cui tale produzione appartiene. Ed è proprio in virtù di recenti riletture in chiave innovativa e antagonista, sia contro-poetica, sia contro-realistica, all'interno del realismo stesso di fine Ottocento³³, che l'opera in versi di Melville può essere proiettata non solo verso il modernismo grazie a cui lo scrittore è stato inizialmente riscoperto (il poeta «protomodernista» tutto o in parte da rivisitare) ma anche verso l'ecocritica (il poeta «protoecologico» che si è appena iniziato ad esplorare)³⁴.

³² Così Melville definisce Emerson, sempre nella stessa lettera a Duyckinck richiamata sopra (cfr. nota 7), *Correspondence*, cit., p. 122.

³³ In *Realist Poetics*, cit., p. 14, Renker afferma: «I argue that poems [Melville] was variously composing, revising, and publishing [during the eighties and through his death in 1891] at the height of the "Realism War" – a prolific time for Melville the poet – were responses to those contests and debates. [...] I argue that he simultaneously developed a counterpoetics and a counterrealism, a complex project that refuted both idealist conceptions of poetry and Howellsian models of realist transparency at the same time».

³⁴ Sulla definizione, non proprio approblematica, di un Melville poeta «protomodernist» si veda ancora Renker, *Realist Poetics*, cit., pp. 118-119; mentre sulla più ampia inquadratura dell'opera di un Melville «protoecologist» nel suo

Non potendo essere questa, nello specifico, la sede per un'analisi in senso stretto di *Weeds and Wildings* nei suoi aspetti più moderni sopra accennati (un'opera che, pur forse «incompleta», risulta comunque ben definita e forse anche definitiva, quanto meno, nel suo assetto come volume a sé stante), si propone qui in appendice, in aggiunta alla dedica in prosa *To Winnefred* (sopra in parte analizzata), una scelta di alcune liriche con traduzione italiana a fronte. Pur per ovvi motivi molto limitata, la scelta punta su alcuni componimenti che si caratterizzano – non diversamente da quelli di altri poeti che appaiono sulla scena americana a inizio anni Novanta, tutti proiettati verso la modernità, come Emily Dickinson e Stephen Crane (postuma la prima, e giovanissimo il secondo) – per quella *brevitas* che verrà valorizzata dalle avanguardie del secolo successivo (quella imagista *in primis*) nonché per le prospettive ecologiche che anticipa. Al di là delle precedenti traduzioni italiane integrali delle opere poetiche di Melville come volumi a sé stanti (*Clarel* e *John Marr*), e in aggiunta a quelle parziali delle altre, in genere presentate in forma antologica, la scelta vuole anche riportare l'attenzione, come sostenuto altrove³⁵, sulla necessità di rendere visibile il Melville poeta post-bellico rendendo fruibili in Italia le altre opere mancanti – mancanti in quanto edizioni complete e a sé stanti – pubblicate in vita o postume. Non solo, dunque, *Battle-Pieces* e *Timoleon*, non ancora tradotte per intero, ma anche e soprattutto *Weeds and Wildings*³⁶. Dare a queste opere l'identità di libri in quanto libri anche in Italia contribuirebbe a sua volta a ispirare o incentivare, e auspicabilmente affiancare, il lavoro più specialistico di rivisitazione e quindi di rivalutazione critico-letteraria del Melville poeta antagonista e modernis-

insieme si veda Nurmi, *Magnificent Decay*, cit., pp. 18 ss., e, nello specifico della poesia, il capitolo «Pebbles», pp. 199-224. Si veda inoltre Marrs, *Melville, Beauty, and American Literary Studies*, cit., in particolare il capitolo «Floral Beauty in *Weeds and Wildings*», pp. 52-76.

³⁵ Giuseppe Nori, *Ritorni. Leggere e tradurre la poesia di Melville in Italia*, «LEA: Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 9, 2020, pp. 533-551.

³⁶ I testi originali di *Weeds and Wildings* su cui sono state condotte le traduzioni a fronte in appendice a questo saggio sono tratti dall'edizione inclusa in *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, cit., pp. 73-132.

simo del periodo post-bellico americano (ossia il periodo non solo del realismo, ma anche della *fin de siècle* notoriamente proto-novecentesca in senso più ampio, ovvero oltre il modernismo stesso), e contribuire, in questa forma congiunta, all'auspicato e necessario secondo *revival* melvilliano anche da parte dell'americanistica nazionale.

Herman Melville
From
Weeds and Wildings Chiefly: with A Rose or Two
To Winnefred

With you and me, Winnie, Red Clover has always been one of the dearest of the flowers of the field: an avowal – by the way – as you well ween, which implies no undelight to this ruddy young brother's demure little half-sister, White Clover. Our feeling for both sorts originates in no fanciful associations egotistic in kind. It is not, for example, because in any exceptional way we have verified in experience the aptness of that pleasant figure of speech, *Living in clover* – not for this do we so take to the Ruddy One, for all that we once dwelt annually surrounded by flushed acres of it. Neither have we, jointly or severally, so frequently lighted upon that rare four-leaved variety accounted of happy augury to the finder; though, to be sure, on my part, I yearly remind you of the coincidence in my chancing on such a specimen by the wayside on the early forenoon of the fourth day of a certain bridal month, now four years more than four times ten years ago.

But, tell, do we not take to this flower – for flower it is, though with the florist hardly ranking with the florist clans – not alone that in itself it is a thing of freshness and beauty, but also that being no delicate foster-child of the nurseryman, but a hardy little creature of out-of-doors accessible and familiar to every one, no one can monopolise its charm. Yes, we are communists here.

Sweet in the mouth of that brindled heifer whose breath you so loved to inhale, and doubtless pleasant to her nostril and eye; sweet as well to the like senses in ourselves; prized by that most practical of men, the farmer, to whom wild amaranths in a pasture, though emblems of immortality, are but weeds and anathema; finding favor even with so peevish a busybody as the bee; is it not the felicitous fortune of our favorite, to incur no creature's displeasure, but to enjoy, and without striving for it, the spontaneous good-will of all? Why it is that this little peasant of the flowers revels in so enviable an immunity and privilege, not in equal degree shared by any of us mortals however gifted and good; that indeed is something the reason whereof may not slumber very deep. But – *In pace*: always leave a sleeper to his repose.

Herman Melville

Da

Erbe e piante selvatiche, principalmente: con Una rosa o due

A Winnefred

Per me e per te, Winnie, il trifoglio rosso è sempre stato uno dei fiori di campo più cari: un'ammissione, questa, che – per inciso – non implica, come tu ben sai, alcuna mancanza di gradimento per la timida sorellina di questo giovane rubro fratello, ossia il trifoglio bianco. Il nostro sentimento per entrambe le specie non nasce da eccentriche associazioni di tipo egoistico. Non è, ad esempio, perché in qualche modo eccezionale ci siamo ritrovati per esperienza ad appurare l'appropriatezza di quella piacevole figura retorica, «Vivere adagiati nel trifoglio»; non è per questo che siamo affezionati al fiore rubro, nonostante ogni anno, un tempo, vivessimo circondati dai suoi acri rossastri. Né ci siamo imbattuti spesso, insieme o separatamente, in quella varietà rara a quattro foglie, considerata di buon auspicio per chi la trova; sebbene, a dire il vero, da parte mia, ogni anno ti rammenti la coincidenza di aver visto un simile esemplare lungo la strada, nelle prime ore del mattino del quarto giorno di un certo mese nuziale, ormai quattro anni in più di quattro volte dieci anni fa.

Ma, dimmi, non siamo noi affezionati a questo fiore – perché di fiore si tratta, sebbene per il fiorista sia a malapena classificabile tra le famiglie floreali – non solo perché in se stesso è un esemplare di freschezza e bellezza, ma anche perché, non essendo un delicato figlio adottivo del vivaista, bensì una robusta creatura del mondo all'aria aperta a tutti accessibile e noto, nessuno può monopolizzarne il fascino? Sì, siamo comunisti, qui.

Dolce nella bocca di quella giovenca pezzata, il cui fiato tanto ti piaceva respirare, e senza dubbio gradevole alle sue narici e ai suoi occhi; dolce pure a quei nostri medesimi sensi; apprezzato dal più pratico degli uomini, l'agricoltore, per il quale l'amaranto selvatico in un pascolo, sebbene emblema di immortalità, non è che erbaccia e anatema; e che trova il favore perfino presso un essere invadente e suscettibile come l'ape; non è forse la buona fortuna del nostro beniamino non incorrere nel dispiacere di nessuna creatura, ma godere, senza sforzo, della spontanea benevolenza di tutti? Il motivo per cui questo piccolo contadino dei fiori si pregia di un'immunità e una prerogativa così invidiabili, non condive in misura uguale da nessuno di noi mortali, per quanto buoni e bravi; questo è davvero qualcosa su cui la mente che ci ragiona non può assopirsi troppo. Ma – *in pace*: lasciate sempre chi dorme al suo riposo.

How often at our adopted homestead on the hill-side – now ours no more – the farm-house, long ago shorn by the urbane barbarian succeeding us in the proprietorship – shorn of its gambrel roof and dormer windows, and when I last saw it indolently settling in serene contentment of natural decay; how often, Winnie, did I come in from my ramble, early in the bright summer mornings of old, with a handful of these cheap little cheery roses of the meek, newly purloined from the fields to consecrate them on that bit of a maple-wood mantel – your altar, somebody called it – in the familiar room facing your beloved South! And in October most did I please myself in gathering them from the moist matted aftermath in an enriched little hollow near by, soon to be snowed upon and for consecutive months sheeted from view. And once – you remember it – having culled them in a sunny little flurry of snow, winter's frolic skirmisher in advance, the genial warmth of your chamber melted the fleecy flakes into dew-drops rolling off from the ruddiness, "Tears of the happy," you said.

Well, and to whom but to thee, Madonna of the Trefoil, should I now dedicate these "Weeds and Wildings," thriftless children of quite another and yet later spontaneous after-growth, and bearing indications too apparent it may be, of that terminating season on which the offerer verges. But take them. And for aught suggestive of the "melting mood" that any may possibly betray, call to mind the dissolved snow-flakes on the ruddy oblation of old, and remember your "Tears of the Happy."

Quante volte, nella nostra casa elettiva sul pendio della collina – ora non più nostra – la casa colonica, da tempo spogliata dal barbaro cittadino che a noi è subentrato in qualità di proprietario – spogliata del tetto a padiglione e delle finestre ad abbaino, indolentemente adagiata, l'ultima volta che l'ho vista, nella serena contentezza di un naturale declino; quante volte, Winnie, sono rientrato dalle mie passeggiate, fatte di buon'ora nelle luminose mattine estive di un tempo, con un mazzetto di queste allegre e modeste roselline degli umili, appena rubate dai campi, per consacrarle su quella piccola mensola d'acero – il tuo altare, come lo chiamava qualcuno – nella cara stanza rivolta verso il tuo amato Sud! E in ottobre soprattutto mi compiaccevo di raccogliere quei fiori dall'umido e denso strato di vegetazione in una piccola conca lì vicino, presto ricoperta di neve e per mesi successivi nascosta alla vista. E una volta – ricordi – dopo averli colti durante una leggera spruzzata di neve col sole, una giocosa schermaglia anticipatrice dell'inverno, il calore amico della tua stanza sciolse i soffici fiocchi in gocce di rugiada che scendevano giù dai petali rubri: «Le lacrime delle persone felici», dicesti.

E a chi se non a te, Madonna del Trifoglio, dovrei dedicare ora queste «Erbe e piante selvatiche», creature senza valore di un'altra e tuttavia successiva fioritura spontanea, con segni fin troppo evidenti, forse, di quella stagione finale verso cui volge l'offerente? Accettale, semplicemente. E se dovessero tradire qualche allusione a quello «stato d'animo di commosso scioglimento», tu richiama alla mente i fiocchi di neve sciolti su quella rubra oblazione di un tempo, e ricorda le tue «lacrime delle persone felici».

Clover

The June day dawns, the joy-winds rush,
Your jovial fields are drest;
Rosier for thee the Dawn's red flush,
Ruddier the Ruddock's breast.

The Old Fashion

How youthful is Ver,
And the same, and forever,
Year after year;
And her bobolinks sing,
And they vary never
In juvenile cheer.

Old-fashioned is Ver
Though eternally new,
And her bobolinks young
Keep the old-fashion true:
Chee, Chee! they will sing
While the welkin is blue.

Trifoglio

Spunta l'alba di giugno, gioiosi soffiano i venti,
 sono fioriti i tuoi campi gioviali;
 più radioso per te l'incarnato roseo dell'alba,
 più rosso il petto del pettirosso.

L'antico

Com'è giovane Primavera,
 e la stessa, e per sempre,
 anno dopo anno;
 e cantano le sue dolicònici,
 e non mutano mai
 nella loro gioia giovanile.

Antica è Primavera,
 sebbene eternamente nuova,
 e le giovani sue dolicònici
 confermano la verità dell'antico:
cii, cii! canteranno finto
 che azzurro sarà il firmamento.

A Way-side Weed

By orchards red he whisks along,
A charioteer from villa fine;
With passing lash o' the whip he cuts
A way-side Weed divine.

But knows he what it is he does?
He flouts October's god
Whose sceptre is this Way-side Weed,
This swaying Golden Rod?

Field Asters

Like the stars in commons blue
Peep their namesakes, Asters here,
Wild ones every autumn seen –
Seen of all, arresting few.

Seen indeed. But who their cheer
Interpret may, or what they mean
When so inscrutably their eyes
Us star-gazers scrutinize.

Un'erba al bordo della strada

Lungo frutteti rossi sfreccia via
un cocchiere dalla bella villa;
con un colpo rapido di frusta recide
un'erba divina al bordo della strada.

Ma lo sa lui che cosa fa?
che insulta il dio d'ottobre
il cui scettro è quest'erba al bordo della strada,
quest'ondeggiante verga d'oro?

Astri di campo

Come le stelle in campi azzurri
spuntano i fiori omonimi, gli astri qui,
quelli selvatici che si vedono ogni autunno,
che tutti vedono, e pochi attraggono.

Che tutti vedono, davvero. Ma chi può
la gioia loro decifrare, o il loro senso,
quando imperscrutabili con gli occhi
scrutano noi, noi sognatori tra le stelle.

Inscription

*For a Boulder near the spot
Where the last Hardhack was laid low
By the new proprietor
of the Hill of Arrowhead*

A weed grew here. – Exempt from use,
Weeds turn no wheel, nor run;
Radiance pure or redolence
Some have, but this had none.
And yet heaven gave it leave to live
And idle it in the sun.

The Avatar

Bloom or repute for graft or seed
In flowers the flower-gods never heed.
The rose-god once came down and took –
Form in a rose? Nay, but indeed
The meeker form and humbler look
Of Sweet-Briar, a wilding or weed.

Epigrafe

*Per una roccia vicino al punto
in cui l'ultima spirea fu tagliata
dal nuovo proprietario
della collina di Arrowhead*

Un'erba cresceva qui. Dispensate dall'uso,
non fanno girare il mondo, né corrono, le erbe;
splendore puro o profumo
qualcuna possiede, ma non questa ne aveva.
Eppure il cielo le aveva concesso di vivere la vita
e passarla in ozio al sole.

Apparizione

A rigoglio o nome per innesto o seme
nei fiori non badano gli dei della flora.
Una volta il dio della rosa è sceso e ha preso...
forma in una rosa? No, anzi,
la forma più semplice e l'aspetto più umile
di un fiore di macchia, una pianta selvatica o erba.

The Ambuscade

Meek crossing of the bosom's lawn,
Averted revery veil-like drawn,
Well besem thee, nor obtrude
The cloister of thy virginhood.
And yet, white nun, that seemly dress
Of purity pale passionless,
A May-snow is; for fleeting term,
Custodian of love's slumbering germ –
Nay, nurtures it, till time disclose
How frost fed Amor's burning rose.

Rosary Beads

I

The Accepted Time

Adore the Roses; nor delay
Until the rose-fane fall,
Or ever their censers cease to sway:
"To-day!" the rose-priests call.

II

Without Price

Have the Roses. Needs no pelf
The blooms to buy,
Nor any rose-bed to thyself
Thy skill to try:
But live up to the Rose's light,
Thy meat shall turn to roses red,
Thy bread to roses white.

III

Grain by grain

grain by grain the Desert drifts
Against the Garden-Land:
Hedge well thy Roses, heed the stealth
Of ever-creeping Sand.

L'agguato

Umili segni di croce sulla distesa del seno,
 elusi i sogni dietro un velo steso,
 a te bene si addicono, e non invadono
 il chiostro della tua verginità.
 Eppure, candida suora, quell'abito conforme
 di pallida e impassibile purezza
 è come neve di maggio; per breve lasso
 a custodia del seme dormiente dell'amore,
 anzi, a suo alimento, finché il tempo svelerà
 come il gelo ha nutrito la rosa ardente di Cupido.

Grani di rosario

I

Il tempo concesso

Adora le rose; non aspettare
 che delle rose crolli il tempio,
 o che i loro incensieri più non oscillino:
 «Oggi!» esclamano i preti delle rose.

II

Senza prezzo

Prendi le rose. Non serve il denaro
 per acquistare fiori,
 né a te un'aiuola di rose
 per saggiare la destrezza:
 ma della luce della rosa vivi all'altezza,
 la tua carne si tramuterà in rose rosse,
 il tuo pane in rose bianche.

III

Grano a grano

Grano a grano il deserto si spinge
 verso la terra giardino:
 recinta bene le tue rose, fai attenzione
 all'avanzata strisciante della sabbia.

Patrizia Oppici

Il ritorno di un genere, il romanzo epistolare

Il romanzo epistolare ha avuto com'è noto la sua massima espressione nel Settecento, quando in tutta la letteratura europea si assiste alla sua diffusione, riflesso di una pratica sociale estremamente comune. Lo scambio di corrispondenza era parte della vita quotidiana, quantomeno nelle classi colte, e quindi il lettore lo sentiva come molto aderente alla sua realtà e si riconosceva pienamente in intrecci basati sulla comunicazione a distanza.

Delle varie tipologie di romanzo epistolare elaborate durante il secolo¹, una in particolare interessa questo “ritorno” contemporaneo: il romanzo epistolare a corrispondenti multipli, in cui la pluralità degli io scriventi tesse una rete di relazioni complesse, che richiede una lettura attenta e criticamente avvertita. Il lettore si trova davanti a un intreccio che dovrà andare a ricostruire da solo, senza un narratore che lo prenda per mano e gli mostri gli sviluppi della storia; da solo dovrà confrontare le versioni fornite dalle lettere di diversi personaggi, in cui ogni dettaglio può assumere una valenza diversa a seconda del corrispondente, e dell'interlocutore a cui quel corrispondente si rivolge. Si tratta perciò di una forma narrativa ardua, che richiede un notevole sforzo interpretativo per mettere in relazione i fatti e comprendere le autentiche finalità degli scriventi. Non a caso questo è

¹ Fra gli studi d'insieme dedicati al romanzo epistolare segnaliamo almeno i classici studi di Laurent Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, Puf, 1979, Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, e il più recente *Il romanzo epistolare in Francia nel Settecento* di Delia Gambelli, Letizia Norci e Valeria Pompejano, Roma, Biblink, 2008.

il romanzo dell'Illuminismo, funzionale a un grande progetto politico: insegnare a pensare autonomamente, senza fare ricorso all'autorità. Ha avuto infatti alcune delle più grandi illustrazioni in Francia, con le *Lettres Persanes* di Montesquieu, per esempio, o *Julie ou la Nouvelle Héloïse* di Rousseau, o ancora con il capolavoro di Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, oggetto di numerose riscritture contemporanee di cui si parlerà più avanti.

Mentre il romanzo epistolare monodico non ha mai cessato di esistere, in quanto si confonde con il memoriale – pensiamo per fare un esempio novecentesco conosciutissimo ai *Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar e al loro celebre incipit «Mon cher Marc» – il romanzo epistolare a corrispondenti multipli tende a scomparire già nel corso del primo Ottocento. La diffusione della lettura presso un pubblico più vasto, unita alla complessità degli intrecci richiesti dal modello del *feuilleton* che andrà progressivamente ad imporsi, richiedono la costruzione di grandi macchine narrative in cui il lettore necessita di una guida per orientarsi. Tutti i manuali di letteratura francese sono concordi nell'affermare che l'ultimo grande romanzo epistolare di questa letteratura è rappresentato dai *Mémoires de deux jeunes mariées*, un romanzo che Balzac pubblica nel 1841, quando ormai il genere è stato praticamente abbandonato.

Naturalmente le categoriche affermazioni dei manuali, che tendono a restringere il campo agli autori canonici, potrebbero in realtà ammettere delle eccezioni²; ma è un fatto che, mentre il genere si inabissa a partire dal diciannovesimo secolo, intorno agli anni duemila si assiste ad un suo ritorno. Nonostante la sua difficoltà, questo modello riprende a sollecitare gli scrittori; è molto probabile che l'avvento delle nuove modalità di comunicazione svolga un ruolo essenziale per riportarlo prepotentemente alla ribalta. Anche se ci si concentrerà qui sugli esiti francesi, occorre osservare preliminarmente che si tratta di un fenomeno globale, che investe tutte le letterature³: basti pensare

² Krisztina Kalò, *Qu'est-ce que le roman épistolaire aujourd'hui? Problèmes de définition relevés dans la littérature critique du genre*, «Acta Acad. Paed. Agriensis, Sectio Romanica», 36, 2010, pp. 39-50, rileva come in realtà sia stato possibile repertoriare una ventina di romanzi epistolari pubblicati in Francia dopo il 1842.

³ Un vasto corpus di romanzi epistolari contemporanei, sia di lingua inglese che

alla *Concessione del telefono* (1998) di Andrea Camilleri, o al successo del romanzo di Annie Barrows e Mary Ann Shafter *The Guernesey Literary and Potato Peel Pie Society* (2007), o ancora al best seller di lingua tedesca *Gut gegen Nordwind* dello scrittore austriaco Daniel Glattauer (2006), che in Francia è stato anche portato a teatro⁴.

C'è un elemento che accomuna i primi due romanzi testé citati, molto apprezzati in Francia: si tratta di romanzi storici. Il romanzo di Camilleri si svolge nel 1891, quello di Barrows e Shafter nel 1946, ovvero per risultare credibili questi romanzi hanno bisogno di situarsi in un passato che renda verosimile un nutrito scambio epistolare. Allo stesso modo Anne Percin con *Les singuliers* (2014)⁵ disegna attraverso uno scambio epistolare fittizio che inizia nel 1888 alcuni episodi della vita di Van Gogh e di Gauguin che sviluppano anche una riflessione sull'arte pittorica e sulle nuove tecniche fotografiche che si stanno affermando in quegli anni. Sono altrettanti romanzi che si rivolgono ad un lettore avvertito, capace di gustare l'incrocio tra la Storia e la finzione, e che offrono attraverso la pratica epistolare una riflessione su certi aspetti culturali. Nel romanzo di Camilleri, al di là del *divertissement*, c'è l'amaro quadro di una Sicilia devastata da un'ottusa burocrazia, il cui anelito di giustizia è soffocato da truffe e carrierismi di ogni sorta, in quello di Barrows

francese, è già raccolto e commentato da Benoît Melançon in *Épistol@rités, d'aujourd'hui à hier*, «Lumen», 29, 2010, pp. 1-19, <<http://id.erudit.org/iderudit/1012023ar>>. Un'altra selezione di romanzi epistolari degli ultimi anni si trova nella tesi di Damien Tornincasa, *De l'épistolaire à l'e-pistolaire. La place du «roman par lettres» dans l'édition actuelle et ses possibilités de développement*, sous la direction de Valérie Ziegler et Clarisse Barthe-Gay, Université de Toulouse, A.A. 2015-2016. Basiamo il nostro saggio su alcuni testi ancora più recenti che ci sembrano proporre ulteriori spunti di riflessione.

⁴ Andrea Camilleri, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998 (in questo caso le lettere, «Cose scritte», si alternano con le «Cose dette»); Annie Barrows, Mary Ann Shafter, *The Guernesey Literary and Potato Peel Pie Society*, New York, Dial Press, 2008. Il libro è stato subito tradotto in francese (*Le cercle littéraire des amateurs des épluchures de patates*, Paris, Nil, 2009), mentre la traduzione italiana, del 2017, precede di poco l'uscita del film tratto dal romanzo per la regia di Mike Newell; Daniel Glattauer, *Gut Gegen Nordwind*, Leipzig, Goldmann, 2006, traduzione francese *Quand souffle le vent du nord*, Paris, Grasset, 2010, l'adattamento teatrale, allestito al Théâtre du Lucernaire, è del 2017. L'edizione italiana, *Le ho mai raccontato il vento del nord* è uscita da Feltrinelli nel 2010.

⁵ Anne Percin, *Les singuliers*, Arles, Rouergue, 2014.

e Shafter il difficile ritorno alla normalità dopo il trauma della guerra. Ma nel romanzo di Percin il fuoco è sul cambiamento estetico che ha luogo negli ultimi anni dell'Ottocento, ovvero su un cambio di paradigma culturale, così come la ripresa della struttura epistolare prescelta potrebbe segnalare un altro cambio di paradigma, un'allusione a quella nuova visione del mondo offerta dalla comunicazione epistolare contemporanea. Più recentemente Laurent Binet con *Perspectives* scrive un romanzo che è storico e poliziesco insieme, e che allude col suo intreccio sia alla multifocalità del romanzo epistolare a corrispondenti multipli che a quella scoperta della prospettiva cruciale nella storia dell'arte occidentale: «La perspective nous a donné la profondeur. Et la profondeur nous a ouvert les portes de l'infini. [...] La perspective c'est l'infini à la portée de tous ce qui a des yeux. [...] Grâce aux peintres qui maîtrisent les effets d'optique, ce prodige a été rendu possible : on peut voir au-delà»⁶.

La ripresa del modello epistolare, quando è ambientato in anni più recenti, può passare anche attraverso altri stratagemmi. *La police des fleurs, des arbres et des forêts* di Romain Puertolas (2018)⁷ è un romanzo poliziesco epistolare, ambientato negli anni Sessanta del Novecento. In questo caso l'investigatore è costretto a raccontare la sua indagine per lettera, a causa di un improvviso *blackout* telefonico che gli impedisce di mettersi in contatto col giudice istruttore per informarlo dei progressi dell'inchiesta. Puertolas introduce anche un altro elemento che diviene caratteristico del genere epistolare contemporaneo, la trascrizione di registrazioni audio, che tra l'altro consente allo scrittore di lavorare sugli effetti di parlato, costruendo una lingua articolata sui due registri, il francese scritto nelle lettere indirizzate ai superiori gerarchici, e l'oralità delle deposizioni

⁶ Lurent Binet, *Perspectives*, Paris, Grasset, 2023, pp. 244-245. «La prospettiva ci ha donato la profondità. E la profondità ci ha aperto le porte dell'infinito. [...] La prospettiva è l'infinito alla portata di tutti coloro che sono dotati di occhi. [...] Grazie ai pittori che padroneggiano gli effetti ottici, il prodigio è diventato possibile: si può vedere oltre». Tutte le traduzioni, qui come altrove, sono nostre.

⁷ Romain Puertolas, *La police des fleurs, des arbres et des forêts*, Paris, Le livre de poche, 2018.

dei vari testimoni, ciascuno caratterizzato da una sua coloritura propria.

Ci avviciniamo alle motivazioni più profonde del *revival* del genere, proposto in questa modalità tradizionale, con *L'appartement du dessous*, di Florence Herrlemann (2019)⁸. L'intreccio si costruisce attraverso lo scambio di lettere che una signora centenaria, quindi non adusa ai nuovi mezzi, indirizza alla nuova vicina del piano di sotto, infilando le sue missive sotto la sua porta; la ragazza, che viceversa è abituata ad altre forme di comunicazione, finirà per risponderle, catturata da una strategia epistolare, per lei inconsueta, che le farà scoprire delle verità nascoste nel passato della sua famiglia. Qui la forma epistolare diventa anche una riflessione sulle modalità comunicative di oggi e di ieri, e la saggezza epistolare dell'anziana si impone sulla superficialità della lettura contemporanea, facendo comprendere alla giovane che ogni testo scritto può avere una dimensione più profonda, cui occorre prestare attenzione. Nella scrittura, in una scrittura che si possa definire letteraria beninteso, può essersi sedimentato il tempo, e più piani temporali possono sovrapporsi. Non a caso la vecchia signora confeziona come sua specialità delle *madeleines*. Ma queste *madeleines* riattivano il tempo perduto in una modalità tragica, e non euforica, perché il fondo dell'intreccio si radica in un campo di sterminio nazista. La lezione finale è che la scrittura epistolare diviene un modo di ricucire il tessuto lacerato della storia, e crea dei ponti che permettono di superare questo passato e di andare oltre, in una catena di trasmissione della memoria.

Questo romanzo basato su una antica strategia epistolare serve anche a comprendere la ragione di questo ritorno del genere; è proprio quando la corrispondenza tradizionale scompare definitivamente, ormai soppiantata da altri mezzi più veloci, che la letteratura lo riscopre, perché questa riscoperta è l'occasione per riflettere, nel confronto, con le modalità di comunicazione odierna. Ci può essere in questo anche un aspetto nostalgico, originato dal fascino ormai desueto delle lettere manoscritte: Tornincasa segnala nella sua tesi alcuni servizi a pagamento che

⁸ Florence Herrlemann, *L'appartement du dessous*, Paris, Albin Michel, 2019.

offrono agli abbonati l'emozione di ricevere delle missive personalizzate al proprio indirizzo postale⁹.

Ma al di là di questo aspetto, la scomparsa della lettera cartacea e la sua sostituzione con la connessione continua della rete fa sorgere degli interrogativi sulla natura dei fenomeni comunicativi contemporanei che siano assimilabili al rapporto epistolare. Se la lettera era definita dai classici come una conversazione in assenza, la letteratura contemporanea cercherà allora di chiarire come si configuri questa assenza in un mondo interconnesso dove almeno apparentemente ciascuno può essere sempre presente all'altro, dove non sembra più esistere la separazione da cui nascevano le lettere. Tutta l'arte epistolare di Mme de Sévigné, che per secoli ha costituito il modello di eleganza epistolare femminile, non esisterebbe se non fosse stata separata dall'amatissima figlia a cui scriveva. Ma allora qual è il senso profondo di queste forme di messaggistica contemporanea, esiste un'estetica di questa nuova arte epistolare? Per rispondere a questi interrogativi, per esplorare le possibilità letterarie delle nuove forme di comunicazione nascono in questi ultimi anni i testi costruiti attraverso le forme di corrispondenze contemporanee quali mail, tweet, messaggi WhatsApp eccetera. Viene cioè ripresa la struttura tradizionale basata sullo scambio e l'incrocio comunicativo tra diversi corrispondenti attraverso forme di comunicazione immateriale. Un esempio è appunto il romanzo di Glattauer testé citato, costruito su uno scambio di mail da cui nasce una grande storia d'amore, alimentata dall'immaginario costruito dalla scrittura. Un romantico intreccio sviluppato attraverso una struttura semplice, a due corrispondenti, che trasforma il romanzo in un dialogo, adatto anche a una trasposizione teatrale. Una ricetta di successo, con settecentomila copie vendute e seguito subito confezionato con il titolo *La settima onda* (2009)¹⁰.

⁹ Tornincasa, *De l'épistolaire à l'e-pistolaire*, cit., pp. 39-43.

¹⁰ Daniel Glattauer, *Alle sieben Welle*, Wien, Deuticke Verlag, 2009. Traduzione francese *La septième vague*, Paris, Grasset, 2011. La versione italiana, sempre per Feltrinelli, è del 2013.

In realtà la rete si presta a un gioco di interazioni molto più complesse, che mi sembrano bene esemplificate da un romanzo che ha per titolo *La Toile*, termine che in francese gioca sulla polisemia implicita nel termine che indica il web, oltre che la tela, e che allude anche alla ragnatela, la *toile d'araignée*.

La Toile di Sandra Lucbert (2017)¹¹ si presenta come una esplicita riscrittura delle *Relazioni pericolose* ai tempi della rete, già palesata dalla fascetta di copertina che recita: *Les connexions dangereuses*. In questo caso i due seduttori, Agathe Denner et Guillaume Thévenin, che corrispondono a Merteuil e Valmont, operano nel campo dei nuovi media. Corrispondono a quella nuova aristocrazia digitale, formata da coloro che padroneggiano i meccanismi della rete e sono in grado di sfruttare le debolezze del sistema per esercitare un potere subdolo ma pervasivo. Mentre Laclos denunciava la decadenza irrimediabile di una nobiltà degradata nei suoi valori, che aveva corrosa persino i legami familiari più stretti, Lucbert vuole indurci a riflettere sui pericoli insiti in una comunicazione dematerializzata che modifica profondamente il rapporto tra vita privata e pubblica. Denner e Thévenin dirigono una agenzia di arte digitale che permette loro di manipolare i destini dei dipendenti e dei *followers* che si fanno irretire dalle *performances* proposte dalla loro azienda, come quella denominata *Le Confessional*. Grazie ad un'abile messa in scena, inducono gli invitati, sedotti dall'esclusività dell'evento, a rivelare aspetti del loro privato, di cui si serviranno per devastarne la vita sentimentale e lavorativa: «Les vies privées volent en éclat [...] c'est ainsi qu'ils règnent, en suscitant l'adhésion collective à un illusionnisme»¹². Presi dalla mondanità brillante della serata, e da una falsa vergogna che induce ciascuno a non voler essere da meno degli altri, tutti finiscono per aderire a un gioco autodistruttivo che li induce a scoprire qualche lato nascosto della propria individualità, o del proprio passato, che poi servirà ad umiliarli o ricattarli.

¹¹ Sandra Lucbert, *La Toile*, Paris, Gallimard, 2017.

¹² Ivi, p. 140: «Le vite private vanno a pezzi [...] è così che regnano, suscitando l'adesione collettiva ad un illusionismo».

Da un punto di vista strutturale il romanzo è composto esclusivamente da messaggi, tweet e mail di cui riproduce anche graficamente le convenzioni, *hashtag* e timeline per esempio, che fanno capo ad un numero notevole di corrispondenti. Il lettore si trova catapultato in una rete, una *toile*, la cui decifrazione è complessa, in un gioco seduttivo in cui il sottotesto di Laclos può servire almeno parzialmente da guida, per comprendere le insidie nascoste in queste nuove relazioni pericolose che sono le relazioni virtuali: è un ambiente tossico che crea dipendenza, e di cui i partecipanti non riescono più a fare a meno; chi viene escluso dalla comunità è un reietto:

Même quand tu vois des gens : ils sont là avec leur smartphone, ils sont pétillants, ils sont grisés, ils publient en te parlant, ils vibronnent d'in-box, et toi, tu es 50% du temps inoccupée, tu n'as pas d'énergie pour imposer la communication lente. Le monde analogique, c'est chiant, je suis désolée. Une seule personne avec qui discuter, c'est comme passer de la 3D dolby surround au film en noir et blanc [...]. Ce n'est pas pour rien qu'on parle de *réalité augmentée*. [...]. Ils faisaient comment, les gens, avant Internet?¹³

Così scrive la sprovveduta Ana Stasia, l'equivalente contemporaneo della giovanissima Cécile de Volanges, vittima predestinata dei due manipolatori a causa della sua ingenuità comunicativa, che non le fa scorgere le insidie nascoste dietro la rete in cui viene impaniata. Perché chi, come lei, abbraccia senza riserve la nuova logica digitale è esposto alle mistificazioni di chi padroneggia il nuovo linguaggio e se ne serve per esercitare la propria volontà di potenza.

Alla fine, come nel testo di Laclos, le coppie si disfano, gli amori si sfilacciano, nel gioco di seduzioni e tradimenti orchestrato dai due manipolatori, che traggono un piacere sadico dalla loro crudeltà. La rivalità fra i due seduttori sfocia nella rivelazione reciproca e pubblicata in rete delle loro prodezze, e

¹³ Ivi, pp. 111-112: «Anche se esci a vedere gente, loro sono lì con il loro smartphone, frizzanti, brillanti, pubblicano mentre ti stanno parlando, sono pieni di messaggi, mentre tu te ne stai il 50% del tempo senza far nulla, non hai l'energia per imporre la tua comunicazione lenta. Il mondo analogico è noioso, mi dispiace. Parlare con una sola persona è come passare dalla 3D dolby surround al film in bianco e nero [...] non per niente si parla di *realtà aumentata*. [...] Come faceva la gente prima di Internet?».

causa la chiusura dei loro account. Una morte virtuale, replicata anche da quella della Madame de Tourvel contemporanea, che veste i panni di una giurista esperta di problematiche legate al digitale, e ha l'intelligenza di sottrarsi alla comunicazione prima che l'umiliante lettera di rottura possa pervenirle:

De: Mailer Deamon

[...]

Objet: Message d'erreur : l'adresse utilisée n'est pas valide

ERREUR: L'adresse n'existe pas. Votre message ne peut être envoyé¹⁴.

Ma il romanzo di Lucbert utilizza il grande modello di Laclos riattualizzandolo anche per proporre una riflessione epistemologica sui cambiamenti originati dal digitale: in primo luogo un cambiamento di natura subito dalla comunicazione amorosa con la scomparsa della lettera:

À mon sens, c'est aussi une affaire de technologie. La poésie amoureuse s'effondre au XX^e siècle, quand l'écrit, sa lenteur d'acheminement et le caractère partiel de sa représentation du réel sont concurrencés par les communications instantanées (le téléphone) et l'image exhaustive (la photographie)¹⁵.

Con l'avvento di Internet siamo entrati in una nuova fase:

Du moment où l'instantané est redevenu écrit, nous avons recommencé à nous érotiser les uns les autres par messages textuels. L'omniprésence des autres sur le réseau redonne une place paradoxale à la lyrique amoureuse¹⁶.

Il paradosso risiede nel fatto che questa onnipresenza è al tempo stesso un'assenza, la connessione continua con l'essere amato non è una presenza autentica:

¹⁴ Ivi, p. 467: «Da: Mailer Deamon [...] Oggetto: Messaggio di errore: l'indirizzo utilizzato non è valido. ERRORE: L'indirizzo non esiste. Il messaggio non può essere recapitato».

¹⁵ Ivi, p. 392: «A mio giudizio, è un fatto di tecnologia. La poesia amorosa crolla nel ventesimo secolo quando lo scritto, che arriva lentamente a destinazione e che solo parzialmente rappresenta la realtà, entra in concorrenza con le comunicazioni istantanee (il telefono) e l'immagine esaustiva (la fotografia)».

¹⁶ *Ibidem*: «Ma nel momento in cui l'istantaneo ritorna a essere scritto, abbiamo ricominciato ad erotizzarci gli uni gli altri attraverso i messaggi di testo. L'omnipresenza degli altri nella rete ridona un posto paradossale alla lirica amorosa».

Il est certain que les messages ne remplacent pas les corps. [...] Il y a un sophisme torturant au cœur des technologies numériques : puisque nous pouvons communiquer tout le temps, comment pourrions-nous nous manquer?¹⁷

Se il desiderio è alimentato dall'assenza, in questa ossimorica presenza virtuale che è anche assenza c'è una continua frustrazione che logora la passione.

D'altro canto l'identità virtuale che ciascuno assume nella rete finisce per perturbare quella reale e ci fa entrare in una dimensione ibrida. Il romanzo pone attraverso la relazione epistolare il tema di una nuova retorica generata dal digitale che interroga le categorie tradizionali del discorso e che pone in termini nuovi i concetti di autorità e autorialità. Chi è l'autore e quale autorità esercita sul proprio discorso?

Le geste d'écriture, tel qu'il se multiplie dans nombre de plateformes et se disperse dans d'innombrables lieux différents, met en crise l'unité de l'écrivain comme sujet de l'acte d'écrire: si la dimension artisanale semble impliquer une dépendance de l'écriture du geste humain, cette multiplicité questionne l'essence même de l'humain en tant qu'individu¹⁸.

È noto che *Le Relazioni pericolose* sono precedute da un paradossale apparato introduttivo autocontraddittorio in cui l'autore rivendica l'inautenticità delle lettere da lui riprodotte, perché specchio di un mondo perverso che non ha nulla a che vedere con le elevate virtù che si praticerebbero nella Francia dell'epoca: una beffarda rivendicazione di realismo insomma. *La Toile* è anch'essa preceduta da una prefazione in cui chi

¹⁷ Ivi, p. 393: «certo i messaggi non sostituiscono i corpi [...] esiste un sofisma torturante al cuore delle tecnologie digitali: se possiamo comunicare in continuazione, come potremo mancarci l'uno all'altra?» Su questo aspetto cfr. anche Sophie Marcotte, *Les Liaisons @nodines: un imaginaire du roman e-pistolaire*, «@nalyse. Revue de littératures franco-canadiennes et québécoise», 10.3, 2015, pp. 81-107. <<https://doi.org/10.18192/analyses.v10i3.1407>>.

¹⁸ Marcello Vitali-Rosati, *Qu'est-ce que l'écriture numérique?*, «Corela. Cognition, représentation, langage», HS-33, 2020, <<http://journals.openedition.org/corela/11759>>: «Il gesto della scrittura, che si moltiplica sulle piattaforme e si disperde in innumerevoli luoghi diversi, mette in crisi l'unicità dello scrittore come soggetto dell'atto di scrittura: se la dimensione artigianale sembra presupporre una dipendenza della scrittura dal gesto umano, questa molteplicità interroga l'essenza stessa dell'umano come individuo».

scrive dichiara di lavorare con un'app di Amazon, Mechanical Turk, ad assemblare dei dati epistolari a formare un romanzo:

je ne suis pas l'auteur. Je suis l'opérateur. [...] j'ai reçu des mégabits de correspondances et puis débrouille-toi, visionne des tutoriels. En somme, c'est le marché qui m'a choisi ; l'édition française a estimé que je valais mieux qu'un autre, puisque je coûtais moins cher¹⁹.

Il ruolo autoriale stesso viene messo in discussione dalla congerie di dati che è possibile scaricare dalla rete, ma al tempo stesso nella nuova realtà virtuale è pur sempre necessaria una scelta che la macchina non sa fare. Come nell'automa settecentesco si nascondeva un autentico e formidabile giocatore di scacchi, così nel Turco meccanico contemporaneo si nasconde pur sempre un'intelligenza umana, che sola sa operare una scelta portatrice di senso. Una paradossale rivendicazione di autorialità in un mondo in cui si sfarina l'idea dell'unicità dell'autore a profitto dell'idea di comunità digitale e in cui la scelta di riscrivere il più grande classico della letteratura epistolare costituisce una rivendicazione della centralità della letteratura per interpretare il contemporaneo. Ma è evidente la denuncia di un mondo dove il lavoro intellettuale è svalorizzato e selezionato in base a logiche di mercato:

La force de travail dématérialisée. La pensée. La mienne, celle de mes concurrents. Les humains dans la machine. Mechanical Turk est une application qui compare pour vous le coût des *prestations* dont vous avez besoin. C'est bien pratique. *L'intelligence artificielle* nous trie selon des indicateurs strictement économiques²⁰.

Celle que vous croyez di Camille Laurens (2016) riflette invece su un altro aspetto della comunicazione digitale, la possibilità di assumere identità diverse, di crearsi in rete una vita

¹⁹ Lucbert, *La Toile*, cit., p. 13: «non sono l'autore, sono l'operatore [...] ho ricevuto dei megabyte di corrispondenze e poi arrangiati, guarda un tutorial. Insomma, sono stato scelto dal mercato; l'editoria francese ha stimato che ero meglio di un altro, perché costavo meno».

²⁰ Ivi, p. 15: «La forza di lavoro smaterializzata. Il pensiero. Il mio, quello dei miei concorrenti. Gli umani nella macchina. Mechanical Turk è un'app che confronta per voi il costo delle *prestazioni* che richiedete. È molto pratico. *L'intelligenza artificiale* ci seleziona secondo indicatori rigorosamente economici» (i corsivi sono nel testo).

alternativa più rispondente ai propri desideri, e le conseguenze potenzialmente distruttive che questo comporta.

Da un punto di vista strutturale questa ambiguità identitaria viene riprodotta attraverso una struttura testuale ibrida, di difficile collocazione generica. È composto di due parti che si riflettono l'una nell'altra, incorniciate da un prologo ed un epilogo. Il prologo e la prima parte, intitolata «*Va mourir!*», sono composte da trascrizioni di registrazioni audio: la prima registrazione (il prologo) viene effettuata in un posto di polizia, in seguito la donna che vi si esprime, in stato di forte alterazione psichica, si rivolge ad uno specialista all'interno di una struttura psichiatrica. La successiva registrazione riguarda lo stesso psicologo, sottoposto ad un audit da parte dei colleghi. Nel corso dell'audizione egli dà lettura di un testo prodotto a fini terapeutici dalla sua paziente Claire Millecum, in un laboratorio di scrittura creato all'interno della clinica, testo che a sua volta si trasforma in *cadavre exquis*, cioè in un testo collaborativo composto secondo l'estetica dei surrealisti. La seconda parte, *Une histoire personnelle*, è composta da una lunga lettera scritta da Camille, l'animatrice del laboratorio di scrittura nella clinica psichiatrica, al proprio editore, preoccupato dalle conseguenze legali che potrebbe comportare la pubblicazione del romanzo *Va mourir!* che Camille gli ha proposto. L'autrice intende rassicurarlo raccontandogli «la vraie histoire, l'histoire vraie, celle qui m'est arrivée»²¹. In questo meccanismo auto riflettente, in cui Millecum si rovescia in Camille, il lettore è chiamato a un continuo riposizionamento all'interno dell'intreccio, che si trasforma e cambia ininterrottamente di senso; le ipotesi interpretative devono gradualmente modificarsi a mano a mano che le diverse tipologie narrative gli ripresentano la situazione da un'angolatura diversa, e questa ambiguità corrisponde appunto all'identità cangiante della protagonista. Se il carattere pseudo autobiografico del testo, articolato secondo gli stilemi dell'autofiction, è indubbio²², ci sembra che se ne possa egualmente pro-

²¹ Camille Laurens, *Celle que vous croyez*, Paris, Gallimard, 2016, p. 139: «la vera storia, la storia vera, quello che mi è successo».

²² Partono da questo presupposto di genere i saggi di Anne-Sophie Donnarieix, *Le "je" en porte-à-faux. Pratiques déceptives de l'écriture de soi chez Marie Ndaye*

porre una collocazione all'interno del genere epistolare contemporaneo, in cui gli audio sono considerati parte integrante della comunicazione digitale. Anche la posizione del lettore, chiamato a orientarsi senza alcuna guida nel labirinto formato dalle diverse versioni dell'intreccio, corrisponde a quella richiesta dai romanzi epistolari più complessi, come *Les Liaisons dangereuses*, che non a caso svolge un ruolo intertestuale rilevante nel testo.

La protagonista è una donna in crisi: alla soglia dei cinquant'anni, vive con disagio la sua maturità in una società che richiede alle donne gioventù e bellezza. Il titolo «Va mourir!» rappresenta appunto l'ingiunzione di una società fortemente misogina nei confronti delle donne che non corrispondono più ai canoni richiesti:

Je n'ai plus de place je ne sais pas où me mettre tiroir cercueil [...] laissez-vous mettre au cercueil quelle transparence quelle transparence je suis transparente [...] disparaiss tu comprends tu piges dégage tu captes marche à l'ombre va mourir²³.

Il testo sviluppa tutta una serie di riflessioni sulla forte asimmetria che esiste nella visione sociale uomo donna, a partire dalla cronaca odierna:

Macron c'est louche sa femme qui a vingt ans de plus que lui tout le monde se marre faut vraiment que ce soit un pauvre type [...] ou alors elle est pédophile [...] Moscovici il a une femme qui a trente ans de moins que lui «la belle et le ministre» c'est les titres des journaux tandis que Macron, c'est «le séducteur de vieille»²⁴.

et Camille Laurens, «Revue critique de fiction française contemporaine», 22, 2021, pp. 1-12 e di Simon Bréan, *Imposture et ontologie de la fiction réaliste: une lecture science-fictionnelle de Celle que vous croyez (Camille Laurens)*, «Revue critique de fiction française contemporaine», 22, 2021, pp. 1-14.

²³ Laurens, *Celle que vous croyez*, cit., pp. 13-14: «non ho più un posto, non so dove mettermi cassetto bara [...] lasciati mettere nella bara che trasparenza che trasparenza sono trasparente [...] sparisci hai capito togliti di mezzo cammina in ombra muori».

²⁴ Ivi, p. 13: «Macron è squallido sua moglie ha vent'anni più di lui tutti ridono deve essere proprio un poveraccio [...] oppure lei è una pedofila [...] Moscovici ha una moglie che ha trent'anni di meno “la bella e il ministro” sono i titoli di giornali invece Macron è “il seduttore di una vecchia”».

Dopo la separazione dal marito, Claire, umiliata anche dal nuovo compagno, si inventa una vita virtuale per poterlo spiare attraverso la rete senza essere riconosciuta: «Ce n'est pas pour rien que ça s'appelle la Toile, tantôt on est l'araignée, tantôt le moucheron»²⁵. Crea su Facebook un suo profilo alias dove appare come affascinante ventiquattrenne, e ottiene facilmente l'amicizia di Chris, il coinquilino dell'ex-compagno, attraverso il quale lo potrà sorvegliare; ma la *liaison* virtuale che intreccia con quest'ultimo finisce per rivelarsi una trappola che la farà entrare in una spirale autodistruttiva.

Si tratta di un romanzo che possiede una dimensione fortemente intertestuale, con continui rimandi a diverse opere letterarie. Uno dei più godibili *leit motiv* del romanzo risiede nella polemica che la protagonista, docente universitaria di letteratura comparata, sviluppa con il suo psicologo, scoprendo la sua assoluta ignoranza in campo letterario. Come è possibile che chi si occupa di indagare l'animo umano non riceva una adeguata formazione letteraria? «comment peut-on prétendre sonder le cœur humain sans avoir lu tous les grands connaisseurs du cœur humain?»²⁶. In effetti uno dei motivi chiave è costituito dalla rivendicazione della centralità della letteratura non solo all'interno dei saperi umanistici, come la psicologia, dove è invece stata emarginata, ma anche in un mondo contemporaneo che vive di relazioni virtuali, ovvero è governato dalla finzione. Facebook è per Claire/Camille quel filtro magico che le permette di incatenare Chris, come la maga Armida fa innamorare Rinaldo nella *Gerusalemme Liberata*, ma il suo sortilegio si rivela un'illusione che le si ritorce contro:

Et Renaud, qui ne se contemplait plus que dans le miroir magique tendu par sa belle, découvre soudain son vrai reflet [...] C'est là que la légende et mon récit, hélas, se rejoignent²⁷.

²⁵ Ivi, p. 24: «Non per niente si chiama la Toile, a volte si è ragno, a volte moscerino».

²⁶ Ivi, p. 59: «come si può pretendere di sondare il cuore umano senza aver letto tutti i grandi conoscitori del cuore umano?».

²⁷ Ivi, p. 111: «E Rinaldo, che si contemplava soltanto nello specchio magico offerto dalla sua bella, scopre improvvisamente il suo vero riflesso [...] La leggenda e il mio racconto, ahimè, coincidono». Il riferimento è al canto XVI della *Gerusalemme*

Se andiamo a ricercare quali autori sono più frequentemente citati, anche in questo caso uno dei modelli evocati è quello di Laclos. Nella celebre lettera 81 Madame de Merteuil denunciava un mondo costruito solo a misura di uomo, che la costringeva ad un continuo esercizio di dissimulazione per imporsi:

Des *Liaisons dangereuses* contemporaines, où je serais à la fois Merteuil et Tourvel, manipulatrice et victime, celle qui meurt et celle qui tue. J'avais joué avec la fiction, elle venait de me revenir en boomerang²⁸.

In questa dialettica tra verità e finzione su cui è costruito il romanzo è egualmente visibile il richiamo a Marivaux, celebre per le sue sottili disamine dei sentimenti. *Les fausses confidences*, titolo di una famosa commedia di Marivaux, è anche il titolo del testo scritto a scopi terapeutici da Claire Millicam. A sua volta esso si rovescia nelle «vraies confidences» che Camille promette al suo editore. Nel testo di Marivaux le “fausses confidences” sono menzogne rivelate ad arte per ottenere determinati effetti. Ciò rimanda al potere manipolatorio e performativo del linguaggio, che si dispiega anche nella dialettica vero/falso del romanzo di Camille Laurens. Il testo si può leggere così anche come l'espressione di un *marivaudage* contemporaneo, applicato alle passioni virtuali costruite attraverso la rete. Il web è diventato il più grande spazio di finzione e di elaborazione delle storie:

Les centaines de milliers de gens qui, de par le monde, sur tous les sites de rencontres et les réseaux sociaux, se font passer pour ce qu'ils ne sont pas, truquent leur âge, mentent sur leur profession, leur statut familial, voir leur sexe, postent des photos vieilles de vingt ans et se créent une existence plus libre, plus excitante que la leur. Le nombre de personnes qui s'inventent un personnage, c'est fou ! La vie est un roman ! [...] Nous sommes tous, dans les fictions continues de nos vies, dans nos mensonges, dans nos accommodements avec la réalité, dans notre désir de possession,

Liberata, laddove Rinaldo scopre la sua vera immagine nello scudo portogli dai compagni, vv. 233-240.

²⁸ Laurens, *Celle que vous croyez*, cit., p. 188: «Delle *Relazioni pericolose* contemporanee, dove sarei Merteuil e Tourvel insieme, manipulatrice e vittima, colei che muore e colei che uccide. Avevo giocato con la finzione, e la finzione mi si ritorceva contro come un boomerang».

de domination, de maitrise de l'autre, nous sommes tous des romanciers en puissance. Nous inventons tous notre vie²⁹.

La struttura labirintica del romanzo rende ardua se non impossibile una lettura che voglia ricostruire una sola e autentica versione dei fatti. La finzione con le sue interpretazioni multiple costituisce la sostanza stessa delle nostre vite, sembra dire chi scrive: «Camille Morand, quelque chose comme ça. [...] C'est rien, c'est un écrivain»³⁰.

²⁹ Ivi, pp. 140-141: «Centinaia di migliaia di persone che, in tutto il mondo, sui siti di incontro e sui social si fanno passare per ciò che non sono, imbrogliacono sulla loro età, mentono sulla loro professione, la posizione familiare o il sesso, postano delle foto di vent'anni prima e si creano un'esistenza più libera e più eccitante. È incredibile il numero di persone che inventano il proprio personaggio, la vita è un romanzo! [...] Nelle finzioni continue delle nostre vite, nelle nostre menzogne, nei nostri compromessi con la realtà, siamo tutti potenzialmente dei romanzieri. Tutti inventiamo la nostra vita».

³⁰ Ivi, p. 211. Sono le righe conclusive del romanzo in cui il personaggio di Camille viene così identificato: «[Si chiama] Camille Morand, qualcosa del genere mi sembra. [...] Ma niente, è una scrittrice».

Alessandra Baldoncini

Scoperta e riscoperte dell'*Ad Diognetum*¹

«[...] unde Antiquorum silentium profundum?» si chiedeva Snoeck nel 1861², trattando dell'*Ad Diognetum*, uno scritto misterioso che tutta la cristianità antica e medievale pare ignorare³. Il ritrovamento fortuito dell'opera – un breve trattato a metà tra l'apologetico e il protrettico⁴ – attorno alla metà del XV secolo

¹ Come giustificare un altro scritto – quella che segue in realtà è una semplice riflessione – su un'opera che ha già tanto fatto parlare di sé? Faccio mie le parole di Snoeck che, nell'introdurre il suo erudito e ricco lavoro dottorale sull'*Ad Diognetum*, nel 1861, scriveva: «lecta et relecta (sc. epistola) valde placuit. Attamen, comperiens plurimos iam Viros doctos multis de Epistola egisse, verebar, ne dissertatio de ea a me conscripta supervacanea esset» (Guilielmus Ianus Snoeck, *Specimen Theologicum exhibens Introductionem in epistolam ad Diognetum*, Lugduni Batavorum, apud P. Engels, 1861, p. VII). D'altra parte forse nessun testo cristiano piace e riscuote un tale successo ai nostri giorni come l'*Ad Diognetum*. Da qui la scelta in un contesto di *revivals*.

² Snoeck, *Specimen*, cit., p. 62.

³ Il testo non presenta al suo interno alcun appiglio veramente utile per datazione, né possono venire in soccorso citazioni o evidenti dipendenze dell'*Ad Diognetum* o dall'*Ad Diognetum*. Per fare un esempio Alfonsi concludeva la sua ricerca sulla presenza dell'anonimo scritto in Clemente Alessandrino, e in particolare nel *Protrettico*, in questo modo: «non ci sono elementi tanto forti da farci dichiarare assolutamente una dipendenza di Clemente [...] dall'Epistola a Diogneto [...], per quanto non manchi qualche concordanza talmente significativa da motivare almeno il sospetto che Clemente l'abbia conosciuta». Cfr. Luigi Alfonsi, *Il «Protrettico» di Clemente Alessandrino e l'epistola a Diogneto*, «Aevum», 20, 1946, p. 108.

⁴ Molti studiosi si sono interrogati sul genere dell'*Ad Diognetum*, che, definita *Epistola* dal primo editore e citata ancora come tale nel Concilio Vaticano II, è stata considerata una lettera di risposta vera e propria ovvero un trattato apologetico o ancora un'opera protrettica. Sull'argomento si vedano, ad esempio, *A Diognète*. Introduction, édition critique, traduction et commentaire de Henri Irénée Marrou, Paris, Éditions du Cerf, 1965², pp. 91 ss.; *A Diogneto*. Introduzione, traduzione e note di Enrico Norelli, Milano, Edizioni Paoline, 1991, pp. 27 ss.; *A Diogneto*. Introduzione, testo critico, traduzione e note di commento a cura di Fabio Ruggiero, Roma, Città Nuova, 2020, pp. 8 s.

e la scomparsa improvvisa dell'unico testimone manoscritto nel corso della guerra franco-prussiana: tutto concorre a infittire le tenebre attorno a questo breve testo che rimane un enigma per paternità, collocazione cronologica e ambiente di origine.

Dalla fine del 1600 – quando per la prima volta venne messa in discussione da Tillemont l'attribuzione a Giustino⁵, cui figurava ascritto nel *combustus* codice gr. 9 della Biblioteca Municipale di Strasburgo⁶ – fino ai nostri giorni, le ipotesi di datazione hanno spaziato all'interno di un arco temporale che va da prima del 70 d.C. al 1500, con la tesi (di certo non accoglibile, ma indicativa del grado di incertezza in cui si è mossa la ricerca) di Donaldson⁷ che a metà dell'Ottocento considerò lo scritto un falso opera del primo editore, Henri Estienne⁸; allo stesso modo tanti

⁵ «Nous dirons seulement ici que nous serions tres aises de pouvoir suivre le sentiment general qui donne à S. Justin l'excellente lettre à Diognete, où l'on voit une tres belle description de la vie des premiers Chrétiens. Mais ce qui nous empesche de croire qu'elle soit de Saint Justin, c'est ce qui nous la rend encore plus venerable. Car il paroist qu'elle est écrite avant mesme la ruine de Jerusalem, c'est à dire avant l'an 70 de Jesus Christ. Mais de plus, le style si magnifique et si eloquent de cette lettre, s'élève beaucoup au dessus de celui de S. Justin», così si legge in *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles* [...] par [...] D(e) T(illemont), 16 vols., A Paris, Chez Charles Robustel, 1693-1712, vol. II, p. 406. Da segnalare le espressioni che qualificano l'opera nel lavoro del dotto francese: *excellente lettre, tres belle description, venerable, style si magnifique et si eloquent*.

⁶ Cfr. Giovanni Mercati, *Da incunaboli a codici*, in Lamberto Donati (a cura di), *Miscellanea bibliografica in memoria di don Tommaso Accurti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 18 ss.; Elisabetta Caldelli, *Piovono autografi: nuove scoperte su Giovanni Tortelli*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo», 111, 2009, p. 239, nota 28.

⁷ Lo studioso afferma esplicitamente di aver il sospetto «that the Epistle to Diognetus might possibly be the production of Henricus Stephanus himself» o ancora di essere incline a pensare più verosimile «that some of Greeks who came over to Italy when threatened by the Turks may have written the treatise, not so much from the wish to counterfeit a work of Justin's as to write a good declamation in the old style» (James Donaldson, *A Critical History of Christian Literature and Doctrine: From the Death of the Apostles to the Nicene Council*, 3 vols., London, Macmillan and Co., 1864-1866, vol. II, p. 142).

⁸ *Iustini philosophi et martyris Epist. ad Diognetum, et Oratio ad Graecos, nunc primum luce et Latinitate donatae ab Henrico Stephano*. Eiusdem Henr. Stephani annotationibus additum est Io. Iacobi Beureri de quorundam locorum partim interpretatione partim emendatione iudicium. Tatiani, discipuli Iustini, quaedam. Excudebat Henricus Stephanus, 1592.

sono stati i tentativi di attribuzione, con altrettante collocazioni in luoghi e temperie culturali anche molto diverse tra loro⁹.

Una delle poche certezze sull'*Ad Diognetum* è la fortuna praticamente ininterrotta che lo scritto ha conosciuto dal suo primo apparire alle stampe fino ai giorni nostri, eppure in realtà non tutte le epoche sembrano esserne state affascinate allo stesso modo¹⁰.

Consideriamo lo scopritore del manoscritto, l'anonimo autore del *Tractatus de martyrio sanctorum*¹¹: tre sappiamo essere stati i codici in suo possesso reperiti durante il "soggiorno-studio" a Costantinopoli¹². Uno conteneva la *πρεσβεία περὶ τῶν χριστιανῶν* di Atenagora, il secondo le *duodecim pulcherrimae orationes eloquentissime graeco sermone* εις εαυτόν di Marco Aurelio e il terzo gli *opera Iustini martyri*. Del primo libro l'anonimo si vanta di averlo rintracciato e salvato da un cumulo di codici *fracti* utilizzati da un venditore di pesce salato per in-

⁹ Tanti i nomi fatti: da Clemente Romano, a Quadrato, Marcione, Melitone di Sardi, Teofilo di Antiochia, Panteno, Ippolito di Roma, nomi che portano con sé la collocazione in luoghi e temperie culturali anche molto diversi tra loro: Roma, Alessandria, l'Oriente... Nessuna delle ipotesi proposte ha mai definitivamente convinto. Un quadro generale, orientativo anche se ormai datato, è fornito da Marrou, *A Diognète*, cit., pp. 241 ss. Sul finire dell'Ottocento von Gebhardt concludeva l'introduzione alla sua edizione con queste, a quanto pare condivisibili, parole: «Loci, ubi epistula scripta sit, vestigia adeo desunt, ut ne coniectura quidem divinari possit» (*Patrum Apostolicorum Opera*, Textum ad fidem codicum et graecorum et latinorum adhibitis praestantissimis editionibus, recensuerunt [...] Oscar de Gebhardt, Adolfus Harnack, Theodorus Zahn, editio post Dresselianam alteram tertia, Lipsiae, J.C. Hinrichs, 1875, p. 215).

¹⁰ Che questa sia la linea di ricerca da seguire sembra suggerirlo Norelli, *A Diogneto*, cit., p. 29, nota 7.

¹¹ Il *Tractatus* venne composto probabilmente nel 1437: si vedano a questo proposito Mercati, *Da incunaboli a codici*, cit., p. 3; Caldelli, *Piovono autografi*, cit., p. 241. L'edizione a stampa non presenta nel frontespizio indicazione di luogo, data, editore. Si sa tuttavia che la stampa venne realizzata a Basilea da Jakob Wolff attorno al 1492, cfr. ivi, p. 233.

¹² L'autore accenna genericamente ai codici greci in suo possesso quando, esprimendosi in termini evangelici, racconta l'incontro con i tre frati che lo convinsero a desistere dal continuare lo studio del greco a Costantinopoli, per mettersi alla ricerca di una «infiniti valoris margarita», predicando in terra musulmana. Al capitolo 12 si legge: «Venditis ergo aliis omnibus et deficiente aliquali pecuniola, ne etiam libros graecos quos et admirabiles et magno labore mihi comparaveram vendere coactus essem, margaritam hanc preciosissimam relinquere intendeabam. Sed iuvante domino valui omnia vendere». Il contenuto dei manoscritti viene invece descritto in seguito, al cap. 17.

cartare la merce in una *taberna* costantinopolitana; dei dodici libri dei Τὰ εἰς ἑαυτὸν di Marco Aurelio afferma esplicitamente di averli riportati alla luce considerati ormai perduti da tempo e ne sintetizza il contenuto; a proposito del codice delle opere di Giustino¹³ l'anonimo afferma invece «plura et admiranda opera [...] cum longo tempore haec deperdita iacuissent repperi ego iam est annus [...] hic in Constantinopoli»¹⁴ e più oltre ci informa che nel codice era contenuta l'*oratio contra gentes*, che definisce *liber fortissimus* e che di certo lesse, almeno in parte, visto che nel *Tractatus* ne abbiamo una citazione diretta¹⁵. Dopo l'identificazione del manoscritto con il codice gr. 9 di Strasburgo, siamo certi che vi fosse contenuto anche l'*Ad Diognetum*, che l'anonimo forse non lesse o che per lo meno non suscitò in lui un interesse tale da essere citato o ricordato a mente.

Passiamo al primo editore, Henri Estienne. Alla fine del 1592 finalmente compare l'*editio princeps* dell'*Ad Diognetum* che, insieme all'*Oratio ad Graecos*, va a completare la pubblicazione delle opere di Giustino¹⁶. Così si legge nell'epistola dedicatoria a Bussus Clammerius:

Verum, ut ab illis Iustini scriptis quae a multis iam annis in publicum prodierunt, ad alia eiusdem veniam quae nunc a me luce simul et Latinitate donata prodeunt: quum ante sexennium in manus meas quoddam vetus exemplar venisset, in quo et nonnulla ex iis quae iam edita sunt eius scriptis, et ista etiam duo erant: statim de his exscribendis cogitavi¹⁷.

L'editore afferma anche di aver ritardato la pubblicazione nella vana speranza di rintracciare qualche altro testimone manoscritto, dato lo stato non ottimale del *vetus exemplar* a sua disposizione¹⁸. Più esplicito il giudizio sul valore di questi scritti nell'epistola al lettore:

¹³ Nel *Tractatus* non si afferma che il codice di Giustino sia stato reperito nelle medesime circostanze dell'Atenagora, nonostante ciò sia probabile. Cfr. Mercati, *Da incunaboli a codici*, cit., pp. 17 s.

¹⁴ *Tractatus*, cit., cap. 5.

¹⁵ Cfr. ivi, cap. 13, dove è citato un passo dell'*Oratio ad Graecos* dello pseudo Giustino (PG 6,232).

¹⁶ Le opere di Giustino erano state pubblicate dal padre di Henri, Robert Estienne nel 1551.

¹⁷ Stephanus, *Epistola ad Diognetum*, cit., ff. iiv-iiir.

¹⁸ Ivi, f. iiir: «Sed ad exscribenda haec Iustini ex illo quod alioqui incommoda

Alia Iustini martyris scripta quam quae ante multos annos ex officina patris mei prodierunt, in lucem ventura vix sperandum videbatur: sed ecce tamen, aliquam ad ea accessionem [...] nunc accipis. Ac parvam quidem esse illam, si chartae numerentur, et numeri earum ratio habeatur, fateor, ut et fateri cogor: sed magnam vocare non dubitem, si hae chartae ponderentur potius quam numerentur, et argumenti quod his tractat, ratio habeatur¹⁹.

Fu il reale apprezzamento per i due testi dello pseudo Giustino a spronare Stephanus e ad accelerare i tempi dell'edizione o fu il desiderio, tanto frequente nei primi editori, di potersi vantare di aver dato per primo alle stampe un'opera?²⁰ L'editoria patristica tra Cinquecento e Seicento si caratterizza – e l'*Ad Diognetum* non fa certo eccezione – per la tendenza a dare alle stampe da un lato opere possibilmente inedite, dall'altro gli *ope-*

ista habebat exemplari, alacriorem me spes reddebat, quam de nanciscendo aliquando tandem alio exemplari concipiebam. Haec autem quamvis me fefellerit, interim spem multorum de fruendis hisce Iustini libellis, quos iampridem e prelo exiisse audiebant, fallere nolui». Il codice a sua disposizione, questo *vetus exemplar*, viene oggi considerato copia del *combustus codex Argentoratensis*, tuttavia anche qui c'è una dose di mistero, «un problème curieux», lo definisce Marrou (cfr. *A Diognète*, cit., p. 9), perché la trascrizione che Stephanus avrebbe fatto nel XVI secolo – così come le altre due a nostra disposizione del medesimo periodo – è caratterizzata da brevi lacune di cui nelle collazioni ottocentesche del codice, non c'è traccia.

¹⁹ Stephanus, *Epistola ad Diognetum*, cit., *Epistola Lectori*, ff. non numerati. Di seguito al passo citato, l'editore asserisce che non c'è motivo di metterne in dubbio l'attribuzione a Giustino – segno questo che qualche sospetto i due scritti destavano già alla sua epoca – portando come prova la presenza nella fonte manoscritta di altri scritti del medesimo autore e la somiglianza dello stile. Va forse segnalato che un altro editore antico, noto per non limitarsi a una mera riproduzione nei suoi volumi di edizioni precedenti, il maurino Maran, a proposito dell'*Ad Diognetum* dirà: «De praestantissimo hoc opere, utrum S. Iustini sit necne inter eruditos certatur; S. Martyre dignissimum esse inter omnes convenit». Così si legge in *S.P.N. Iustini, philosophi et martyris opera quae exstant omnia* [...] Cum mss. Codicibus collata, ac novis Interpretationibus, Notis, Admonitionibus et Praefatione illustrata, cum Indicibus copiosis. Opera et studio unius ex Monachis Congregationis S. Mauri, Parisiis, Sumptibus Caroli Osmont, 1742, p. 233.

²⁰ L'anno successivo esce a cura di Sylburg un'edizione complessiva degli scritti di Giustino, dove confluisce anche il lavoro di Stephanus: non una parola di apprezzamento per l'*Ad Diognetum* pare emergere da parte dell'editore. Cfr. S. Iustini, philosophi et martyris, opera quae undequaque inveniri potuerunt... Opera Friderici Sylburgii Veter. Ex Typographeio Hieronymi Commelini, Anno Christi 1593. Nel corso del Seicento, poi, l'*Ad Diognetum* venne pubblicato da Morel: *Sancti Iustini philosophi et martyris opera* [...], Lutetiae Parisiorum, Apud Michaellem Sonnum, 1615. Il lavoro, che pure venne più volte ristampato, non è che una copia (comprensiva della medesima epistola al lettore) di Sylburg: non è dato pertanto conoscere il giudizio dell'erudito francese sull'anonima operetta.

ra omnia di un autore, senza necessariamente fornire giudizi di valore.

Il Settecento vede i Maurini al lavoro anche sull'*Ad Diognetum*, senza che però sembrino particolarmente colpiti dall'opera²¹; Tillemont, che non propone una nuova edizione del testo, ma ne compie un'analisi dei contenuti, avanzando dubbi sulla paternità, ne fornisce nel complesso un giudizio positivo²². Le edizioni dell'Ottocento, numerosissime, hanno il merito di giungere un po' alla volta a un testo stabile²³. Il pullulare di questi lavori può spiegarsi con il desiderio di sanare un testo ancora bisognoso di cure, magari dandosi la briga anche di collazionare, o far collazionare, il codice finché esistente²⁴, ma potrebbe anche essere l'indizio di una prima riscoperta e valorizzazione dell'*Ad Diognetum*²⁵ nei contenuti, nelle immagini, nel valore letterario. Nella *Praefatio* alla sua edizione Otto scrive:

Inter praestantissima antiquitatis christianae monumenta optimo iure numeratur Epistola Diogneto inscripta: quaecumque enim ea continentur, sanctissima mentis christianae penetralia nobis recludunt, et Christianorum

²¹ Cfr. *supra*, nota 19. La loro edizione confluisce nel lavoro di Galland, tra gli scritti dei Padri Apostolici: *Bibliotheca Veterum Patrum antiquiorumque scriptorum ecclesiasticorum* [...] Cura et studio Andreae Gallandii Presbyteri congregationis Oratorii, Tomus I, Venetiis, ex typographia Joannis Baptistae Albritii, 1765.

²² Cfr. *supra*, nota 5.

²³ Marrou fornisce una panoramica sommaria di queste pubblicazioni (cfr. *A Diognète*, cit., pp. 33 ss.).

²⁴ Due le collazioni note di questo periodo: quella di Cunitz per Otto e quella di Reuss. Cfr. *ivi*, pp. 8 ss.

²⁵ Per additare una causa certa di questo fenomeno andrebbero visionate le edizioni ottocentesche a una a una, soffermandosi non sui contributi testuali, bensì su eventuali commenti e note che forniscano il giudizio dei curatori sull'operetta anonima. Ad esempio, prendendo in mano l'edizione di Funk, ci si accorge che l'editore è ben più interessato alle problematiche testuali, alla paternità, alla datazione, alla definizione del genere, che non a una valutazione dell'opera, che pure definisce «scriptura praestantissima» (*Opera Patrum Apostolicorum*. Textum recensuit, adnotationibus criticis exegeticis historicis illustravit, versionem latinam, prolegomena, indices addidit Franciscus Xaverius Funk [...], volumen I. Editio nova [...] Tubingae, in libraria Henrici Laupp., 1887, p. XCIX). Stessa analisi andrebbe fatta sulle traduzioni (in latino e nelle lingue moderne) che videro la luce e circolarono (anche autonomamente dal testo originale) nel XIX secolo: cfr. Marrou, *A Diognète*, cit., pp. 39 ss.

qui tum erant egregiam repraesentant ac prorsus singularem vitae conditionem vividissimis coloribus depictam²⁶

salvo poi concentrarsi su questioni prettamente filologiche. Accanto alle edizioni del testo, l'Ottocento fa però anche registrare i primi giudizi entusiastici dell'opera. Ruggiero²⁷ ricorda i noti esempi di Sailer²⁸, Semisch²⁹ e Norden³⁰. Accanto a questi, si potrebbe fare anche il nome, di certo meno noto, di uno studioso italiano, che con grande passione parla dell'*Ad Diognetum* nella sua storia della letteratura cristiana, Emidio Ruggieri:

Quanta bellezza [...] e quanta verità in quelle parole, ov'è detto, che, come l'anima sostiene il corpo, i cristiani sostengono il mondo. [...] A mirare le moderne società sembrerebbe, ch'esse stiano e che reggano per virtù dei molteplici loro ordinamenti di leggi, di milizie, d'industrie; e nondi-

²⁶ *Epistola ad Diognetum Iustini philosophi et martyris nomen prae se ferens*. Textum recensuit, translatione latina instruxit, prolegomenis et adnotationibus ornavit, indices adiecit Ioann. Carol. Theod. Otto, Editio secunda emendatior et auctior, Lipsiae, T.O. Weigel, 1852, p. III. Interessante è che nel riassumere il cap. 5 dell'*Ad Diognetum* già Maran avesse impiegato il verbo *depingo*, nel senso di descrivere: «Tum depingit mores Christianorum» (*Iustini opera*, cit., p. 233). Allo stesso modo Galland scriveva: «Christianorum mores graphice depingit» (*Bibliotheca Veterum Patrum*, cit., p. 328).

²⁷ Ruggiero, *A Diogneto*, cit., pp. 10 ss. Altri nomi registra Marrou, *A Diognète*, cit., pp. 89 s. Entrambi gli studiosi ricordano giustamente che non mancarono, tra Ottocento e Novecento, anche detrattori dell'opera, in *primis* Geffcken e von Harnack.

²⁸ Cfr. *Briefe aus allen Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung*, [...] herausgegeben von Johann Michael Sailer, 6 Bände, München, bey Joseph Lentner Buchhändler, 1800-1804, Bd. I, pp. 37 ss. Qui si legge la celebre espressione *eine Perle des Alterthums*. L'*Ad Diognetum* è presentato da Sailer in traduzione tedesca preceduta da una breve introduzione in cui si fanno considerazioni circa la paternità e l'epoca di composizione. Solo qualche espressione, oltre al sottotitolo ora citato, denota il giudizio positivo dello studioso: «sein Inhalt ist [...] groß und schön» (p. 38). Per riassumere la terza parte dell'opera viene impiegato il termine *das Bild*: «das wahre Bild des wahren Christenthums» (*Ibidem*).

²⁹ Cfr. Semisch, *Diognet, Brief an, in Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche*, 22 Bände, Stuttgart-Hamburg, Rudolf Besser, 1854-1866, Bd. III, pp. 407-410. A Semisch risale la definizione dell'*Ad Diognetum* come *ein Kleinod des christlichen Alterthums* (p. 407).

³⁰ Cfr. Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa von VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 2 Bände, Leipzig, Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1898, Bd. II, p. 513, nota 2. Il giudizio del Norden sembra essere dettato da motivazioni esclusivamente stilistiche: «der Brief an Diognet [...] zu dem Glänzendsten gehört, was von Christen in griechischer Sprache geschrieben ist». Lo studioso pone l'attenzione in particolare sui capitoli 5-7.

meno, se vera ricchezza è in esse, se hanno vigore di vita, è per beneficio della luce e delle acque salutari, che in mezzo a loro il cristianesimo segretamente riverbera e diffonde. Spegnete questo sole, chiudete questa fonte, o più semplicemente, togliete dal seno delle nostre società quei principî di fede, di morale, di onestà, ch'esse ebbero dal cristianesimo, e mercè i quali nacquerò, crebbero, e fiorirono, e voi non avrete che una civiltà esteriore e fallace, che cadrà in fascio per subiti avvenimenti, o per impeto di passioni. In breve, se il Vangelo, e la dottrina che ne deriva potessero disparire di mezzo agli uomini, questi perderebbero la coscienza della loro dignità, e con ciò le idee del vero, del buono e del bello³¹.

Lo studioso, uomo di Chiesa in un contesto fortemente cristianizzato, esalta il contenuto dell'operetta anonima, riconoscendo la forza e la verità delle immagini impiegate³²: immagini lette non come utopiche, ma come corrispondenti al vero, affascinanti, attraenti e ancora reali e realizzabili.

I due secoli successivi fanno registrare, accanto alle edizioni (che si trovano a fare i conti con la scomparsa del *codex unicus* e con un testo ancora in più punti dubbio) e a numerosi studi (che tentano di rispondere ai quesiti di fondo dell'*Ad Diognetum* o a questioni interpretative)³³, anche un fenomeno nuovo: una vera e propria riscoperta dell'opera nei suoi contenuti, o meglio nell'attualità dei suoi insegnamenti – non necessariamente

³¹ Emidio Ruggieri, *Storia dei Santi Padri e dell'antica letteratura della Chiesa*, 5 voll., 3a ed., Roma, Tipografia Bodoniana, *Padri Apostolici*, 1882-1885, vol. I, pp. 412 s.

³² Anche Ruggieri impiega l'idea dell'immagine, del quadro: «Questo leggiadrissimo e verissimo quadro dei santi costumi dei primi cristiani [...] una dipintura fedelissima della vita cristiana d'allora; una immagine reale e non fittizia» (ivi, p. 410).

³³ Piace qui richiamare, nonostante lo scopo del presente lavoro non sia quello di fornire una rassegna bibliografica, il contributo dato da Carlo Tibiletti alla comprensione del testo, per due motivi: da un lato perché docente di Letteratura cristiana antica presso l'Università di Macerata a partire dal 1966 e in secondo luogo perché allievo del cardinale Pellegrino, uno dei protagonisti della riscoperta dell'*Ad Diognetum* nel corso del Novecento, come si accennerà *infra*. Di Tibiletti ricordo i seguenti lavori, *Aspetti polemici dell'Ad Diognetum*, «Atti dell'Accademia di Scienze di Torino», 96, 1961-1962, pp. 343-388; *Terminologia gnostica e cristiana nell'Ad Diognetum VII,1*, «Atti dell'Accademia di Scienze di Torino», 97, 1962-1963, pp. 105-119; *Osservazioni lessicali sull'Ad Diognetum*, «Atti dell'Accademia di Scienze di Torino», 97, 1962-1963, pp. 210-248; *Sulla fonte di un noto motivo dell'Ad Diognetum (c. VI)*, «Giornale Italiano di Filologia», 16, 1963, pp. 262-267; *Azione cosmica dei cristiani in A Diogneto 6,7*, «Orpheus», N.S., 4, 1983, pp. 32-41.

te da parte di professionisti – in particolare in Italia³⁴. Al centro dell'attenzione ed elemento catalizzatore dell'interesse contemporaneo sembrano essere in modo precipuo i capitoli 5 e 6, i cosiddetti capitoli del *paradosso cristiano*³⁵. Da qui si origina una lettura non più solo storica, esegetica o filologica dell'*Ad Diognetum*, ma mossa piuttosto dalla luce che questo antico documento cristiano sembra poter gettare sull'attualità religiosa per aiutarne la comprensione o guidarne il cambiamento. Rizzi fa i nomi in particolare di Ernesto Buonaiuti, Michele Pellegrino e Giuseppe Lazzati³⁶.

Il primo dedicò la sua attenzione allo scritto anonimo, inaugurando la collana «Scrittori Cristiani Antichi», nel 1921³⁷, anno in cui ricevette la prima scomunica, preceduta nel 1916 dalla sospensione *a divinis* e seguita nel 1925 dalla scomunica *vitando*. Vicino al modernismo, pensò al rinnovamento della Chiesa nel senso di un ritorno, negli studi e nello spirito, al cristianesimo delle origini³⁸. In questo senso l'*Ad Diognetum* si

³⁴ Cfr. Marco Rizzi, *Tre lettori dell'Ad Diognetum nel XX secolo: Buonaiuti, Pellegrino, Lazzati*, in *Lazzati e l'Ad Diognetum*, «Dossier Lazzati» 16, Roma, A.V.E., 1999, p. 23: «il testo dell'*Ad Diognetum* è passato dalla esclusiva considerazione degli studiosi [...] al tessuto vivo dell'esperienza ecclesiale con l'evento del Concilio Vaticano II; ma già prima, con l'attenzione che ad essa era stata rivolta da tanti che di quell'evento furono precursori e preparatori; ed anche successivamente, nel nostro paese, specie in questi ultimi anni». Si veda anche Ruggiero, *A Diogneto*, cit., p. 11.

³⁵ *Ad Diogn.* 5,4: «θαυμαστήν καὶ ὁμολογουμένως παράδοξον ἐνδείκνυνται τὴν κατάστασιν τῆς ἑαυτῶν πολιτείας». Norelli, indicando in questa sezione dell'opera il motivo della fama odierna dell'operetta anonima, polemizza in realtà con quanti, incentrando l'attenzione sulla splendida illustrazione della situazione paradossale dei cristiani nel mondo, hanno disatteso a una comprensione storicamente più aderente dell'opera: «Abbagliati forse dallo splendore di parti come i cc. 5 e 6 che sembrano descrivere la situazione dei cristiani in modo valido per ogni tempo e luogo, non ci si è troppo domandati se anch'essi non corrispondano all'esigenza di proporre un dato tipo di cristianesimo» (*A Diogneto*, cit., p. 29). Lo studioso prenderà pertanto una via diversa, tenterà cioè la lettura dei due capitoli in modo più storico, lettura che lo porterà a proporre una collocazione dell'opera in ambiente romano sul finire del II secolo: «l'interpretazione che ne darò qui di seguito si stacca decisamente da quella – influenzata senza dubbio dalla meditazione su tale testo di grandi spiriti come Marrou e Lazzati – che tanto aiutò e arricchì noi giovani studenti» (ivi, p. 29, nota 7).

³⁶ Rizzi, *Tre lettori*, cit., pp. 23 ss.

³⁷ *Lettera a Diogneto*. Testo, traduzione e note a cura di Ernesto Buonaiuti, Roma, Libreria di cultura, 1921.

³⁸ In questi termini si esprime Buonaiuti nell'introduzione alla sua *Storia del Cristianesimo*, circa la necessità di un approccio scientifico alla tradizione cristiana:

configurava agli occhi dello studioso come l'opera di chi – forse un eretico, forse Marcione stesso³⁹ – aveva fatto esperienza di un cristianesimo vivo, l'opera di un «portavoce di una comunità credente, nella quale l'annuncio evangelico vive e vibra ancora molto più nella attitudine pratica che in una qualsiasi sistemazione astratta di concetti metafisici»⁴⁰, per il quale l'irrompere del cristianesimo, inteso come «completa palingenesi psichica, tutta interiore»⁴¹, non necessariamente comporta delle conseguenze sul piano sociale e politico. Secondo l'interpretazione di Buonaiuti, la vita cristiana descritta nell'*Ad Diognetum* è essenzialmente una «radicale inversione dei valori correnti»⁴², magari non individuabile a colpo d'occhio, forse la stessa che ha portato lo studioso a rinunciare alla cattedra di Storia del cri-

«Non ci volle molto perché mi accorgessi che se il professore di dogmatica doveva fare il più crudele scempio delle testimonianze bibliche e patristiche per trarle a sostegno del Tridentino e del Vaticano, il professore di storia ecclesiastica era costretto a fare scempio crudelissimo della realtà storica, per costringerla sul letto di Procuste dei suoi schemi dogmatico-teologici» (Ernesto Buonaiuti, *Storia del Cristianesimo*, 3 voll., Milano, Corbaccio-Dall'Oglio, 1944-1951², vol. I: *Evo antico*, p. 12). Allo stesso modo la storia del cristianesimo era interpretata come un allontanamento dal messaggio originale: «Nato come annuncio di palingenesi e di salvezza, collettive e imminenti nel Regno; come consegna austera e solenne affidata ad una minoranza eletta nel mondo; il cristianesimo si portava in cuore tendenze ecumenico-cattoliche e un vastissimo programma sociale. L'esplicazione di tali tendenze ecumeniche e l'attuazione dell'inaudito programma (una città di Dio da instaurarsi nel mondo, che è la città di Satana) imponevano un progressivo arricchimento concettuale e un inquadramento disciplinare sempre più rigido. Per vivere e per fruttificare nel mondo, il cristianesimo fu condannato così a snaturarsi e a degenerare. La comunità dei santi nelle cose sante fu condannata a quelle contaminazioni che sono inseparabili da ogni pellegrinaggio e da ogni ministero nel mondo» (ivi, p. 15).

³⁹ Cfr. Buonaiuti, *Lettera a Diogneto*, cit., pp. 12 ss.

⁴⁰ Buonaiuti, *Storia del Cristianesimo*, cit., p. 91. Lo studioso giudica l'opera in questi termini: «Così un anonimo maestro cristiano del secondo secolo formulava in termini di una potenza veramente irraggiungibile il posto dei cristiani nella vita associata» (ivi, p. 93).

⁴¹ Buonaiuti, *Lettera a Diogneto*, cit., p. 9. Cfr. anche, dello stesso, *Storia del Cristianesimo*, cit., p. 91. Un'analisi della posizione di Buonaiuti circa l'opera dell'anonimo si trova nei contributi di Rizzi, *Tre lettori*, cit., pp. 26 ss., e «Essere nel mondo ma non essere del mondo»: il cristianesimo paradossale della Lettera a Diogneto, in Francesco Capone, Luigi Lochi (a cura di), *La politica educata. Una proposta di formazione alla politica della Diocesi di Lecce*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021, pp. 64 s.

⁴² Buonaiuti, *Lettera a Diogneto*, cit., p. 9. Cfr. anche, dello stesso, *Storia del Cristianesimo*, cit., p. 91.

stianesimo presso l'Università di Roma, pur di non sottoscrivere il giuramento al fascismo, unico sacerdote tra i non firmatari, paradossalmente scomunicato⁴³.

Diverso il percorso di Pellegrino e Lazzati, entrambi affascinati dall'anonima operetta, entrambi allievi di Paolo Ubaldi, salesiano che, come noto, ricoprì la prima cattedra di Letteratura cristiana in Italia e che ebbe particolarmente a cuore la prima produzione cristiana⁴⁴. Probabilmente proprio alla scuola del maestro si originò una tensione nuova, un'inedita attenzione nei confronti dei documenti cristiani greci delle origini.

Pellegrino, che trattò dell'*Ad Diognetum* in più occasioni⁴⁵, avverte l'importanza di questo trattato in particolare per definire il rapporto tra cristianesimo e mondo. Queste le sue parole:

La «Lettera a Diogneto», senza elaborare una teoria sociale del Cristianesimo, suppone il cristiano come facente parte della città terrena e non vede alcuna incompatibilità fra questa sua condizione e la sua vocazione soprannaturale⁴⁶.

Il fedele pertanto è chiamato a vivere nella società in modo attivo, attendendo ai propri doveri. Nell'interpretazione di Pellegrino, che fa eco all'anonimo, la Chiesa vive immersa nella storia e i cristiani vivono immersi nel mondo, di cui rappresentano l'anima: la necessità che la Chiesa si adatti ai tempi richiede però fedeltà «a quello che deve a ogni costo rimanere immuta-

⁴³ Il contributo dato da Buonaiuti alla Storia del cristianesimo e alla Letteratura cristiana andrebbe forse maggiormente approfondito e in qualche luogo rivalutato, anche alla luce del processo di ripensamento della sua figura che sembra in atto in ambiente cattolico. Cfr. Luigino Bruni, *Rileggere Ernesto Buonaiuti: incompreso, modernissimo cercatore del Vangelo*, "Avvenire", 2 settembre 2022, <<https://www.avvenire.it/agora/pagine/ernesto-buonaiuti-la-storia-tra-modernismo-e-profezia>> (recensione a Giordano Bruno Guerri, *Eretico o Santo. Ernesto Buonaiuti, il prete scomunicato che ispira papa Francesco*, Milano, La nave di Teseo, 2022).

⁴⁴ Cfr. ad esempio Sisto Colombo, *L'attività filologica di Paolo Ubaldi*, «Convivium», 6, 1934, pp. 666-675; Luigi Franco Pizzolato, *Da Paolo Ubaldi a Giuseppe Lazzati: la letteratura cristiana antica nell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, «Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche», 71.1, 1997, pp. 153-180.

⁴⁵ Ricordo qui Michele Pellegrino, *Gli apologeti greci del II secolo*, Roma, A.V.E., 1947; e, dello stesso, *Umanesimo cristiano nella «Lettera a Diogneto»*, «Quaderni di Roma», 2, 1948, pp. 53-62. Si veda anche Rizzi, *Tre lettori*, cit., pp. 28 ss.

⁴⁶ Pellegrino, *Umanesimo cristiano*, cit., p. 58.

bile»⁴⁷. Così di fatto il rinnovamento viene inteso più come un ritorno alle fonti, a testi cronologicamente lontani, ma vicini in spirito, e i temi affrontati nel Concilio Vaticano II, a cui Pellegrino fu presente nella parte conclusiva dei lavori, non sono altro che uno sviluppo di argomenti antichi trattati dai primi Padri⁴⁸.

Apprendo una breve parentesi, è interessante che proprio dall'ultima fase del concilio Vaticano II, alla quale anche Pellegrino prese parte, siano usciti diversi documenti in cui sembra esserci una particolare attenzione per l'*Ad Diognetum*. La costituzione dogmatica sulla Chiesa, *Lumen gentium*, al capitolo IV, 38, relativamente ai laici, proponendo la citazione di *Ad Diognetum* 6,1, recita:

Ogni laico deve essere davanti al mondo un testimone della risurrezione e della vita del Signore Gesù e un segno del Dio vivo [...]. In una parola: «ciò che l'anima è nel corpo, questo siano i cristiani nel mondo»⁴⁹.

Nella costituzione dogmatica sulla divina rivelazione, *Dei Verbum*, al capitolo I, 4, relativamente alla rivelazione, si cita direttamente *Ad Diognetum* 7,4: «uomo agli uomini». Nel decreto sull'attività missionaria della chiesa, *Ad gentes*, capitolo II, art. 3, 15, si legge, a proposito della formazione della comunità cristiana:

I fedeli, che da tutti i popoli sono riuniti nella Chiesa, «non si distinguono dagli altri uomini né per territorio né per lingua né per istituzioni politiche»

dove il rimando è a *Ad Diognetum* 5,1⁵⁰. Anche se non tutti i riferimenti sono perfettamente fedeli all'originale, sembra degno

⁴⁷ Michele Pellegrino, *Nova et Vetera. Ciò che resta e ciò che cambia dopo il Concilio*, Fossano, Editrice Esperienze, 1968, p. 23.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 17 s. Cfr. anche Bartolo Gariglio, Francesco Traniello, *Michele Pellegrino e il Vaticano II: la partecipazione, l'applicazione, «dire il Concilio»*, pp. 15 ss., in Michele Pellegrino, *Dire il Concilio. Testi inediti (1966-1972)*, a cura di Bartolo Gariglio, Francesco Traniello, Cantalupa, Effatà, 2015.

⁴⁹ Il *siano* sostituisce l'indicativo dell'originale greco: non sembra superfluo ricordare il cambiamento testuale, il passaggio dall'indicativo della realtà, descrizione di una situazione reale, al congiuntivo dell'esortazione, al fine di porre in essere qualcosa che al momento manca. Cfr. Rizzi, *Tre lettori*, cit., p. 36; Ruggiero, *A Diogneto*, cit., p. 13.

⁵⁰ Anche in questo caso la citazione dall'*Ad Diognetum* non è esatta, tratta

di nota, e non avulso dalla presente riflessione, che l'*Ad Diognetum* sia, nei tre documenti citati, l'unico testo non biblico usato per supportare gli scritti dei padri conciliari e che due delle tre citazioni provengano dai capitoli del *paradosso cristiano*.

Va registrata forse anche la presenza dell'anonima operetta in un altro testo fondamentale della Chiesa cattolica, successivo questo, ma che in qualche modo trova ugualmente origine nel concilio Vaticano II, vale a dire il *Catechismo della Chiesa Cattolica* approvato in modo definitivo nel 1997⁵¹. Nell'articolo 2240, relativo alla sottomissione all'autorità, dopo la *Lettera ai Romani* vengono citati tre passi dell'*Ad Diognetum* (5,5; 5,10; 6,10):

La sottomissione all'autorità e la corresponsabilità nel bene comune comportano l'esigenza morale del versamento delle imposte, dell'esercizio del diritto di voto, della difesa del paese [...]. I cristiani «abitano nella propria patria, ma come pellegrini; partecipano alla vita pubblica come cittadini, ma da tutto sono staccati come stranieri [...]. Obbediscono alle leggi vigenti, ma con la loro vita superano le leggi [...]. Così eccelso è il posto loro assegnato da Dio, e non è lecito disertarlo».

All'articolo 2271 sull'aborto, in nota alla citazione diretta della *Didachè*, si rimanda all'*Ad Diognetum* 5,6 oltre che alla *Lettera* dello pseudo Barnaba e l'*Apologeticum* di Tertulliano⁵².

piuttosto dalla traduzione latina libera che accompagna l'originale greco nell'edizione della *Patrologia Graeca* di Jacques Paul Migne; cfr. Ruggiero, *A Diogneto*, cit., pp. 14 s.

⁵¹ Cfr. Giovanni Paolo II, *Costituzione apostolica «Fidei Depositum» per la pubblicazione del Catechismo della Chiesa Cattolica*, 11 ottobre 1992: «In questo spirito, il 25 gennaio 1985 ho convocato un'Assemblea Straordinaria del Sinodo dei Vescovi, in occasione del ventesimo anniversario della chiusura del Concilio. Scopo di questa assemblea era di celebrare le grazie e i frutti spirituali del Concilio Vaticano II, di approfondirne l'insegnamento affinché tutti i fedeli meglio aderiscano ad esso e ne promuovano la conoscenza e l'applicazione. In questa circostanza i Padri sinodali hanno affermato: "Moltissimi hanno espresso il desiderio che venga composto un catechismo o compendio di tutta la dottrina cattolica per quanto riguarda sia la fede che la morale, perché sia quasi un punto di riferimento per i catechismi o compendi che vengono preparati nelle diverse regioni. La presentazione della dottrina deve essere biblica e liturgica. Deve trattarsi di una sana dottrina, adatta alla vita attuale dei cristiani". Dopo la chiusura del Sinodo, ho fatto mio questo desiderio, ritenendolo "pienamente rispondente ad un vero bisogno della Chiesa universale e delle Chiese particolari"».

⁵² L'articolo 2271 recita così: «Fin dal primo secolo la Chiesa ha dichiarato la malizia morale di ogni aborto provocato. Questo insegnamento non è mutato.

Con l'articolo 2796 siamo, invece, all'interno della sezione del *Catechismo* relativa alla spiegazione della preghiera del Padre nostro e subito dopo la *II lettera ai Corinzi* viene citato *Ad Diognetum* 5,8-9:

Quando la Chiesa prega: «Padre nostro che sei nei cieli», professa che siamo il popolo di Dio, già fatti sedere nei cieli, in Cristo Gesù, nascosti con Cristo in Dio, mentre, al tempo stesso, «sospiriamo in questo nostro stato, desiderosi di rivestirci del nostro corpo celeste» (2 Cor 5,2). I cristiani «sono nella carne, ma non vivono secondo la carne. Passano la loro vita sulla terra, ma sono cittadini del cielo».

Anche in questo caso va sottolineato come le citazioni e i rimandi all'*Ad Diognetum* nel *Catechismo della Chiesa Cattolica* provengano tutti dai capitoli 5 e 6.

Resta da ricordare il terzo nome fatto in precedenza, Giuseppe Lazzati. Studente di Ubaldi a Milano, oltre che per il contatto con il metodo scientifico del maestro, anche a seguito delle prime esperienze di impegno laicale nell'ambito dell'Azione Cattolica e di impegno politico, legò la propria attività in modo diretto e costante all'*Ad Diognetum* dedicando vari studi a quest'opera⁵³. La motivazione di fondo è lo stesso Lazzati a fornirla:

Non credo che ci sia altro documento nell'antichità capace di esprimere, quanto questo, le esigenze, a prima vista opposte, dell'incarnazione e della trascendenza che sono proprie del cristianesimo e che [...] offrono un aspetto «*paradossale*» agli occhi di chi non crede⁵⁴.

Rimane invariabile. L'aborto diretto, cioè voluto come un fine o come un mezzo, è gravemente contrario alla legge morale: "Non uccidere il bimbo con l'aborto, e non sopprimerlo dopo la nascita". I rimandi, secondo la dicitura impiegata nel *Catechismo*, sono *Didaché* 2,2; *Lettera dello Pseudo Barnaba* 19,5; *Lettera a Diogneto* 5,6; Tertulliano, *Apologeticum* 9,8.

⁵³ I contributi dello studioso si trovano raccolti, a cura di Rizzi, in *Lazzati e l'Ad Diognetum*, «Dossier Lazzati» 16, Roma, A.V.E., 1999. Che tra Lazzati e l'operetta anonima ci sia stato un legame peculiare, che trascende il rapporto studioso-oggetto di studio, lo si deduce anche dal titolo del volume offerto a Lazzati in occasione del suo settantesimo compleanno, *Paradoxos politeia*, un'espressione dell'*Ad Diognetum* lievemente contraffatta. Il motivo della scelta è spiegato dai curatori stessi: «progetto di verifica scientifica questo programma è diventato l'*habitus* culturale di Giuseppe Lazzati». Raniero Cantalamessa, Luigi Franco Pizzolato (a cura di), *Paradoxos politeia. Studi patristici in onore di Giuseppe Lazzati*, Milano, Vita e Pensiero, 1979, p. X.

⁵⁴ Questa citazione, così come le successive, è tratta dalla ristampa di Giuseppe Lazzati, *I cristiani «anima del mondo» secondo un documento del II secolo*, «Vita

L'anonimo, apologeta che lo studioso collocherebbe bene nella temperie culturale alessandrina, «non ha risposto a Diogneto illustrando, come altri apologeti fecero, i riti cristiani difficili a capirsi da chi non crede, ma invece descrivendo la situazione dei cristiani nel mondo»⁵⁵, impiegando di necessità l'antitesi, come scelta stilistica più atta a esprimere tale situazione e finendo per far apparire l'esistenza cristiana paradossale agli occhi del mondo, di cui pure rappresentano l'*anima*, immagine più forte addirittura di quelle evangeliche del sale e del lievito⁵⁶. Una lettura da cristiano per cristiani, quella di Lazzati, che indica nell'*Ad Diognetum*, un documento programmatico di estrema modernità, per definire il ruolo del fedele in un mondo sempre più scristianizzato e secolarizzato⁵⁷.

Se una lettura tanto appassionata dell'*Ad Diognetum* aveva avuto senso nel contesto storico del Novecento, durante e all'indomani del Concilio, la fortuna di questo antico documento cristiano appare continuare e addirittura accrescersi ai nostri giorni, dato che «i profondi cambiamenti intervenuti negli ultimi decenni del XX secolo e nei primi del III millennio cristiano, richiedono di ripensare ancora una volta il messaggio di questo testo breve e denso»⁵⁸. Secondo Rizzi la condizione del cristiano nel mondo attuale è più somigliante a quella di un cristiano del II secolo, di quanto non lo fosse nel secolo scorso⁵⁹: il cristiane-

e Pensiero», 54.6, 1972, pp. 65-69, pubblicata in Lazzati e l'*Ad Diognetum*, cit., pp. 50-55; il rimando si trova a p. 51. Invariata appare la posizione di Lazzati nel febbraio del 1985, nel corso del seminario *Attualità dell'Ad Diognetum* (cfr. Lazzati e l'*Ad Diognetum*, cit., p. 57 ss.).

⁵⁵ Lazzati, *I cristiani «anima del mondo»*, cit., p. 51.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 55. Cfr. Rizzi, *Tre lettori*, cit., p. 35.

⁵⁷ Così si legge in Lazzati, *I cristiani «anima del mondo»*, cit., p. 55: «Credo che possa apparire con sufficiente evidenza tutto il senso di modernità che il modo di porre i rapporti cristiani-mondo proprio dell'antico documento, vecchio di millesettecento anni, ha per noi, che è dire per cristiani che, soprattutto in talune situazioni, si trovano, una volta ancora pochi e dispersi, in un mondo sempre più scristianizzato o secolarizzato».

⁵⁸ Rizzi, *«Essere nel mondo ma non essere del mondo»*, cit., p. 68.

⁵⁹ Cfr. *Ibidem*: «Il processo di globalizzazione, l'intensificarsi della comunicazione, dei commerci e degli spostamenti tra aree geografiche, culturali e religiose un tempo separate tra loro da rigidi confini ha reso il mondo del XXI secolo più simile all'Impero romano in cui l'*Ad Diogneto* fu scritta di quanto lo fosse l'Europa degli Stati e delle Nazioni del XX secolo».

simo ora, come allora, è una delle fedi possibili, di certo minoritaria, non dominante, né trionfante, ma salda nel proprio credo e in dialogo costante con le altre realtà religiose⁶⁰.

Nel grande fiorire, in questi ultimi anni, di contributi pastorali e divulgativi che si originano da una rilettura dall'*Ad Diognetum*, si sceglie di concludere con due esempi rappresentativi della fecondità di questo documento. Il primo è il volumetto di Perrini, pubblicato postumo nel 2018⁶¹, dove la novità è il parallelo istituito tra il destinatario del trattato, Diogneto, e il cristiano di oggi: entrambi ignorano, nella lettura fornita dallo studioso, i principi religiosi fondamentali e il fedele di oggi, vivendo in una società fortemente secolarizzata, è tentato «di ridurre quel messaggio al livello di un'ideologia o della mera dimensione sociologica»⁶². Le risposte dell'autore dell'*Ad Diognetum* alle domande del destinatario, fornendo un «identikit sociologico dei cristiani»⁶³, rappresentano un ottimo punto di ri-partenza per il fedele di oggi.

Del 2020 è, invece, il breve lavoro di Chialà⁶⁴, priore della comunità di Bose, in cui si spiega il perché del successo dell'*Ad Diognetum* nel mondo contemporaneo con queste parole: «mi sembra che oggi più che mai ai cristiani sia restituita la possibilità di vivere la grazia del paradosso della loro fede»⁶⁵ e di praticare quella che l'autore definisce «solidarietà critica»⁶⁶, piegando forse talvolta il testo a una interpretazione umanita-

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 69 ss. Rizzi ha dedicato molteplici studi sia alla ricezione dell'*Ad Diognetum*, sia all'analisi di questioni specifiche legate al testo. Si ricordano, ad esempio, oltre ai contributi citati, *Per un approccio metodologico nuovo alla questione dell'autenticità dei capp. 11-12 dell'«Ad Diognetum»*, «Orpheus», N.S., 9.1, 1988, pp. 198-218; *La questione dell'unità dell'«Ad Diognetum»*, Milano, Vita e Pensiero, 1989; *La cittadinanza paradossale dei cristiani (Ad Diognetum 5-6). Le trasformazioni cristiane di un topos retorico*, «Annali di scienze religiose», 1.1, 1996, pp. 221-260; *A Diogneto: indicazioni per un cristianesimo del XXI secolo*, «Appunti di cultura e politica», 41.1, 2018, pp. 18-28.

⁶¹ *Chi sono i Cristiani? Lettera «A Diogneto»*. Introduzione, traduzione e note a cura di Matteo Perrini, Magnano, Edizioni Qiqajon, 2018.

⁶² *Ivi*, p. 9.

⁶³ *Ivi*, pp. 31 s.

⁶⁴ Sabino Chialà, *Cristiani in una società plurale. La paradossale cittadinanza dell'A Diogneto*, Padova, Edizioni Messaggero, 2020.

⁶⁵ *Ivi*, p. 9.

⁶⁶ *Ivi*, p. 20.

ria originariamente assente⁶⁷. I capitoli 5 e 6 sono riconosciuti da Chialà come la sezione dell'opera che attira di più i lettori d'oggi, ma anche come quella che ha decretato la scomparsa dell'opera presumibilmente nel IV secolo, quando, con l'inaugurarsi dell'età della tolleranza, la descrizione del cristiano in essa contenuta divenne anacronistica⁶⁸.

Alla fine di questa panoramica, di certo in più punti manchevole e da approfondire, si può concludere affermando che l'*Ad Diognetum*, al cambiare dei tempi e dei lettori, conosce alterna fortuna, fino a catalizzare su di sé l'attenzione di un'età, quella attuale, fortemente secolarizzata, così simile all'epoca in cui probabilmente l'opera vide la luce, in un vero *revival* in crescendo iniziato almeno nel XX secolo e che non accenna a terminare.

⁶⁷ Cfr. ad esempio, ivi, p. 31: «solo chi sa essere, anche in patria, uno “straniero con permesso di soggiorno”, saprà abitare con la giusta libertà il proprio spazio e dunque sarà capace di fare spazio a chi chiede accoglienza». Su come vada piuttosto interpretato il termine *πάποικοι* di *Ad Diogn.* 5,5 si veda Norelli, *A Diogneto*, cit., pp. 151 s.

⁶⁸ Cfr. Chialà, *Cristiani in una società plurale*, cit., pp. 18, 56 s.

Donato De Gianni

Il *revival* degli studi sul poema dell'*Heptateuchos*. Questioni testuali ed esegetiche nel *Liber iudicum**

Premessa

Il poema dell'*Heptateuchos*, il cui autore è noto a partire dall'ultimo editore come "Cipriano Gallo"¹, è, come si sa, una riscrittura in versi (esametri con alcuni inserti in endecasillabi faleci per i cantici)² dei primi sette libri dell'Antico Testamento³.

* Ringrazio gli organizzatori per l'invito a prendere parte al Convegno finale del Dottorato di ricerca in Studi Linguistici, Filologici, Letterari: "Revivals" (Macerata, 11-12 ottobre 2022). Per la loro benevolenza fin dagli anni del dottorato maceratese esprimo viva riconoscenza agli amici Giuseppe Flammini, Claudio Micaelli, Maria Grazia Moroni e Roberto Palla. Un grato e commosso pensiero va in questa occasione al mio compianto Maestro, Antonio Vincenzo Nazzaro, Accademico dei Lincei, il quale mi ha iniziato allo studio della poesia latina cristiana, guidandomi sempre con affetto e dottrina.

¹ Al nome "Cipriano", che si legge negli indici di alcuni manoscritti, in alcuni casi nell'*incipit* e nell'*explicit* del libro della *Genesi* e nei cataloghi delle biblioteche medievali, Peiper aggiungeva l'appellativo "Gallo", ritenendo che il poeta fosse di area gallo-romana (*Alcimi Ecdocii Aviti Viemensis episcopi Opera quae supersunt*, recensuit Rudolf Peiper, MGH AA VI 2, Berolini 1883, p. LXIII, e *Cypriani Galli Poetae Heptateuchos*, recensuit et commentario critico instruxit Rudolf Peiper, CSEL 23, Vindobonae 1891, pp. XXIV-XXVII). Quanto alla cronologia dell'opera, la critica ritiene che essa non vada al di là della fine del V secolo; sulla questione cfr. Maria Rosaria Petringa, *L'attribuzione e la cronologia del poema dell'Heptateuchos: una questione di metodo*, «Sileno», 33, 2007, pp. 165-182.

² Si tratta di Hept. *exod.* 507-542; *num.* 557-567; *deut.* 152-278.

³ Nella sua forma originale la parafrasi si estendeva probabilmente fino a *Maccabei*, come sembrano testimoniare il catalogo del monastero di S. Nazario di Lorsch di X secolo e quello dell'abbazia di Cluny risalente al 1158-1161, nonché la tradizione indiretta, sulla quale cfr. Maria Rosaria Petringa, *La fortuna del poema dell'Heptateuchos tra VII e IX secolo*, in Francesco Stella (a cura di), *La Scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*. Atti del Convegno di Firenze, 26-28 giugno 1997, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 511-536.

Dopo alcuni parziali tentativi editoriali tra Cinque e Settecento⁴, la prima edizione integrale dell'opera si deve al cardinale francese Jean-Baptiste-François Pitra⁵; a distanza di pochi anni apparve quella a cura di Rudolf Peiper (CSEL 23, Vindobonae 1891), adottata ancora oggi come testo di riferimento. Se si eccettuano alcuni lavori su singoli libri o pericopi di testo⁶, l'unico

⁴ Il solo testo di *Genesi*, in parte edito nel 1560 da Guillaume Morel, fu pubblicato per intero nel 1733 da Edmond Martène e Ursin Durand. La complessa e discontinua storia delle edizioni del poema dell'*Heptateuchos* è stata accuratamente ricostruita da Maria Rosaria Petringa, *Una storia tipografica durata tre secoli: le edizioni dell'anonimo poema latino dell'Heptateuchos*, in Eliana Creazzo, Silvia Emmi, Gaetano Lalomia (a cura di), *Racconto senza fine. Per Antonio Pioletti*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 287-303.

⁵ Jean-Baptiste-François Pitra, *Spicilegium Solesmense complectens Sanctorum Patrum Scriptorumque Ecclesiasticorum anecdota hactenus Opera, selecta et Graecis Orientalibusque et Latinis codicibus [...]*, I, Parisiis 1852, pp. 171-259, e *Analecta sacra et classica Spicilegio Solesmensi parata*, edidit J.B. P., apud Roger et Chermowitz bibliopolas, Parisiis, ex officina libraria Philippi Cuggiani, Romae 1888, pp. 181-207. Lo studioso attribuiva il poema a Giovenco.

⁶ Tra gli altri mi limito a ricordare: Marco Canal, *Il libro di Giosuè nell'Heptateuchos dello Pseudo-Cipriano*. Introduzione, testo critico riveduto, traduzione e commento, diss., Padova 2015 [http://paduaresearch.cab.unipd.it/8066/1/marco_canal_tesi.pdf] (ultima consultazione 26/07/2023)]; Francesco Lubian, *La macchina del parafraste: l'esempio di Sansone* (Iud. 13:1-15:20) *nel poema dell'Heptateuchos* (Iud. 482-641), in Lucio Cristante, Tommaso Mazzoli (a cura di), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*. VI. Trieste 25-27 settembre 2014, Trieste 2015, pp. 219-281, e *Re-forging Balaam the Epic Way. The Embassy of King Balak and the Journey to Moab* (Num. 22,1-35) *in the Poem of the Heptateuchos* (num. 579-638), in Michele Cutino (ed. by), *On Pseudo-Cyprian's Heptateuchos. Biblical Retelling between Narratio Probabilis and Allusive Intertextuality*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2023, pp. 87-111; Hedwig Schmalzgruber, *Studien zum Bibeleos des sogenannten Cyprianus Gallus. Mit einem Kommentar zu gen. 1-362*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2017; Maria Rosaria Petringa, *Adamo ed Eva e il frutto proibito nel poema dell'Heptateuchos* (gen. 64-90). *Testo critico, traduzione e commento*, «Commentaria Classica», 4, 2017, pp. 105-118; Donato De Gianni, *Nel laboratorio del parafraste. Le imprese di Gedeone narrate dal poeta dell'Heptateuchos* (Iud. 249-359), in Michele Cutino (a cura di), *Poésie et Bible aux IVE-VIe s. Actes de la session scientifique de l'Assemblée générale de l'Association «Textes pour l'Histoire de l'Antiquité Tardive»*. Paris, École Nationale des Chartes, 8 octobre 2016, «RET», 6, Supplément 4, 2017, pp. 49-84 e *A (Too) Slimming Diet for the King: The Story of Ehud and Eglon According to the Heptateuch Poet* (Iud. 157-191), in Eberhard Bons, Michaela Geiger, Frank Ueberschaer, Marcus Sigismund, Martin Meiser (a cura di), *Die Septuaginta – Themen, Manuskripte, Wirkungen 7*. Internationale Fachtagung veranstaltet von Septuaginta Deutsch (LXX.D), Wuppertal 19.–22. Juli 2018, Tübingen, Mohr Siebeck, 2020, pp. 832-853; Renaud Lestrade, *Réécritures de la Genèse en vers, entre littérature, exegèse et théologie: la cas de l'Heptateuchos (début Ve s.) avec une édition critique et une*

commento all'intero poema disponibile è quello di taglio filologico-grammaticale pubblicato nel 1889 dall'erudito inglese John Eyton Bickersteth Mayor⁷. Un *revival* dell'interesse per questo poema è tutto contemporaneo ed è rappresentato, tra gli altri, da alcuni importanti contributi di Maria Rosaria Petringa⁸ e dal recentissimo progetto di ricerca in vista di una nuova edizione critica, cui sta lavorando, sotto la direzione di Michele Cutino, un'équipe italo-francese di cui fa parte anche chi scrive.

Il *Liber iudicum*, a me affidato nell'ambito di tale progetto, è tramandato dai seguenti manoscritti⁹:

A = Laon, Bibliothèque Municipale, 279, s. IX ⁱⁿ.

B = Laon, Bibliothèque Municipale, 273, s. IX ^{ex}.

C = Cambridge, Trinity College, B. 1. 42, s. X/XI.

In tutti e tre i testimoni il testo è mutilo: nei due codici di Laon esso si interrompe al v. 760 in corrispondenza di *iud.* 19,1-4 (capitolo dedicato alla storia della concubina del levita di Efraim), mentre nel manoscritto cantabrigense al v. 506 (fol. 109r), cioè dopo l'esordio del racconto delle gesta di Sansone

traduction du Liber geneleos, et un commentaire des vers 1 à 133 (Gn. 1-Gn.3), diss., Strasbourg 2021; Michele Cutino, *La révélation de Dieu à Abraham en Genèse 15,12-16. Pour une analyse des rapports entre l'Heptateuchos du Ps-Cyprien et l'Alethia de Claudius Marius Victorius*, in Donato De Gianni, Stefan Freund (a cura di), *Das Alte Testament in der Dichtung der Antike: Paraphrase, Exegese, Intertextualität und Figurenzeichnung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2023, pp. 189-201, e *À la découverte d'un poème négligé: l'Exode de l'Heptateuchdichter: Exemple d'étude de la réécriture poétique des chapitres 1 et 2*, in Michele Cutino (ed. by), *On Pseudo-Cyprian's Heptateuchos*, cit., pp. 1-32.

⁷ John Eyton Bickersteth Mayor, *The Latin Heptateuch*, London, C.J. Clay and Sons, Cambridge University Press, 1889.

⁸ Oltre ai saggi citati in questo articolo, segnalo, tra gli altri, soprattutto Maria Rosaria Petringa, *Il poema dell'Heptateuchos. Itinera filologica tra Tardoantico e alto Medioevo*, Catania, Litterae Press, 2016, fondamentale per un inquadramento generale dell'opera.

⁹ Il testo di *Giudici*, pubblicato per la prima volta da Pitra, *Analecta Sacra et Classica*, cit., pp. 181-202, era già noto nel Seicento al gesuita Jacques Sirmond, il quale sosteneva di aver trovato in tre antichi manoscritti dei carmi biblici attribuiti ad Avito di Vienne e di non averli voluti «in lucem evulgare» perché «rudes passim, et imopolitos, ac mendis scatentes» (Iacobus Sirmondus, *S. Aviti Archiepiscopi Viennensis Opera edita nunc primum, vel instaurata*, Parisiis 1643, pp. 62-64). Peiper, *Cypriani Galli Poetae Heptateuchos*, cit., p. XII, ipotizzava che i codici menzionati da Sirmond fossero A e B; il terzo è forse un esemplare a noi ignoto (cfr. Petringa, *Il poema dell'Heptateuchos*, cit., pp. 144-145).

(*iud.* 13,8). Numerose lacune, presenti già nell'archetipo comune ai testimoni superstiti¹⁰, interessano tutta la parafrasi di *Giudici*, perlopiù a inizio di verso (vv. 317-344; 407-436; 499-530; 595-624; 683-712).

Nelle pagine seguenti prenderò in esame alcuni *loci* significativi discutendo proposte emendative e congetture dei due editori (Pitra e Peiper) e di Mayor, anche alla luce di paralleli intertestuali classici e patristici finora non segnalati o poco valorizzati dalla critica. I passi della parafrasi, citati secondo il testo dell'edizione vindobonense, sono confrontati con la versione biblica pregeronimiana trādita dal *codex Lugdunensis* (Bibliothèque de la Ville, 403 [329] + 1964 [1840], s. VII)¹¹, ritenuta dagli studiosi la più vicina a quella nota al poeta¹².

¹⁰ Pitra, *Analecta Sacra et Classica*, cit., p. X; Peiper, *Cypriani Galli Poetae Heptateuchos*, cit., p. XVI; Lubian, *La macchina del parafraste*, cit., pp. 220-221.

¹¹ Il codice, siglato come testimone 100 da Bonifatius Fischer, *Vetus Latina. Die Reste der altlateinischen Bibel*. Nach Petrus Sabatier neu gesammelt und herausgegeben von den Erzabtei Beuron, ed. B. Fischer, II: Genesis, Freiburg, Verlag Herder, 1951-1954, pp. 5-7, fu edito all'inizio del secolo scorso da Ulysse Robert, *Heptateuchi partis posterioris versio latina antiquissima e codice Lugdunensi*. Version latine du Deutéronome, de Josué et des Juges antérieure à Saint Jérôme publiée d'après le manuscrit de Lyon avec un fac-similé, des observations paléographiques et philologiques sur l'origine et la valeur de ce texte, Lyon, Librairie de A. Rey, 1900. Per il testo veterolatino di *Giudici* si dispone ora della recente edizione critica a cura di Jean-Claude Haelewyck, *Vetus Latina. Die Reste der altlateinischen Bibel*. Nach Petrus Sabatier neu gesammelt und herausgegeben von den Erzabtei Beuron. Iudicum, Freiburg, Verlag Herder, 2023.

¹² Un elenco ancorché parziale di corrispondenze è in Willy Hass, *Studien zum Heptateuchdichter Cyprian. Mit Beiträgen zu den vorhieronymianischen Bibelübersetzungen*, diss., Berlin 1912. Che il poeta abbia utilizzato una versione veterolatina è ipotesi largamente condivisa dalla critica (Mayor, *The Latin Heptateuch*, cit., pp. XLIII-XLIV; Carl W. Becker, *De metris in Heptateuchum*, diss., Bonn 1889, pp. 27-36; Hermann Best, *De Cypriani quae feruntur metris in Heptateuchum*, diss., Marburg Cattorum 1891, pp. 37-48; Ludmilla Krestan, s.v. *Cyprianus III (gallischer Dichter)*, in *RAC* III, Stuttgart 1957, pp. 477 e 480; Reinhart Herzog, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike. Formengeschichte einer erbaulichen Gattung*, München, Fink, 1975, pp. 106, 110; Michael Roberts, *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, Liverpool, Francis Cairns, 1985, pp. 93-94). Becker, *De metris in Heptateuchum*, cit., pp. 27-33, riconosceva tuttavia anche affinità con la *Vulgata*; Hass, *Studien zum Heptateuchdichter Cyprian*, cit., pp. 12-28, suggeriva che l'esemplare della versione pregeronimiana adottato dal poeta potesse contenere anche annotazioni tratte dalla *Vulgata*. Secondo Karla Pollmann, *Der sogenannte Heptateuchdichter und die «Alethia» des Claudius Marius Victorius*, «Hermes», 120, 1992, p. 498, il parafraste avrebbe avuto a disposizione, viceversa, o la *Vulgata* intervallata da lezioni desunte dalla *Vetus Latina*, oppure due traduzioni integrali affiancate, la *Vetus Latina* e la *Vulgata*.

1. Hept. *iud.* 261-268 e 279-281

Ergo inopes famemque simul ferrumque timentes
 ad dominum rediere deum, qui supplice turba
 flectitur ac uatem mittit pia iussa ferentem,
 ut tandem memores rerum bellicae recentis
 respiciant dominumque colant, qui numine dextro 265
 dilectum Pharia populum reuocauit ab urbe,
 ne rursus, uetitis adolent dum altaria flammis,
 non semper faciles incurrant numinis iras.
 [...]
 Adnuit imperiis sanctumque ad prandia poscit:
 aedulus eligitur, solo qui lacte refertus, 280
 mollior et cunctis, errabat nescius herbae.

Cfr. *iud.* 6,7-8: ⁷ et clamauerunt filii Istrahel ad Dominum, et factum est postquam clamauerunt filii Istrahel ad Dominum propter Madiam. ⁸ Et misit Dominus uirum profetam ad filios Istrahel et dixit eis: Haec dicit Dominus Deus Istrahel: Ego sum qui adduxi uos ex Aegypto et eduxi uos de domo seruitutis.

6,18-19: ¹⁸ ne moueas te hinc quousque ueniam ad te, et proferam hostiam meam et ponam ante te. Et dixit: Ecce sedeo quoadusque reuertaris.
¹⁹ Et Gedeon intrauit et fecit haedum ex capris.

Nel primo dei due brani, che appartengono alla macro-sezione dedicata alle imprese di Gedeone¹³, il poeta dilata il contenuto dei versetti 7 e 8 del capitolo 6 di *Giudici*, dando particolare enfasi alla situazione di miseria e terrore in cui versano gli Israeliti (v. 261), al loro ravvedimento e alla loro richiesta di aiuto al Signore (v. 262a), nonché alla misericordia e alla maestà divine (vv. 262b-263a; 265b)¹⁴. Rispetto all'ipotesto biblico, oltre alla sostituzione del discorso diretto con la forma indiretta e alla aggiunta di nessi e *iuncturae* utili a richiamare i recenti fatti bellici che hanno colpito Israele (v. 264), è dato registrare l'inserimento di frasi finali atte a precisare lo scopo della missione dell'inviato celeste, ossia far sì che gli Israeliti tornino a venerare Dio (vv. 264-265) e, «mentre fanno bruciare gli altari con fiamme proibite», non incorrano nella collera divina (vv. 267-268). Questi ultimi due esametri, tramandati senza significative diver-

¹³ Ne commento alcuni passi in De Gianni, *Nel laboratorio del parafraste*, cit., pp. 49-84.

¹⁴ La clausola *numine dextro* deriva da Stazio (*Theb.* 6,49; *silv.* 1,2,32).

genze dai tre codici, tranne che per l'omissione di *dum* in C, sono stati oggetto di rimaneggiamenti da parte di Pitra e Mayor. Il primo, modificando le negazioni e omettendo la congiunzione temporale sulla scorta del testimone di Cambridge, stampa «*nec rursus uetitis adolent altaria flammis, / nec semper faciles incurrant numinis iras*», una soluzione che presenta un'incongruenza sintattica prodotta dall'inattesa alternanza di modi verbali (prima indicativo e poi congiuntivo) nelle due proposizioni coordinate introdotte dalle copulative negative. Il secondo, che segue analogamente il testo di C, per ovviare all'assenza della subordinata temporale, corregge invece *adolent* in *adolens*, mutando di conseguenza *incurrant* in *incurrat*¹⁵, il cui soggetto dovrebbe essere il sottinteso *populus* (cfr. v. 266).

Stupisce che i due studiosi e in particolare il commentatore inglese, in genere attento al dato intra- e intertestuale e al rinvio a eventuali *loci similes*, in questo caso non abbiano notato la macroscopica prossimità verbale con Verg. *Aen.* 7,71-73 «*praeterea, castis adolet dum*¹⁶ *altaria taedis / et iuxta genitorem astat Lauinia uirgo, / uisa, nefas, longis comprehendere crinibus ignem*» (in riferimento a Lavinia che onora gli altari con pie fiaccole e sembra bruciare lei stessa, presagio che fa esitare Latino dal darla in sposa a Turno), dove si segnala similmente nella frase temporale l'anastrofe della congiunzione, che conferisce «*some special prominence to the ritual action*»¹⁷. Come nel passo dell'*Eneide* anche nella parafrasi il verbo *adolere* «*transfertur ad ipsa loca, quibus accenditur quaeque fumo et odore complentur*» (*ThlL* I 793,81-794,4), secondo un uso ricorrente soprattutto in contesti di tipo religioso e sacrale¹⁸. Peraltro il modello virgiliano¹⁹,

¹⁵ Mayor, *The Latin Heptateuch*, cit., p. 209.

¹⁶ In luogo di *dum* Nonio (58, 26; 247, 39; 440, 9) tramanda *cum*; si veda P. Vergilius Maro, *Aeneis*. Recensuit atque apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte. Editio altera, Berlin-Boston, De Gruyter, 2019, p. 178.

¹⁷ Nicholas Horsfall, *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2000, p. 91.

¹⁸ Come si evince dalla voce del *Thesaurus linguae Latinae*, dove viene censito anche il verso dell'*Heptateuchos*, il primo esempio di tale uso dell'espressione risulta essere Lucr. 4,1236-1237 «*multo sanguine maesti / conspergunt aras adolentque altaria donis*».

¹⁹ Sulla presenza di Virgilio nell'*Heptateuchos* si vedano almeno gli studi di Emiliano Fernández Vallina, *Presencia de Virgilio en Cipriano poeta*, «Helmántica»,

recuperato in ottica cristianizzante da Proba, che al v. 285 del suo centone («tum, gemini fratres adolent dum altaria taedis») lo fonde con il primo *hemiepes* di *Aen.* 7,670 (degli alleati di Turno, Catillo e Cora) per alludere alle offerte presentate da Abele e Caino al Signore in *gen.* 4,3-8²⁰, era già stato sfruttato dal parafraste, probabilmente per il tramite della centonaria, a proposito degli olocausti offerti da Noè dopo il diluvio (*gen.* 326 «atque memor uoti, adolet dum altaria flammis»)²¹. Quanto al senso, rispetto al verso di Proba e a *Hept. gen.* 326, in cui il sacrificio ha una netta valenza positiva, in quanto destinato al Dio giudaico-cristiano, nel passo di *Giudici* si ha un più marcato ribaltamento censorio del modello, evidente a partire dalla sostituzione dell'attributo *castis*, che nell'intertesto virgiliano si riferisce per enallage alla *pietas* di Lavinia²², con *uetitis* (cfr. *Lucan.* 2,170 «ora rogo cupidum uetitisque imponere flammis»). La litote del primo emistichio del v. 268, la cui clausola («numinis iras») conta numerosi precedenti in poesia²³, sembra alludere alla mitezza del Signore «lento all'ira» (cfr. *exod.* 34,6 e *num.* 14,18) e si può confrontare per opposizione con *Lucan.* 1,173-174 «inde irae faciles et, quod suasisset egestas, / uile nefas magnumque decus ferroque petendum», in cui il nesso *irae faciles*, che nell'ambito della retrospettiva sui *publica belli semina* indica il crescendo delle discordie interne che porta allo scoppio delle guerre civili, è glossato dal Forcellini con «quae facile

33, 1982, pp. 329-335; Maria Rosaria Petringa, *La presenza di Virgilio nel poema dell'Heptateuchos*, in Victoria Zimmerl-Panagl (a cura di), *Dulce Melos. La poesia tardoantica e medievale*. Atti del III Convegno internazionale di studi (Vienna, 15-18 novembre 2004), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 147-176.

²⁰ Si veda Valentina Sineri, *Il centone di Proba*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp. 191-192.

²¹ In entrambi i casi il poeta contamina l'intertesto virgiliano con una clausola (*altaria flammis*) comune in poesia: cfr. *Verg. ecl.* 8,105; *Manil.* 1,20; *Stat. Theb.* 10,55; *Laus Iohannis* 38; altrove si trova *altaria flammae* (*Tib.* 3,12,17; *Sil.* 1,543; 3,29); *altaria flamma* è in *Ps. Prosp. carm. de prov.* 684; la combinazione *flammis adolere* è in *Verg. Aen.* 1,704 «flammis adolere penates». Cfr. Schmalzgruber, *Studien zum Biblepos*, cit., p. 444 e nn. 1812 e 1813.

²² L'aggettivo è glossato con *piis* nel commento *ad loc.* di Servio; cfr. Horsfall, *Virgil, Aeneid* 7, cit., p. 91.

²³ Con il termine *ira* variamente declinato; si vedano *Verg. georg.* 4,453; *Ov. met.* 2,659; 4,8; 6,313; 10,239; *fast.* 1,483; *trist.* 5,4,17; *Pont.* 2,1,47; *Sil.* 17,25.

accenduntur»²⁴. È tuttavia possibile dare a *facilis* il significato di «mite» o «moderato»²⁵, e in questo caso la litote vorrebbe sottolineare, viceversa, l'ira talvolta implacabile del nume divino.

Nel passo successivo il poeta amplifica con dettagli descrittivi il riferimento al pasto che Gedeone offre all'angelo inviatogli da Dio. Al v. 280 Pitra²⁶ corregge in *hedulus*²⁷ il tràdito *aelulus*, banale errore di metatesi, congetturando però in nota *hinnulus* (giovane mulo)²⁸, ingiustificabile sul piano paleografico e incompatibile sul piano semantico con l'ipotesto biblico, che parla di un capretto (*haedum ex capris* ~ LXX ἔριφον αἰγῶν). L'editore francese stampa infine *refectus* a fronte di *refertus* di A e B (erronea la variante *effestus* di C)²⁹, con l'approvazione di Mayor³⁰. Va senz'altro preferito il testo stabilito da Peiper, che, aggiungo, trova definitiva conferma in Iuv. 11,65-68:

de Tiburtino ueniet pinguissimus agro 65
 haedulus et toto grege mollior, inscius herbae
 necdum ausus uirgas humilis mordere salicti,
 qui plus lactis habet quam sanguinis.

La palmare *imitatio* del passo satirico³¹, dettata dalla similarità situazionale e favorita dal messaggio edificante e moralistico di Giovenale, che propone al lettore «la descrizione di un banchetto come parametro di giudizio tra due opposti modelli di comportamento»³², quello di chi brama futili ricchezze e quello

²⁴ Ae. Forcellini, *Totius Latinitatis Lexicon*. Editio altera, Patavii 1805, t. II, p. 266.

²⁵ Cfr. *ThlL* VI¹ 65,20 ss.; OLD, s.v. *facilis*, 9b, p. 667.

²⁶ Pitra, *Analecta Sacra et Classica*, cit., p. 189.

²⁷ L'editore opta per la forma monotongata, che per *iud.* 6,19 viene utilizzata per il corrispettivo nome primitivo nella *Vulgata*.

²⁸ Cfr. Varro *ling.* 9,28 «quod ex [...] asino et equa nascitur id est mulus aut mula, ut ex equo et asina hinnulei»; Plin. *nat.* 8,172 «equo et asina genitos mares hinnulos antiqui uocabant, contraque mulos quos asini et equae generarent»; Gloss.L II Philox. HI 10 «hinnulus: ὁ ἐξ ἵππου καὶ ὄνου».

²⁹ A una lettura autoptica del manoscritto risulta che la lezione sia *effestus*, in apparato Peiper stampa invece *effertus*.

³⁰ Mayor, *The Latin Heptateuch*, cit., p. 210.

³¹ In Hept. *exod.* 383 il parafraste ricorre allo stesso intertesto anche in riferimento all'agnello pasquale descritto in *exod.* 12,5. Per altre riprese giovenaliane nella parafrasi si veda Donato De Gianni, *La presenza di Giovenale nel poema dell'Heptateuchos*, «BollStudLat», 45, 2015, pp. 39-63.

³² Biagio Santorelli, *Giovenale. Satire*, Milano, Mondadori, 2011, p. 464.

di chi saggiamente sceglie piaceri autentici, coinvolge non solo il diminutivo *haedulus*³³ (similmente in *incipit*), di cui non vi sono altre attestazioni classiche e che, oltre all'*Heptateuchos*, compare nella produzione tardolatina soltanto sporadicamente³⁴, ma anche, indirettamente, il participio *refertus*³⁵. L'intera clausola del v. 280, infatti, riproduce il senso di Iuv. 11,68, dove il poeta satirico sottolinea che la pregevole qualità della carne del capretto deriva dal fatto che esso sia ancora *lactans*³⁶, affermando per paradosso che nel suo corpo scorra più latte che sangue.

2. Hept. iud. 453-460

At uirgo, secura sui mortisque beatae,
blandius exultat interque pericula ludit.
Quin etiam exorat, sua sit sententia certa 455
neu dubitet haereatque parens, <et parca> precatur
tempora, quis ualeat lacrimis lugere iuuentam.
Adnuitur mensesque duo praestantur ouanti.
Ergo aderat praescripta dies genitorque sacerdos
uirgineam domino mittebat in aethera mentem. 460

Cfr. iud. 11,36-37: ³⁶ et dixit ad eum: Pater, si in me aperuisti os tuum ad Dominum, fac mihi quomodo exiit ex ore tuo pro quibus fecit tibi Dominus uindictam de inimicis tuis de filiis Ammon. ³⁷ Et dixit ad patrem suum: Fac mihi uerbum hoc; sine duos menses et ibo super montes et plorabo super uirginalia mea ego et coaetaneae meae. ³⁸ Et dixit: Vade. Et dimisit illam duos menses. Et abiit illa et coaetaneae eius et fleuit super uirginalia sua in montibus. ³⁹ Et factum est post finem duum mensuum consummauit Iephta uotum suum quod uouerat, et haec nesciit uirum. Et factum est in decreto in Istrahel.

³³ Diversamente da Peiper sarei propenso ad adottare per il sostantivo la grafia con aspirazione iniziale, di cui rimane traccia per il corrispondente nome primitivo al v. 521, dove i testimoni leggono *haec dum* per *haedum*; per l'ortografia di *haedus*, sulla cui deaspirazione rustica si ricordi la testimonianza di Varro *ling.* 5,97, cfr. *ThlL* VI³ 2488,62-73.

³⁴ Il Brink (*ThlL* VI³ 2488,37 ss.) registra solo il verso di Giovenale e quello dell'*Heptateuchos* come attestazioni dell'uso proprio del termine; con valore traslato in riferimento alle stelle si ricordano invece i casi di Veg. *mil.* 4, 39; Schol. *Arat. lat.* pp. 157 e 310,7; per la forma femminile si veda il caso di Itala *lev.* 5, 6 (Wirc.).

³⁵ Va notato che la forma participiale, variamente declinata, occupa nell'*Heptateuchos* questa stessa *positio* esametrica anche altrove (*num.* 239; 553; 690); cfr. Paul. Nol. *carm.* 21,353 Hartel (= *nat.* 13 Dolveck) e Mar. Victor *aleth.* 3,782.

³⁶ Per altri riferimenti nella letteratura latina ad animali da latte in contesti di banchetti si veda Francesco Bracci, *La satira 11 di Giovenale*. Introduzione, traduzione e commento, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, p. 110.

La pericope è tratta dalla riscrittura della saga di Iefte, alla quale l'anonimo dedica i vv. 413-466. Com'è noto, il giudice biblico in cambio della vittoria contro gli Ammoniti aveva promesso a Dio che avrebbe immolato il primo essere umano che gli fosse andato incontro al suo ritorno in patria. La triste sorte tocca alla sua unica figlia. Nei versi in esame il contenuto della risposta della ragazza all'annuncio paterno è assorbito in forma indiretta nel corpo narrativo per delineare in modo più incisivo i tratti spirituali della protagonista. L'*incipit* del v. 453 è ricalcato sugli attacchi esametrici di Ov. *met.* 4,232-233 («at uirgo, quamuis inopino territa uisu, / uicta nitore dei posita uim passa querella est») e soprattutto, per altre corrispondenze verbali, di Val. Fl. 3,506-508 («at uirgo, quamquam insidias aestusque nouercae / sentiat et blandos quaerentem fingere uultus, / obsequitur tamen et iussas petit ocus oras»), analogamente dedicati a eroine o divinità che assecondano il volere del fato o di un dio: nel primo caso Leucotoe, che, per quanto atterrita dall'improvvisa apparizione di Apollo, cede alle *avances* del dio e senza opporre resistenza subisce lo *stuprum*; nel secondo Atena, che pur consapevole dell'inganno di Giunone, le obbedisce spontaneamente. L'attenzione si sposta quindi sulla risolutezza della ragazza, *secura sui*, una connotazione psicologica che il poeta usa anche a proposito di un'altra eroina biblica, la prostituta Raab determinata a eseguire gli ordini ricevuti dagli emissari di Giosuè (*Ios.* 76 «at meretrix secura sui mandata facessit»). La cristianizzazione della scena è dunque dell'intera *retractatio* della storia veterotestamentaria, influenzata dalla agiografia contemporanea, come opportunamente notano Herzog³⁷ e Roberts³⁸, affiora nella definizione di *mors beata*, già classica a partire almeno da Cicerone³⁹, ma poi comunissima presso gli scrittori ecclesiastici (talvolta anche in relazione al martirio), e nella perifrasi del v. 460, che accenna al destino ultramondano dell'anima, che, come ricompensa, si ricongiunge al Signore in cielo (*domino mittebat in aethera*)⁴⁰. Di impronta agiografica è

³⁷ Herzog, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, cit., p. 149.

³⁸ Roberts, *Biblical Epic*, cit., p. 182.

³⁹ Cfr., per es., Cic. *Phil.* 13,41; *Lael.* 23.

⁴⁰ Il parafraste allude alla vita ultraterrena anche in altri luoghi dell'opera: Hept.

il motivo, sia pure solo abbozzato, della libera accettazione del sacrificio e dell'ironia tra i pericoli, espresso al v. 454 mediante una significativa duplicazione sinonimica (*exultat [...] ludit*); soprattutto il riferimento al *lusus* evoca il tema del riso largamente diffuso nella letteratura martiriale⁴¹.

Al v. 455 i due codici di Laon trasmettono la “*vox nihili uasit*”, che Peiper corregge in *sua sit*; C esibisce invece la lezione *ut sit*, accolta da Pitra. L'emendazione di Peiper è paleograficamente economica, ma ritengo che si debba preferire il testo trádito dal codice di Cambridge: sul piano paleografico si spiega agevolmente la confusione tra la *t* e la *a* minuscole (e questo in diverse aree scrittorie) alla base dell'errore presente in A e B. La *productio* di sillaba finale in arsi davanti a cesura, che si verifica mantenendo la variante di C, è fenomeno prosodico-metrico tutt'altro che raro nell'*Heptateuchos*, dove numerosi sono in particolare i casi relativi alle desinenze della terza persona singolare del presente indicativo e congiuntivo, come si evince dall'*Index metricus* dello stesso Peiper⁴². La costruzione del verbo *exorare* con la completiva, di cui si hanno esempi poetici già in Plauto e Terenzio e nella poesia latina tardantica in Paolino Nolano⁴³, si riscontra nel poema anche in *num.* 197-199, dove analogamente tale verbo alla terza persona singolare del presen-

gen. 1104-1107; 1485 (cfr. Herzog, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, cit., pp. 117-118; 139, n. 320); 1498; *num.* 660-661; *iud.* 2. Alla vita eterna e alla salvezza egli accenna anche in *exod.* 776, 1304; *deut.* 183-184; *Ies.* 193-194, 473. Si veda Roberts, *Biblical Epic*, cit., p. 185 e n. 66.

⁴¹ Sul punto si veda, tra gli altri, Remo Cacitti, «*Ti esti hoti egelasas?*»: le motivazioni della gioia del martirio nel cristianesimo antico, in Clementina Mazzucco (a cura di), *Riso e comicità nel cristianesimo antico*. Atti del convegno di Torino, 14-16 febbraio 2005, e altri studi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 569-592. L'enfasi sulla gioiosa reazione della protagonista potrebbe risentire in senso lato della lettura patristica dell'episodio biblico: per es., nell'epistola 37 a Simpliciano Ambrogio annovera la ragazza tra le *puellae* cristiane che affrontano con coraggio il martirio, facendone un modello della costanza dell'*animus* del sapiente di fronte alla morte. Al di là dello spunto martiriale e dell'intento edificante, lo spessore assunto dal profilo della fanciulla, pur sempre contenuto rispetto alla dominante figura paterna, delineata dal poeta nei versi precedenti, tende a intercettare anche un paradigma di eroismo patriottico-femminile destinato a richiamare valori comportamentali e modelli letterari condivisi dal lettore romano.

⁴² Peiper, *Cypriani Galli Poetae Heptateuchos*, cit., pp. 345-346.

⁴³ Per la documentazione cfr. *ThLL* V² 1585,63 ss.; 1588,61 ss.

te indicativo è accompagnato dalla congiunzione subordinante espressa («exorat generum fatu Raguhele creatum / [...] / ut pariter gradiens promissa ad regna ueniret»)⁴⁴.

Problemi di *constitutio textus* pone altresì il verso successivo. Alla fine dell'esametro, tra quarto e quinto piede, il testo è macchiato da una lacuna di circa sette lettere che nella sua *editio princeps* Pitra integrava con *et ipsa*, un tentativo ricostruttivo che, ancorché lineare sul piano del significato e della sintassi, appare tuttavia una mera zeppa. La proposta di Peiper *et parca* ha certamente il vantaggio di essere congruente con il senso richiesto dall'ipotesto veterotestamentario, in cui la *uirgo*, dopo aver accettato la decisione paterna, chiede un limitato lasso temporale (due mesi) prima del sacrificio, e determina un elegante gioco allitterativo in clausola, pienamente rispondente all'*usus* dell'autore; quanto ai possibili paralleli classici, la *iunctura* avrebbe poi un appiglio in Ov. *am.* 3,6,9-10 «quid parca dedisse quieti / tempora». Mi sembra comunque più persuasiva la proposta *parua* avanzata da Mayor⁴⁵. A supporto di tale ipotesi si può ricordare che l'abbinamento *paruum tempus* (e la corrispondente forma plurale) è documentato molto più frequentemente nella poesia latina, a partire almeno da Lucrezio⁴⁶ e specialmente nella produzione ovidiana, dove pertinente è soprattutto il caso di *epist.* 7,178 «parua tempora peto» (a parlare è Didone che chiede a Enea di ritardare la partenza e di concederle altro tempo insieme), passo con il quale il verso in esame si troverebbe a condividere (e il dato non è irrilevante) anche la dipendenza del nesso da un *verbum rogandi* (*petere* ~ *precari*). Diversamente da Mayor, che fa cominciare la frase con l'avversativa *sed*, mi sembra preferibile optare, con Peiper, per la congiunzione coordinante copulativa, che meglio aderisce all'andamento sintattico dei versetti 36 e 37, di cui i versi in esa-

⁴⁴ Aggiungerei, incidentalmente, che voce verbale e congiunzione subordinante sono collocate fra secondo e terzo piede anche in *Carm. Sibyll.* 76, per quanto il verbo sia qui alla terza persona plurale e dunque la sillaba desinenziale sia lunga per natura («supplices exorant, ut ira desinat, omnes»).

⁴⁵ Mayor, *The Latin Heptateuch*, cit., p. 218.

⁴⁶ Cfr. Lucr. 3,553; 5,106; 6,489 e 813.

me riproducono in forma indiretta il contenuto (*et dixit ad eum [...]* *et dixit ad patrem suum*).

Nell'*explicit* del v. 458, che si apre con un solenne *adnuitur*, attestato in precedenza solo in Val. Fl. 5,258 ma formulare nell'*Heptateuchos*⁴⁷, Pitra corregge *ouanti* della tradizione in *oranti*. Non c'è motivo di intervenire sulla lezione trådita, che rispetto alla proposta emendativa, piuttosto banalizzante, risulta perfettamente coerente con la rappresentazione dello stato d'animo della protagonista, sulla cui festosa accettazione del voto paterno il poeta, come si è visto, ha già posto grande enfasi. Il participio, inoltre, richiama per contrasto l'esultanza bellica di Iefte (v. 438 *his actis procedit ouans [...]*), presentando il sacrificio volontario della figlia «as a triumph that exceeds any that can be gained by military means»⁴⁸.

3. Hept. iud. 609-612

<Nec lat> uere doli, cultorum conflua turba
 <tam> grauibus mactata malis se congregat atque 610
 <uxorem> dudum iuuenes ipsumque parentem
 <flammi> iniciunt tectaque ussere domorum.

Cfr. *iud.* 15,6: et dixerunt alienigenae: Quis fecit illa? Et dixerunt quoniam Samson, gener Nathei, quia sumpsit uxorem illius et dedit illam sodali illius. Et ascenderunt alienigenae et succenderunt illam et domum patris illius in igne.

Il brano, tratto dalla *retractatio* poetica delle imprese di Sansone, si inquadra propriamente nell'episodio in cui la moglie e il suocero dell'eroe vengono bruciati vivi dai Filistei, ai quali egli aveva incendiato il raccolto, liberando nei campi trecento volpi con delle fiaccole accese legate alle code⁴⁹. Come si nota, il testo

⁴⁷ Si contano altre cinque occorrenze (Hept. *gen.* 604; 1409; *exod.* 1272; *num.* 314; *iud.* 175). Nel verso farei ancora notare che il numerale cardinale *duo*, parola bisillaba dall'originaria struttura di pirrichio, viene qui calcolato come giambo, secondo una tendenza ricorrente in molti poeti postclassici (Giovenco, Prudenzio, Paolino Nolano), autorizzata probabilmente dall'esempio di Verg. *eccl.* 5,68, dove comunque l'allungamento va ricondotto alla collocazione prima di doppia consonante. Le occorrenze si trovano sempre in cesura, dal momento che, almeno nell'esametro, sarebbe difficile avere *duo* giambico in altra posizione.

⁴⁸ Roberts, *Biblical Epic*, cit., p. 185.

⁴⁹ L'episodio, che è riscritto ai vv. 601-608 «<ter cen>tum uulpes alacer capit

è lacunoso in più punti. Per l'*incipit* del v. 609 i due codici di Laon⁵⁰ conservano solo le lettere *uere*. Pitra tenta di sanare la lacuna con *ōliuēta*, che risulterebbe retto da *secuntur* del v. 608, il cui soggetto sarebbero le *flammae* dell'incendio appiccato da Sansone («le fiamme [...] si dirigono verso gli oliveti»): il termine però, oltre a essere *contra metrum*, appare anche ridondante dal punto di vista del contenuto, dal momento che, come opportunamente notato da Lubian⁵¹, il poeta ha già accennato nei versi precedenti ai vigneti e agli oliveti attraverso i quali si propaga l'incendio. Lo studioso francese sostituisce poi il tràdito *doli* con *loci*, che si troverebbe a dipendere da *cultorum*, e colma il guasto prima di *grauibus* del v. 610 con un *conqueritur*, che rende evidentemente ipermetro lo stico («la folla dei contadini/abitanti⁵² del luogo radunatasi si lamenta»). Ben più felice ed economica è, al contrario, la soluzione avanzata da Peiper: l'editore chiude con un punto fermo il v. 608, dove il verbo *sequor* sembra essere usato intransitivamente⁵³, e ricostruisce l'inizio dell'esametro successivo in *nec latuere*, sulla scorta di Verg. *Aen.* 1,130 «nec latuere doli fratrem Iunonis et irae» (qui i doli sono quelli orditi

hasque reuinctis / <inter se> caudis binasque ex ordine iunctas / <passim> perque oleas uinetaque collis amoeni / <mittit> agens caudisque ardentis lampadas indit. / <Quae> uix dimissae campos petiere feraces, / <quocumque ad>celerant incendia lata trahentes. / <Illicet> ignis edax uentorum flatibus auctus / <uoluitur> exuperant flammae tractaeque secuntur» (~ *iud.* 15,4-5 «et abiit Samson et conpraehendit uulpes .CCC. et sumpsit lampades et alligauit caudam ad caudam et posuit lampades singulas inter duas caudas in medio et succendit igni lampades et dimisit inter manipula alienigenarum et succendit spicas eorum et quae metita erant usque ad uineas et oliueta»), è commentato da Lubian, *La macchina del parafraste*, cit., pp. 261-265.

⁵⁰ Come si è detto, C non tramanda i vv. 508-760.

⁵¹ Lubian, *La macchina del parafraste*, cit., p. 264.

⁵² Il termine *cultores* si può intendere tanto nell'accezione di «pagani», come suggerisce Lubian, *La macchina del parafraste*, cit., p. 265, secondo un significato certamente attestato nella Scrittura e in alcuni autori cristiani (cfr. *ThLL* IV 1319,35-43), quanto, più verosimilmente, in quella di «contadini» o «abitanti», accezione con cui il vocabolo è sempre usato nel poema (*Hept. gen.* 401; *exod.* 967; 1032; *num.* 534; 549; *Ios.* 536; *iud.* 43).

⁵³ Il verbo, nel significato di «seguire», «venire dietro», indicherebbe quindi il sopraggiungere delle fiamme trascinate dalle volpi e accresciute dai venti; in alternativa si potrebbe pensare a un oggetto sottinteso, cioè le volpi stesse o il loro percorso. Si noti che il poeta duplica l'immagine del fuoco trascinato dalle volpi già delineata al v. 606, ricorrendo allo stesso verbo *traho* (*incendia lata trahentes* ~ *flammae tractae* [...] *secuntur*).

da Giunone, che, con l'ausilio dei venti, scatena la tempesta che fa naufragare la flotta troiana)⁵⁴, oppure, in alternativa, come proposto in apparato, in *mox patuere*, espressione raffrontabile con Val. Fl. 1,64-65 «mox taciti patuere doli, nec uellera curae / esse uiro» (Giasone è cosciente dell'inganno che si cela dietro la missione affidatagli da Pelia)⁵⁵. Il riferimento alla scoperta dei *doli*, e quindi della colpevolezza di Sansone, riprodurrebbe peraltro, ancorché in modo implicito e sintetico, il senso del dialogo della prima parte del versetto 15,6, dove gli *alienigenae* si interrogano su chi sia l'autore dell'incendio.

Al verso 610 è palmare l'integrazione *tam*⁵⁶ suggerita da Mayor⁵⁷ e apportata indipendentemente anche da Peiper⁵⁸. Allo stesso verso i due testimoni leggono poi *mutata*: la lezione dà vita a una *iunctura* precedentemente attestata (peraltro nella medesima *positio* esametrica) in Sil. 10,433-434 «Saturnia, nondum / Iliacis mutata malis», nel contesto di una invocazione agli dei sui quali Scipione giura di non abbandonare l'Italia, minacciando di morte Metello, che proponeva il contrario. Il giro di frase puntualizza l'ostinazione e la perdurante ostilità di Giunone nei confronti dei Romani, le sofferenze dei quali non l'hanno ancora cambiata placandone l'odio. Il *locus similis* costituisce senz'altro un suggestivo elemento a supporto del testo trádito, rispetto al quale è lecito tuttavia sollevare qualche dubbio circa il senso. Il verbo *muto*, che spesso è utilizzato per indicare cambi d'umore e di stati d'animo, talvolta in *peius*⁵⁹,

⁵⁴ Cfr. altresì Stat. *Theb.* 2,516 («et latuere doli») e *Anth. Lat.* 11 R.²,153.

⁵⁵ Il prelievo virgiliano sembra più verosimile, tenuto conto del fatto che la ricostruzione dei versi precedenti si avvale di un altro tassello eneadico (vv. 607-608 ~ *Aen.* 2,758-759 «ilicet ignis edax summa ad fastigia uento / uoluitur; exsuperant flammae, furit aestus ad auras»).

⁵⁶ L'*incipit* così ripristinato trova paralleli in *Ciris* 291 «tam graue seruitium, tam duos passa labores»; Mart. 9,68,5 «tam graue percussis incudibus aera resultant»; Paul. Nol. *carm.* 26,179 Hartel (= *nat.* 8 Dolveck) «tam grauis exitii uictor prece perculit absens»; per *tam* più aggettivo a inizio di esametro nell'*Heptateuchos* si veda *num.* 351-352a «at non in Pharia quondam regione manentes / tam tristes torsere cibi».

⁵⁷ Mayor, *The Latin Heptateuch*, cit., p. 224.

⁵⁸ In questo e in altri casi Peiper segnala con un asterisco la convergenza tra le sue emendazioni e quelle dello studioso inglese nella sezione *Mayoriana* dei *Corrigenda* dell'edizione vindobonense (*Cypriani Galli Poetae Heptateuchos*, cit., p. XXXVII).

⁵⁹ Cfr. la voce di Teßmer in *ThLL* VIII 1723,53 ss.

presupporrebbe, infatti, una trasformazione dei sentimenti dei Filistei nei confronti di Sansone. Il poeta, però, coerentemente con il dettato scritturistico, non accenna a una cessazione delle ostilità tra le controparti⁶⁰ e non fa alcun riferimento alla gioia dei Filistei per l'abbondanza delle loro messi, in modo da accentuarne ora, per contrasto, il dolore per la perdita. Tale incongruenza narrativa fa sospettare che vi sia una corrottezza. Accoglierei quindi la congettura di Pitra recepita anche da Peiper, *mactata*, che è pienamente compatibile con il senso richiesto dal contesto: nel significato di «affliggere», «vessare» o «punire» il verbo *mactare* conta numerose attestazioni unite all'ablativo (singolare o plurale) di *malum*, a partire dai frammenti tragici di Ennio (*scaen.* 333 V.² = 287 Joc. «qui illum deaeque magno mactassint malo!») e poi in Plauto (*Aul.* 535 «dotatae mactant et malo et damno uiros») e Cicerone (*Vatin.* 36 «quo etiam maiore es malo mactandus») e in altri passi censiti da Bulhart nel *Thesaurus linguae Latinae*⁶¹. Sul piano paleografico la lezione dei manoscritti si può ben spiegare come esito del meno scontato participio proposto dall'editore francese, dato che, come si sa, nelle scritture latine in minuscola è comunissima la confusione di *a* con *u* e di *c* con *t*.

È interessante osservare che nel testo biblico manca qualsiasi riferimento esplicito alle motivazioni emotive del gesto dei Filistei, mentre, a proposito del versetto in esame, già Ambrogio, in accordo con i principi retorici della *narratio historica*, contraddistinta dalla ricerca di verosimiglianza tramite la coerenza spazio-temporale e la caratterizzazione dei personaggi⁶², faceva precedere l'incendio della casa della moglie di Sansone da un rilievo sulla disposizione interiore dei suoi oppositori (*epist.* 62,18 [= Maur. 19]):

Quo dispendio commoti, quod omnes sibi locorum fructus interierant, factum principibus suis intimauerunt. Et illi miserunt uiros in Thamnatam, qui mulierem quae uariato fidem coniugio mutauerat ac totam eius domum

⁶⁰ Si ricordi che l'incendio dei campi è preceduto dalla strage di trenta nemici per mano dell'eroe (vv. 590-591 ~ *iud.* 14,19).

⁶¹ *ThL* VIII 21,76-79.

⁶² Si veda Chiara Somenzi, *Ambrogio «historiographus»: la «narratio probabilis» della Scrittura*, «ASR», 2, 2009, pp. 163-197.

parentesque eius igni inuoluerent, quod ea causa suae uastitatis et iniuriae foret, nec oportuisse laedi uirum pronuntiantes, qui posset malo se publico ulcisci⁶³.

L'epistola offre una trattazione integrale della saga di Sansone⁶⁴, caratteristica che, come ho cercato di mostrare altrove⁶⁵, ne fa un modello parallelo, accanto alla Scrittura, per il poeta dell'*Heptateuchos*, e anche in questo caso, almeno sul piano strettamente tematico, l'aggiunta del primo emistichio del v. 610, relativo allo status psicologico dei Filistei, presenta una consonanza diegetica con il testo patristico.

Quanto al v. 611, Pitra sana correttamente l'*incipit* con *uxorem*, ricavabile dal modello scritturistico⁶⁶, e stampa *iuuenis* in luogo del tràdito *iuuenes*, lezione in un primo momento recepita da Peiper, che tuttavia negli *Addenda et corrigenda* propende per *iuuenis*⁶⁷. Il nominativo plurale⁶⁸ sembra rendere più lineare

⁶³ Sulla scorta del modello ambrosiano in termini analoghi si esprime anche Sulpicio Severo (*chron.* 1,27,4 «quo dolore Allophyli permoti mulierem tanti mali causam cum domo et patre incendio consumpserunt»). La dipendenza dal testo ambrosiano di questo brano e, più in generale, della riscrittura della saga di Sansone nei *Chronica* è stata puntualmente dimostrata da Francesco Lubian, *Un (ulteriore) modello ambrosiano per i Chronica di Sulpicio Severo* (I, 26, 1 - I, 27, 2), «BollStudLat», 45, 2015, pp. 23-38, spec. p. 31.

⁶⁴ La lettera, indirizzata a Vigilio di Trento e databile al 385 (cfr. Frederick H. Dudden, *The Life and Times of St. Ambrose*, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1935, vol. II, p. 701; Michaela Zelzer, *Zur Chronologie der Werke des Ambrosius. Überblick über die Forschung von 1974 bis 1997*, in Luigi F. Pizzolato, Marco Rizzi (a cura di), *Nec timeo mori. Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della morte di sant'Ambrogio*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, pp. 73-92, spec. 91, n. 99; Gérard Nauroy, *Annexe 2. Livres 1-10: lettres datables (chronologie absolue ou relative)*, in Aline Canellis (a cura di), *La correspondance d'Ambroise de Milan*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 125-127), costituisce per il versante latino il più dettagliato resoconto in prosa delle vicende relative a Sansone, presentato come *exemplum* degli effetti perniciosi della seduzione femminile; utili osservazioni in Carlo M. Martini, *La lettera di Ambrogio a Vigilio: un esempio di «genus epistolare»*, in Reginald Grégoire (a cura di), *L'Anaunia e i suoi martiri. XVI Centenario dei martiri d'Anaunia, 397-1997*, Trento, Civis, 1997, pp. 43-49.

⁶⁵ Cfr. Donato De Gianni, *Modello ambrosiano e intertesti classici nel poema dell'Heptateuchos* (Iud. 665-667, 683-684 e 695), «RET», 3, 2013-2014, pp. 171-192 e *Intertestualità e critica del testo: Ambrogio* (epist. 9, 62, 15) e il poeta dell'*Heptateuchos* (Iud. 563), «Vetera Christianorum», 51, 2014, pp. 131-140.

⁶⁶ Il termine è in apertura di verso anche a Hept. *exod.* 794; 924.

⁶⁷ Peiper, *Cypriani Galli Poetae Heptateuchos*, cit., p. XXXIII.

⁶⁸ Nel poema il termine *iuuenis* traduce spesso il sostantivo *uir* della Scrittura;

la sintassi, evitando che il singolare *congregat* e le due voci verbali al plurale del v. 612 abbiano un solo soggetto, cioè *turba*; sul piano dei contenuti, però, risulta essere un elemento superfluo rispetto alla costruzione narrativa della parafrasi, in cui già si è richiamata l'attenzione sul soggetto collettivo, ossia la folla inferocita⁶⁹. Quanto al genitivo *iuuenis*, con allungamento in arsi della sillaba finale davanti a cesura, sul piano sintattico esso determina il sostantivo *uxor*, precisando il riferimento a Sansone, la cui precedente menzione risale al v. 594⁷⁰. Si può inoltre argomentare che nel poema l'eroe è più volte indicato con questo appellativo (vv. 589, 594, 619, 638, 660, 664), e non mancano casi di passaggi improvvisi dal singolare al plurale (e viceversa) delle voci verbali in presenza di un solo soggetto espresso, come, per esempio, in *Ios.* 368-369 «et qui dumosis habuere in collibus arces / aut curuas coluit ualles»⁷¹. Va notato poi che in A vi è un alone di inchiostro in corrispondenza della *e*, che è vergata con un tratto più marcato, risultando essere con tutta probabilità una correzione apportata in un secondo momento.

Nell'esametro conclusivo, incentrato su espressioni relative all'incendio nel quale perirono la moglie di Sansone, il padre di lei (menzionati al verso precedente) e la loro abitazione⁷², si

poco più avanti, al v. 616, *iuuenes* sono definiti i tremila uomini della tribù di Giuda, che nutrono odio nei confronti di Sansone (*III. milia uirorum* secondo la *Vorlage* biblica).

⁶⁹ Il racconto del poeta in questo punto non collima con il resoconto di Ambrogio (*epist.* 62,18 «et illi miserunt uiros in Thamnatam»), che, come Giuseppe Flavio (*ant. Iud.* V 296 [VIII 7]: «καὶ φθείρεται μὲν οὕτως αὐτοῖς ὁ καρπός, Παλαιστῖνοι δὲ γνόντες Σαμψὼνος εἶναι τὸ ἔργον καὶ τὴν αἰτίαν δι' ἣν ἔπραξε, πέμψαντες τοὺς ἄρχοντας εἰς Θαιμὰ τὴν γενομένην αὐτοῦ γυναῖκα καὶ τοὺς συγγενεῖς ζῶντας κατέπρησαν ὡς αἰτίους τῶν κακῶν γεγονότας»), precisa che i Filistei *mandarono* un gruppo di uomini a bruciare la casa della moglie di Sansone, dettaglio che invece manca nell'*Heptateuchos*, dove, pur conservando la lezione tràdita, comunque non si farebbe riferimento a un mandato ricevuto da questi *iuuenes*.

⁷⁰ Un genitivo è nella succitata versione di Giuseppe Flavio, probabilmente nota al poeta in una traduzione latina (*ant. Iud.* V 296 [VIII 7]: «τὴν γενομένην αὐτοῦ γυναῖκα»); sulla possibile ricezione di Giuseppe Flavio da parte del parafraste si veda Lubian, *La macchina del parafraste*, cit., pp. 229-230.

⁷¹ Si veda l'*Index uerborum et locutionum* di Peiper, *Cypriani Galli Poetae Heptateuchos*, cit., p. 330.

⁷² Nel *codex Lugdunensis* non si fa riferimento alla morte del padre, mentre nella *Vulgata* non si accenna alla casa. L'informazione completa si legge però nel cod. A della versione greca (ἐνεπύρισαν τὴν οἰκίαν τοῦ πατρὸς αὐτῆς καὶ αὐτὴν καὶ τὸν

può mantenere l'integrazione incipitaria *flammis* suggerita da Pitra (cfr. *Aetna*. 404 «hunc multis circum inice flammis»; Mart. 4,75,5 «arserit Euhadne flammis iniecta mariti»; Quint. *inst.* 6 *prooem.* 3 «uiscera mea flammis inicere»), ma, per quanto riguarda il tràdito *usere*, all'emendazione *arsere* dell'editore francese va senz'altro preferita la più economica alternativa *ussere* di Peiper.

πατέρα αὐτῆς ἐν πυρὶ) e in Sulpicio Severo (*chron.* 1,27,4 «mulierem tanti mali causam cum domo et patre incendio consumpserunt»), come opportunamente osservato da Lubian, *La macchina del parafraste*, cit., p. 265, n. 162, il quale ipotizza che «il modello biblico fruito dal poeta e da Sulpicio fosse esemplato sul *Cod. Alexandrinus*, o che eventualmente il parafraste si sia basato sul resoconto dei *Chronica*». Il nesso *tecta domorum* (il genitivo è correzione apportata da Pitra al tràdito *dominorum*) ha in poesia svariati antecedenti in descrizioni di incendi (si veda almeno Lucr. 191-193 «nec cum subsiliunt ignes ad tecta domorum / et celeri flamma degustant tigna trabesque, / sponte sua facere id sine ui subiecta putandum est»).

Claudio Micaelli

Retore, filosofo, poeta: la riscoperta di Sinesio di Cirene in Europa dal XVI al XVIII secolo

Come è ben messo in luce dal corposo saggio di Denis Roques¹, le opere di Sinesio non hanno mai conosciuto, nel corso del tempo, un oblio completo: per circa un millennio sono state lette e commentate nel mondo bizantino, ma con l'Umanesimo e il Rinascimento il *corpus* degli scritti sinesiani inizia gradualmente a essere conosciuto anche in Occidente, grazie alle mutate condizioni storiche che favoriscono la diffusione dei testi greci nei vari paesi europei. Fino alla metà del XVI secolo è conosciuto soltanto il Sinesio prosatore, i cui opuscoli, di argomento letterario e filosofico, conoscono un numero crescente di edizioni e traduzioni². È con l'*editio princeps* dell'opera poetica di Sinesio,

¹ Denis Roques, *Lecteurs de Synésios, de Byzance à nos jours (VI^e-XXI^e s.)*, in *Synesios von Kyrene Politik-Literatur-Philosophie*, Herausgegeben von Helmut Seng und Lars Martin Hoffmann (Byzantios Studies in Byzantine History and Civilization 6), Brepols, Turnhout, 2012, pp. 276-387.

² Tra le prime opere di Sinesio a essere conosciute in Occidente citiamo in particolare l'opuscolo di argomento onirocritico *De insomniis*, che già nel quindicesimo secolo aveva conosciuto una traduzione latina a opera di Marsilio Ficino. Per le altre opere ci limitiamo a citare, in primo luogo, la prima edizione del *De laudibus calvitii* (più tardi citato anche come *Encomium calvitii*) a opera di Beato Renano, nella versione latina curata dall'umanista inglese John Free: *Ludus L. Annaei Senecae, De morte Claudii Caesaris, nuper in Germania repertus cum scholiis Beati Rhenani. De laudibus Calvitii Synesius Cyrenensis; Ioanne Phrea Britanno interprete, cum scholiis Beati Rhenani. Erasmi Roterodami Moriae Encomium cum commentariis Gerardi Listri, trium linguarum periti*, Apud inclytam Germaniae Basileam, J. Froben, [1515] (la data è ricavata dalla lettera dedicatoria indirizzata da Beato Renano a Thomas Rapp). John Free (1430-1465) era stato allievo, a Ferrara, di Guarino Veronese. Sul suo valore come traduttore si veda il giudizio di Robert Weiss, *Il debito degli umanisti inglesi verso l'Italia*, «Lettere italiane», 7.3, 1955, pp. 298-313, p. 300: «Ma in questo campo degli studi greci, come pure in altre attività umanistiche, nessun inglese prima

comprendente inni in vario metro, che la “rinascita” del nostro autore si può dire finalmente completa. Sono proprio gli *Inni* a mettere in luce tutta la complessità della figura intellettuale del filosofo di Cirene, la cui persona è un vero crocevia tra letteratura greca classica, tradizione platonica e tradizione cristiana: tale caratteristica, peraltro, non ci sorprende più di tanto, dal momento che la formazione di Sinesio ebbe come sua sede principale la città di Alessandria, da sempre punto di incontro e di sintesi tra culture diverse, e, come guida, la grande figura di Ipazia, venerata maestra del giovane Sinesio il quale non mancherà di manifestare, nella sua corrispondenza epistolare, la propria riconoscenza verso di lei. L'*editio princeps* degli *Inni* di Sinesio vede la luce nel 1567 a Basilea, nella tipografia di Ioannes Oporinus, a cura dell'umanista olandese Wilhelm Canter³, il quale, nella lettera dedicatoria indirizzata all'erudito e bibliofilo italiano Giovanni Vincenzo Pinelli, chiarisce il ruolo avuto da quest'ultimo nello spronarlo all'impresa editoriale:

Redeunt ad te quatuor Synesii libelli, I. VINCENTI PINELLE, quos e tua bibliotheca, rerum praeclarissimarum thesauro ditissimo, nuper depromptos, ea mihi lege tradidisti, ut Latine simul et Graece opera nostra in manus hominum prodirent. Cum enim scriptoris huius non exiguo me teneri amore animadverteres, eiusque iam hymnos Latino carmine reddidisse intelligeres: non potuisti, qua es humanitate, quaque optimas promovendi

dell'epoca del Colet e del Grocin sorpassò il Free. Le traduzioni dal greco del Free non sono di certo inferiori a quelle dei migliori ellenisti italiani dell'epoca, mentre il suo stile latino, e in prosa e in versi, è pure della qualità che distingue le produzioni degli umanisti italiani contemporanei più di grido». Dopo Beato Renano una delle più importanti edizioni degli opuscoli sinesiani è certamente quella curata da Adrien Turnèbe: *Synesii Episcopi Cyrenes De regno ad Arcadium imperatorem. Dion, sive de suae vitae ratione. Calvitii laudatio. De providentia, seu aegyptius. Concio quaedam panegyrica. De insomnijs, cum Nicephori Gregorae explicatione. Eiusdem Synesii epistolae*, Parisiis, Ex officina Adriani Turnebi typographi Regij, 1553.

³ *Synesii De dono, ad Paeonium. Concio secunda. Constitutio. Constitutio altera. Hymni carmine*. Nunc primum Graece simul et Latine edita: Interprete Gulielmo Cantero, Basileae per Ioannem Oporinum 1567 (la data si ricava dal colofone). Sulla vita e le opere del Canter (1542-1575) si può consultare Melchior Adam, *Vitae Germanorum Philosophorum: Qui seculo superiori, et quod excurrit, philosophicis ac humanioribus literis clari floruerunt*, Heidelbergae Typis Johannis Lacelloti, 1615, pp. 272-288.

literas alacritate, quin alteram hanc harum scriptionum partem, tanquam ἀντίστροφον una nobis edendam porrigeres⁴.

Gli *Inni* sono preceduti, nel volume, da quattro opuscoli di Sinesio: *De dono*, *ad Paeonium*, *Concio secunda*, *Constitutio*, *Constitutio altera*. Il testo greco è sempre accompagnato da una versione latina curata da Canter, il quale così intende ovviare alla scarsa conoscenza del greco da parte dei potenziali fruitori:

Interpretationem autem aliis potius elaboratam scias esse, quam tibi: cui tam familiaris est Graeca lingua, iam pridem a Graecis hominibus tibi fideliter tradita, nihil ut ad integram eius cognitionem magnopere debeas aliud requirere.

Così scriveva il Canter al Pinelli⁵. Alla p. 71 dell'edizione, invece, troviamo un'altra lettera dell'editore indirizzata al tipografo Ioannes Oporinus. Della lettera in questione ci interessa, in questa sede, un passo nel quale il Canter afferma, senza alcuna riserva, il carattere pienamente cristiano degli *Inni* di Sinesio, contrapposti a quelli indirizzati ai falsi dèi della tradizione classica greca e latina:

Longe rectius ac praestantius Synesius noster: qui postquam vera luce perfusus fuit, verum Numen hymnis decem elegantissimis, quos etiam recitat Nicephorus, non sine magno quodam animi ardore laudavit. Eos nos, cum Latina lingua dignissimi viderentur, eodem carminis genere, quo res gratiae plus haberet, convertere voluimus⁶.

Oltre all'affermazione del cristianesimo di Sinesio il Canter mette in luce, nel brano riportato, la propria opinione circa la cronologia relativa della composizione degli *Inni*, evidentemente da lui considerata successiva alla conversione del poeta al cristianesimo. È inoltre implicito un giudizio estetico estremamente positivo (*elegantissimis*), supportato dall'autorità di un umanista bizantino come Niceforo Gregora e reso ancora più evidente dalla scelta, compiuta da Canter, di tradurre gli *Inni* conservando, nella versione latina, la stessa *facies* metrica dell'originale: per questo si trova, nella lettera a Oporinus,

⁴ *Synesii De dono*, cit., pp. 3-4.

⁵ Ivi, p. 4.

⁶ Ivi, p. 72.

anche una discussione dei vari metri impiegati da Sinesio⁷. Al testo degli *Inni* l'umanista olandese premette un epigramma greco di Giovanni Leontonico in distici elegiaci: di particolare interesse è l'*incipit* della breve composizione, nel quale si allude alla «cetra di Pindaro» che Sinesio avrebbe preso in mano: «Πινδαρικὴν φόρμιγγα λαβὼν συνετώτατος ἀνδρῶν / Συνέσιος» (da notare anche la figura etimologica relativa al nome del poeta)⁸. Soltanto un anno dopo l'*editio princeps* di Canter compare a Ginevra, nella tipografia di Henri Estienne, una nuova edizione degli *Inni* di Sinesio, uniti ad alcune *Odi* di Gregorio di Nazianzo, curata da Francesco Porto, umanista di origine cretese⁹. Il Porto, nell'Introduzione rivolta, in generale, a tutti gli amanti delle lettere (τοῖς φιλολόγοις), dopo avere grandemente esaltato le doti retoriche e poetiche di Sinesio ne sottolinea fortemente lo stretto legame con la tradizione filosofica platonica e pitagorica, legame che lo stesso umanista cretese giudica eccessivo e tale da avere provocato, in Sinesio, una cattiva mescolanza tra elementi cristiani ed elementi della filosofia greca:

[...] καὶ γὰρ τοὺς ἀριθμοὺς τοὺς Πυθαγόρου συμμίζας τῷ τῆς ἀγιατάτης τριάδος ἀρρήτῳ μυστηρίῳ, καὶ περὶ τοῦ νοῦ καὶ τῆς ὕλης, πλατωνικῶς οὖ

⁷ Ivi, p. 73: «Ac primus quidem Hymnus, alter, et ultimus, Anapaesticis monometris conscripti sunt, et nobis versi; quanquam paulo accuratius. nam Synesius non raro tempora, vel syllabas tantum in his, ut et in aliis, annumerare contentus est. Tertius habet Anapaestica dimetra catalectica. Quartus Ionicum a minore primum verum habet: reliquos temporibus fere vel saltem syllabis respondentibus. In eo nos Anapaestica dimetris hypercatalecticis, qui sunt ἰσόχρονον, uti maluimus. In reliquis quinque, Ionicis a minore dimetris eadem ratione usus est, interiectis nonnumquam Anacreonticis. Nos ex his Anacreonticis, qui non paulo sunt lepidiores, fecimus: Ioniis alicubi, Anacreontis ipsius exemplo, interpositis». Un approfondimento delle pur interessanti considerazioni metriche di Canter esula dagli scopi del presente lavoro. Ci limitiamo a ricordare, in questa sede, che una dettagliata sintesi dello *status quaestionis* circa la metrica di Sinesio era già presente nell'articolo di Hans Flach, *Studien zu den Hymnen des Bischof Synesius*, «Rheinisches Museum für Philologie», Neue Folge, 32, 1877, pp. 538-563.

⁸ Ivi, p. 75.

⁹ *Synesii Cyrenaei, episcopi Ptolemaidis, Hymni vario lyricorum versuum genere. Gregorii Nazianzeni Odae aliquot*. Utrisque, nunc primum in lucem prodeuntibus, Lat. interpretationem adiunxit Fr. Portus Cretensis, Genavae, excudebat Henr. Stephanus, 1568. Da quanto si legge nel frontespizio sembra che il Portus non avesse notizia dell'edizione di Canter.

θεολογικῶς πολλάκις διαλαβὼν, ταραχὴν τινα καὶ μίξιν τῶν ἀμίκτων ἐποίησε¹⁰.

Il Porto mette qui in evidenza, per la prima volta, quello che rimarrà, fino ai nostri giorni, forse il principale problema interpretativo degli *Inni* di Sinesio, vale a dire la compresenza di elementi sicuramente cristiani e di altri riconducibili, invece, a matrici eterogenee. Rispetto all'edizione del Canter, il Porto introduce una novità nell'ordine degli *Inni*, alla quale qui accenniamo solo limitatamente, ricordando che nell'edizione dell'umanista cretese occupa il primo posto l'inno che nell'*editio princeps* figurava al nono¹¹. La traduzione latina degli *Inni* portata a compimento dal Porto non si preoccupa, a differenza di quella condotta da Canter, di mantenere il metro della composizione originale, ma piuttosto l'identico numero di versi: potremmo definirla, quindi, una versione κατὰ στίχον. Le due edizioni di Canter e Porto sembrano godere di una rapida diffusione e suscitare un grande entusiasmo, tanto che nel giro di pochi anni compaiono due traduzioni degli *Inni* sinesiani: la prima, limitata a soli tre *Inni*, è data alle stampe nel 1575 da Roland Betholaud, il quale offre una versione latina rispettosa, come quella del Canter, del metro originale di Sinesio¹²; la seconda, invece,

¹⁰ Ivi, p. 4.

¹¹ Per un approfondito studio della questione rimandiamo al contributo di Idalgo Baldi, *Ordine o disordine negli Inni di Sinesio?*, in *Synesios von Kyrene Politik-Literatur-Philosophie*, cit., pp. 144-163.

¹² R. Betholaud *Lemovicis Iuriscos. Hodoeporicum. In quo, Synesii Cyrenaei episcopi Ptolemaidis Hymni tres, iisdem numeris latine redditi [...]*, Lutetiae Ex Officina Federici Morelli Typographi Regij, 1575. Sulla versione di Betholaud si vedano le osservazioni di Kurt Smolak, *Die Hymnen des Synesios und der lateinische Weste*, in *Synesios von Kyrene Politik-Literatur-Philosophie*, cit., pp. 420-438, p. 429: «Neben dieser lateinischen Standardübersetzung entstand bereits 1575 eine metrische Teilübersetzung von dem Juristen Robert Bertolaude (sic) aus Limoges, gedruckt bei Federic Morel in Paris. Sie enthält nur die Hymnen 9 und 1 sowie das apokryphe 10. Gedicht. Der Übersetzer erarbeitete seine nicht in jeder Hinsicht den klassischen Regeln folgende, aber den Anakreonten beziehungsweise den Anapästen der Originale entsprechende Version unter Zuhilfenahme der erst Sieben Jahre zuvor erschienenen, bereits erwähnten Prosaübersetzung des Franciscus Portus, hält sich aber, zum Unterschied von jenem, aus sprachlich-metrischem Zwang nicht an die Verszählung, so dass seine Version um einiges länger und sogar ausführlicher ist als der griechische Text».

realizzata da Jacques de Courtin de Cissé¹³, rappresenta la prima versione integrale degli *Inni* in lingua francese e la prima in assoluto in una lingua moderna. Entrambe le versioni conservano l'ordine delle composizioni stabilito dal Porto nella sua edizione, ma certi particolari ci fanno pensare che Betholaud abbia tenuto presente non solo il testo greco ma anche la versione latina dell'umanista cretese, mentre de Cissé sembra dipendere, almeno in un punto, da quella del Canter. Cerchiamo di chiarire le nostre affermazioni attraverso dei raffronti testuali, relativi alla versione dell'Inno IX il quale, come si è detto prima, diviene il primo nell'edizione di Porto. L'espressione *λίγεια φόρμυγξ* del verso 1 è resa da Betholaud con *chelys sonora*¹⁴, conformemente al *sonora cithara* della versione del cretese¹⁵, mentre de Cissé si rivolge allo strumento musicale chiamandolo ma *lyre chan-*

¹³ *Les Hymnes de Synese Cyrenean evesque de Ptolemaïde*. Traduits de Grec en François, par Jaques de Courtin de Cissé, Gentil-homme Percheron, Paris, pour Gilles Beys, 1581. Sulla figura di Jacques de Courtin de Cissé (1560-1584) cfr. Claude Pierre Goujet, *Bibliothèque Française ou Histoire de la Littérature Française*, Paris, Chez Pierre-Jean Mariette, Hyppolite-Louis Guerin, 1748, Tome Douzième, pp. 301-307. Il Goujet, coerentemente con il suo *status* di ecclesiastico, apprezza soprattutto la traduzione degli *Inni* di Sinesio (p. 307): «Courtin a eu lui-même dans sa vie, quelque courte qu'elle ait été, des intervalles plus dignes de son esprit & de ses talents, & plus conformes à la raison & au Christianisme: on le voit par sa traduction en vers des Hymnes de Synésius, Evêque de Ptolemaïde. Outre la connoissance de la langue Grecque, il a fallu beaucoup d'application pour faire cette traduction». Nel Tomo VI del suo monumentale lavoro, tuttavia, il Goujet aveva formulato un giudizio alquanto più articolato circa la versione del giovane poeta. Cfr. *Bibliothèque Française*, cit., Paris, 1742, Tome Sixième, pp. 313-314: «Synesius, Evêque de Ptolemaïde, dans la Pentapole, fit à peu près le même usage de la poésie. J'en juge au moins par les dix Hymnes qui nous restent de lui, où il a exprimé ce que la Théologie a de plus élevé, & ce que la pieté a de plus tendre. On y trouve cependant quelques manieres de parler & de penser qui se ressentent trop de la Philosophie payenne. Je n'ai vû qu'une traduction de ces Hymnes, un peu trop paraphrasée, dédiée à Henry III & imprimée en 1581. à Paris. Elle est en vers de trois pieds & demi, où l'alternative des rimes masculines & féminines est regulierement observée. C'est l'ouvrage d'un jeune homme qui promettoit beaucoup, & qui s'est fait estimer en son tems par d'autres poësies dont je vous parlerai ailleurs. Il se nommoit Jacques de Courtin, sieur de Cissé. C'étoit un Gentilhomme né au Perche, & fils aîné de Jacques de Courtin, Bailli du Perche. Il mourut à Paris le 18. de Mars 1584. âgé d'environ 24. ans». Tra gli studi più recenti segnaliamo Nicolas Lombart, *L'Hymne dans la poésie française de la Renaissance* (Bibliothèque de la Renaissance 20), Paris, Garnier, 2018, pp. 842-853.

¹⁴ R. Betolaudi *Lemovicis Iuriscos. Hodoeporicum*, cit., f. 4r.

¹⁵ *Synesii Cyrenaei, episcopi Ptolemaidis, Hymni vario lyricorum versuum genere*, cit., p. 7.

teresse¹⁶, espressione più vicina alla *fides canora* di Canter¹⁷. In un passo successivo, inoltre, Betholaud così rende Sinesio: «Mihi iam sonantque nervi / Modulos nec imperatos, / Novus ecce flatus et me / Volat usquequaque circum»¹⁸. Da parte sua il Porto aveva reso così: «En mihi sonant nervi / iniussa, et quidam afflatus / undique me circumvolat»¹⁹. Particolarmente evidente è la corrispondenza tra *flatus* e *afflatus*. Il de Cissé traduce in modo sostanzialmente conforme: «Sans que ie touche ma Lyre / l'entens sa corde qui tire, / Et un Zefir doux-souflant / qui dessus moi va volant, / [...]»²⁰. Canter, invece, così intendeva i versi di Sinesio: «Clamat fides, beate, / Intacta, iamque mentem / Circumvolat sonus quis»²¹. La differenza più rimarchevole rispetto al Porto e ai due traduttori francesi è costituita da *sonus* in luogo di *flatus*, *afflatus* e *Zefir*, anche se il testo greco di entrambi gli editori presenta la lezione ὀμφή: quest'ultimo termine è stato inteso dal Canter in maniera più conforme al significato, attestato fin da Omero, di «voce divina», o anche semplicemente «voce», mentre il Porto, seguito dai due traduttori francesi, sembra averlo inteso nel senso di πνοή, registrato anch'esso dal *Thesaurus Graecae Linguae*, anche se in modo assolutamente marginale²². È degno di nota il fatto che entrambi gli editori di Sinesio, Canter e Porto, abbiano inserito nel testo la forma attica ὀμφή invece di quella dorica ὀμφά, il che, oltre a essere lontano dalla prassi di tutti gli editori moderni, appare in singolare contrasto con l'*incipit* dell'inno, nel quale Sinesio invita la propria cetra a intonare una melodia dorica (v. 5: Δώριον ᾠδάν). La forma ὀμφά, peraltro, è identica a un vocabolo il cui significato è quello di «fragranza», che potrebbe presentare qualche

¹⁶ *Les Hymnes de Synese Cyrenean*, cit., f. 6r.

¹⁷ *Synesii De dono*, cit., p. 193.

¹⁸ *R. Betolaudi Lemovicis Iuriscos. Hodoeporicum*, cit., f. 5r.

¹⁹ *Synesii Cyrenaei, episcopi Ptolemaidis, Hymni vario lyricorum versuum genere*, cit., p. 12.

²⁰ *Les Hymnes de Synese Cyrenean*, cit., f. 7v.

²¹ *Synesii De dono*, cit., p. 197.

²² Cfr. *Thesaurus Graecae Linguae*, ab Henrico Stephano constructus. [...], Parisiis, Excudebat Ambrosius Firmin Didot, 1842-1846, Volumen Quintum, col. 2004 D.

punto di affinità con *πνοή* e, di conseguenza, con *flatus* e simili²³. La dipendenza di Betholaud dall'edizione di Porto è molto evidente anche nella lettera dedicatoria della sua opera, indirizzata *Amplissimo Viro Errico Memmio Roissio Consiliario Regio in sanctiore Consilio*. Si tratta, però, di una dipendenza non pedissequa, in quanto il nostro traduttore non solo esalta, in maniera financo eccessiva, le qualità letterarie di Sinesio, ma ne difende a spada tratta il carattere sinceramente e integralmente cristiano, respingendo puntualmente le riserve dottrinali avanzate dal Porto, la cui lettera introduttiva sembra essere riecheggiata, sia pure in latino, in modo quasi letterale:

[...] ecce tibi Synesii Pentapolitani, Theologi Christiani, Philosophi et poëtae insignis, qui Theodosio rerum potiente floruit, hymnos aliquot poëtica paraphrasi iisdem numeris latine per me utcunque redditos. [...] Plane vir tantus mihi potius μελίγλωσσος et μελίφθογγος quam Aelianus ille Sophista Praenestinus, qui sub Adriano claruit, pro ea, qua excellit, Atticae linguae puritate, videtur appellandus, aut ad decem etiam Atticorum Oratorum numerum, quod eruditi quidam recte voluerunt, aggregandus. A quo si iidem tanquam de gravi et acerba iniuria conquerantur Platonicae et Pythagoricae Philosophiae nonnihil de mente, materia et numeris persuasionis nostrae mysteriis, nempe, ut dici solet, coelum terrae et sacra prophanis immisceri: at illud quidem certe valde velim ne negent, quod est verissimum, nihil hic impium, nihil adversum orthodoxae catholicaeque fidei Christianae contineri: verum omnia ad Dei Opt. Max. cultum incendere et conducere mirifice: [...]»²⁴.

La versione di de Cissé, invece, dopo una breve lettera di dedica al re di Francia e di Polonia Enrico III, presenta una serie di *carmina gratulatoria*, tra i quali presentano un qualche motivo di interesse quelli di Jean Bonnefons e Claude Binet. Il primo di essi, in endecasillabi faleci, si rivolge al traduttore incoraggiandolo ad affrontare le difficoltà degli oscuri *Inni* di Sinesio: «At tu, quo rapit aura te, benigni / Aura numinis, I tenebricosa / Per vestigia maximi Synesi, [...]»²⁵; il secondo, indirizzato al re Enrico, sottolinea l'importanza della traduzione, grazie alla quale

²³ Ivi, col. 1999 A: «Ὅμοφα, ἡ, Hesych. auctore, Laconibus est ὁσμή, Odor. [Eidemque ὁμοφί, πνοή, quod huc referebat Albertus, qui accentus fortasse praestat, ut ὁμοφὰ nihil nisi alia sit forma formae ὁσμά».

²⁴ R. Betolaudi *Lemovicis Iuriscos. Hodoeporicum*, cit., ff. 2v-3r.

²⁵ *Les Hymnes de Synese Cyrenean*, cit., f. 3v.

torna alla luce, dopo secoli di oscurità, l'opera poetica di Sinesio: «Synese qui naguere en l'obscur enfermé / Neust osé voir le iour, pour l'impiété grande / De noz siecles derniers, ore se recommande / A la Posterité, sous votre nom aimé»²⁶. Il motivo della "rinascita", del ritorno alla luce, era già presente nell'epigramma greco del Leontonico, di cui abbiamo prima citato il verso incipitario: «Νῦν δ' ἄρα Συνέσιόν θ' ἅμα καὶ μελήδεας ὕμνους / Καντήρος ζωῆς εἰς φάος αὔθις ἄγει»²⁷.

I giudizi sulle qualità letterarie di Sinesio fino a ora incontrati sono certamente condizionati dall'entusiasmo per la riscoperta di testi a lungo rimasti inediti e sconosciuti, ma l'onda del consenso non accenna ad attenuarsi per tutto il Cinquecento e il primo Seicento. Un umanista della statura di Isaac Casaubon potrà affermare, sia pure incidentalmente e in tutt'altro contesto, che Sinesio unisce in sé le qualità del filosofo e del poeta: «[...] aliis verbis suavissimus philosophus, et piarum deliciae Musarum, Synesius dicebat: bene sentiendi principium et fontem esse, bene vivere. Τὸ βιοῦν ὀρθῶς, αἰτ, προοίμιον τοῦ φρονεῖν»²⁸. Ancora più rimarchevole è il fatto che il dotto gesuita francese Nicolas Caussin, nel 1612, dia alle stampe a Parigi il *Thesaurus graecae poeseos, ex omnibus graecis poetis collectus*, una sorta di lessico poetico strutturato per argomenti disposti in ordine alfabetico, nel quale dei versi di Sinesio appaiono citati, insieme ad altri di Gregorio di Nazianzo, sotto l'argomento Ἰησοῦς²⁹. Nel volume in questione è anche citato, quasi integralmente, l'*Inno VIII* di Sinesio, insieme alla versione latina inserita nell'interlinea³⁰. Il testo dell'inno è preceduto da un giudizio che sembra riprendere alcune espressioni dell'epigramma greco di Leontonico: «Non erit hic alienum Cyrenaeam lyram Pindaricae aemulam de laudibus Christi audire». Il testo greco e la relativa versione latina

²⁶ Ivi, f. 5v.

²⁷ *Synesii De dono*, cit., p. 75.

²⁸ Cfr. B. Gregorii Nysseni *Ad Eustathiam, Ambrosiam & Basilissam epistola*. Isaacus Casaubonus nunc primum publicavit, Latine vertit, & illustravit notis, Lutetiae, Ex Typographia Roberti Stephani, 1606, f. aiii r-v.

²⁹ Cfr. *Thesaurus Graecae Poeseos, Ex omnibus Graecis Poëtis collectus*, Liber Primus, Auctore Nicolao Caussino [...], Parisiis, Sumptibus Romani de Beauvais, 1612, p. 204.

³⁰ Ivi, pp. 205 ss.

sono evidentemente ripresi dalla edizione del Porto. La cosa appare degna di nota in quanto l'umanista cretese, nel corso della sua vita, aveva abbracciato la fede riformata: si potrebbe quindi pensare che il gesuita Caussin si sia dimostrato un uomo di cultura capace di superare le barriere delle divisioni dottrinali, in un periodo in cui le ragioni di carattere filologico talora venivano condizionate da considerazioni di natura confessionale. Si può anche osservare che il Caussin, consapevolmente o meno, ha disatteso le direttive di un suo illustre confratello, Antonio Possevino, che così metteva in guardia i lettori nei confronti degli *Inni* di Sinesio:

[...] Synesius enim qui ethnicus fuerat, et Platonica quaedam, sive Pythagorica suis Hymnis intermiscuit (cfr. Porto), circumspecte legendus est, praesertim, ubi de Sanctissima Trinitate loquens, vix numeris Poeticis exactam illam, quam scholae retinent, loquendi formulam sequi potuit³¹.

Un'eco di questo atteggiamento cauto e sospettoso si trova nell'*Index librorum expurgandorum* curato dal teologo domenicano Giovanni Maria Guanzelli, originario di Brisighella, il quale riprende alla lettera il brano del Possevino, prima citato, nella nota critica al vol. VIII, col. 667, della *Bibliotheca Sanctorum Patrum*, pubblicata in sesta edizione a Parigi nel 1589 da Margarin de la Bigne:

Col. 667, in inscriptione, dele illa verba, *interprete Francisco Porto Cretensi*. Est enim iste haereticus primae classis, et post inscriptionem appone ista, De Synesio Evagrius lib. I Histor. Cap. 15, Nicephorus lib. 14 Hist. cap. 55, Suida et Photius in *Bibliotheca* [...] Quod attinet ad Hymnos Synesii hic positos, sciendum est, eos esse, qui Graece ab Henrico Stephano editi, et latine translati sunt a Francisco Porto Cretensi: cum uterque haereticus sit primae classis eorum editionibus, aut versionibus nullo pacto fidendum³².

³¹ Antonio Possevino, *Apparatus Sacer*, Venetiis, Apud Societatem Venetam 1606, Tomus Tertius, p. 260.

³² Giovanni Maria Guanzelli, *Indicis librorum expurgandorum In studiosorum gratiam confecti Tomus Primus*, [...] Per Fr. Io. Mariam Brasichell. [...], Romae, Ex Typographia R. Cam. Apost., 1607, pp. 266 s. Nel frontespizio l'autore è indicato con la forma latina del suo luogo natale, Brisighella, paese della attuale provincia di Ravenna. Il brano del Possevino è utilizzato, senza menzione dell'autore, alle pp. 266-267. Gli *Inni* di Sinesio nella versione latina del Porto, peraltro, erano già stati pubblicati nella *Appendix Bibliothecae Sanctorum Patrum*, [...], Parisiis, Apud

Il fanatismo dogmatico porta il domenicano ad attribuire allo Stephanus la costituzione del testo greco, mentre il tutto è opera del Porto. Tali atteggiamenti nei confronti di Sinesio, pieni di sospetti e riserve dottrinali, non rappresentano, tuttavia, la maggioranza delle posizioni all'interno del mondo cristiano del secondo Cinquecento. Ricordiamo, infatti, che la versione latina degli *Inni* curata dal Porto aveva trovato accoglienza, appena dodici anni dopo la sua pubblicazione, anche in una raccolta di composizioni poetiche di autori cristiani: si tratta del *Thesaurus Christianarum Precationum*, curato dal teologo cattolico Albert Hunger, che lo pubblicò nel 1579 e nel 1580 a Ingolstadt³³. Di Sinesio sono riportati brani dall'*Inno* II (ff. 20v-21v); dall'*Inno* X (f. 27r-v); dall'*Inno* VI secondo la versione di Canter (ff. 101v-102r)³⁴; dall'*Inno* IX (ff. 126v-127v); dall'*Inno* II e dall'*Inno* III nella versione di Canter (ff. 134v-135v)³⁵. Maggiore rilevanza assume, tuttavia, il fatto che Sinesio compaia tra gli autori greci dei quali è prevista la lettura nella *Ratio atque institutio studiorum* della Compagnia di Gesù, nella versione del 1599:

Auctor vero primo semestri solutae orationis sumetur ex facilioribus, ut aliquae orationes Isocratis, et sanctorum Chrysostomi, et Basilii, ut ex epistulis Platonis, et Synesii, ut aliquid selectum ex Plutarcho: altero semestri carmen aliquod explicabitur, exempli gratia ex Phocylide, Theognide, sancto Gregorio Nazianzeno, Synesio, et horum similibus³⁶.

Michaellem Somnium, 1579, pp. 1653 ss.

³³ *Thesaurus Christianarum Precationum*, [...] Auctore Alberto Hungero, [...], Ingolstadii, Excudebat David Sartorius, 1579.

³⁴ Al f. 102r Hunger pone in margine alcune interessanti note di carattere testuale, nelle quali discute la resa latina di alcuni vocaboli impiegati da Sinesio. Il primo caso riguarda i vv. 10-17 dell'*Inno* VI, così tradotti da Canter alla p. 181 della sua edizione: «Laudare sempiternum / Deum Deo parente / Volo patre saeculorum / Mundi Deum satorem, / Naturam et usque mistam, / Sapientiam perennem: / Terrestribus cadaver, / Caelestibusque divum». La nota di Hunger riguarda il termine «cadaver: Graece νέκρον. Ponitur autem haec vox a Synesio pro homine seu mortali». Il secondo caso, invece, è relativo ai vv. 30-32: «Deus es, damus tibi thus, / Aurum datur tyranno, / Myrrham decet sepulchrum». Il termine oggetto di discussione, stavolta, è «tyranno: Graece legitur βασιλεῖ (regi). Interpres autem propter rationem carminis (tyranno) posuit. Quod ipsum quoque vocabulum olim non male sonabat, neque aliud quam regem significabat».

³⁵ In questo caso Hunger non cita una sequenza determinata di versi, ma assembla liberamente gruppi di versi ricavati dagli *Inni* di Sinesio.

³⁶ *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, Dilingae, Apud Ioannem

Il filosofo di Cirene è citato insieme ad autori classici e cristiani, senza alcuna riserva preventiva. Se non suscita meraviglia il vedere il nome di Gregorio di Nazianzo accanto a quello di Sinesio, è da osservare che anche Focilide e Teognide figurano in un elenco di poeti classici, la cui lettura è consigliata, in una raccolta di testi poetici a uso scolastico curata da Jacob Hertel³⁷. Riportiamo un passo dalla lettera dedicatoria, che bene chiarisce i principi pedagogici ai quali la raccolta si ispira:

Neque mihi hoc loco temperare queo, quo minus etiam D. Basilius Caesariensis, cui virtutum splendor Magni cognomen peperit, verba adscribam, de eorum Poetarum lectione, qui bonorum hominum dicta factave narrassent: quales prae caeteris fuerunt, Homerus, Hesiodus, Theognis, Phocylides, Pythagoras, Solon, Tyrtaeus, et alii³⁸.

Alla luce di quanto si legge nel brano della *Ratio atque institutio studiorum* prima riportato non ci sorprende che un altro studioso gesuita, Denis Petau (Dionysius Petavius), abbia pubblicato nel 1612 una edizione degli scritti sinesiani, con testo greco e versione latina³⁹: quella degli *Inni* è del Portus, ma il nome dell'umanista cretese sarà esplicitamente indicato solo nella nuova edizione allestita dal Petavius nel 1633: *Hymni 10 Francisco Porto interprete*⁴⁰. È a Nicolas Caussin, tuttavia, che

Mayer, 1600, pp. 148-149.

³⁷ *Theognidis Megarensis Sententiae Elegiacae, Graece et Latine, una cum eiusdem argumenti reliquijs, Phocylidis, [...]*, Francofurti, Ex officina Ludovici Lucij, 1563 (luogo e data di edizione si ricavano dal colofone; nel frontespizio e in calce alla lettera dedicatoria di Hertel è indicata Basilea).

³⁸ Ivi, p. 9.

³⁹ *Synesii Episcopi Cyrenes Opera Quae Extant Omnia*, Graece ac Latine nunc primum coniunctim edita. Interprete Dionysio Petavio, Aurelianensi, Societatis Iesu Presbytero, [...], Lutetiae, Typis Regiis apud Claudium Morellium, 1612. Per comprendere quale importanza abbia avuto, nella lunga attività scientifica del Petavius, il suo rapporto con gli scritti di Sinesio, si può ancora utilmente consultare lo studio di Franz Stanonik, *Dionysius Petavius. Ein Beitrag zur Gelehrten-Geschichte des XVII. Jahrhunderts*, Graz, Leuschner & Lubenskys, 1876. L'edizione delle opere di Sinesio avrebbe dovuto fare parte di un più ampio progetto, mai portato a compimento, relativo ai Padri greci (cfr. Stanonik, cit., p. 17).

⁴⁰ Cfr. *Synesii Episcopi Cyrenes Opera Quae Extant Omnia*. Interprete Dionysio Petavio Aurelianensi, Societatis Iesu Presbytero [...] secunda hac editio multo accuratiora et uberiora prodeunt, Lutetiae Parisiorum, Sumptibus Sebastiani Cramoisy, 1633 (l'indicazione relativa a Francesco Porto è nell'ultima delle pagine introduttive prive di numerazione).

si deve uno dei giudizi più entusiastici circa la valenza culturale degli scritti di Sinesio. Nel suo monumentale trattato in XVI libri, *De eloquentia sacra et humana*, il dotto gesuita così sintetizza le qualità letterarie del filosofo di Cirene: «Synesius nobis Platonem, Demosthenem, Pindarum Christiano ore loquentes dedit»⁴¹. Il giudizio, nella sua lapidaria brevità, afferma, da un lato, il carattere pienamente cristiano di Sinesio, ignorando tutte le riserve dottrinali che il Portus per primo aveva avanzato; dall'altro lo presenta come un sommo filosofo, oratore e poeta lirico, certamente eccedendo nell'elogio, ma al contempo mettendo bene in luce la versatilità dell'autore. Le parole di Caussin sono certamente una eloquente testimonianza dell'importanza che la figura di Sinesio aveva acquisito nella cultura francese del Seicento, entrando a far parte del novero degli scrittori antichi da proporre come modelli nell'ambito della formazione retorico-letteraria, ma la massima valorizzazione del filosofo di Cirene si trova, senza ombra di dubbio, in un trattato del Thomassin, religioso della Congregazione dell'Oratorio⁴². Sinesio è citato sin dalla *Préface*, con particolare riferimento alla sua opera poetica, considerata in relazione all'esposizione dei contenuti teologici: l'autore vi appare quasi come la perfetta incarnazione del principio oraziano *miscere utile dulci*:

Enfin Synesius Evesque de Cyrene a montré par les Poësies qu'il a composées, combien il est facile d'exprimer en vers, et d'insinuer par ce moyen dans les esprits, ce que la Theologie a de plus élevé, et la pieté de plus tendre. Ce Pere n'estimoit, que l'esprit humain pût absolument se passer de plaisirs et de divertissemens. Il croyoit au contraire que Dieu avoit attaché l'ame au corps par les liens du Plaisir, afin qu'elle ne s'ennuyast pas d'un poids si pesant et si peu proportionné à sa nature intellectuelle. Or le plaisir le plus innocent, [...] est selon ce Pere, celui qu'on goûte dans l'étude de la Poësie, de la Rhetorique, de la Physique et des Mathematiques⁴³.

⁴¹ Nicolai Caussini, Trecensis, e Societate Iesu, *De eloquentia sacra et humana*, Libri XVI, Editio Tertia, non ignobili accessione locupletata, [...], lib. III, cap. XIV, Lutetiae Parisiorum, Sumptibus Mathurini Henault, Nicolai de la Vigne, Philippi Gaultier, Nicolai de la Coste, 1630, p. 173.

⁴² Louis Thomassin, *La méthode d'étudier et d'enseigner Chrétiennement et solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines et aux écritures*, [...] Paris, Chez François Muguet, Imprimer du Roy & de Monseig. l'Archevesque, 1681.

⁴³ Ivi, *Préface*, cap. VI (senza numerazione di pagine).

Il passo qui riportato ricompare integralmente, nell'opera del Thomassin, seguito dalla citazione, in traduzione latina, dello scritto di Sinesio nel quale sono enunciati i principi che hanno ispirato il religioso francese: si tratta del *Dione*, opera che costituisce una sorta di auto-ritratto intellettuale del filosofo di Cirene. Di questo opuscolo sinesiano riportiamo, qui di seguito, uno dei brani citati dal Thomassin in versione latina:

Deus enim voluptatem animae fibulae instar inseruit, cuius beneficio diuturnam in corpore mansionem sustineret. Tale itaque quidpiam est disciplinarum venustas. Non haec ad materiam usque pertingit, nec mentem in imas facultates deprimit; sed subinde emergere, et ad naturam suam recurrere permittit⁴⁴.

Il religioso francese così commenta:

C'est se tromper, que de croire qu'on puisse s'abstenir de tout divertissement et s'appliquer sans relâche à la contemplation des veritez divines. [...] Les lettres humaines sont des divertissemens d'autant plus estimables, qu'en relâchant l'esprit, ells l'exercent, le fortifient, l'encouragent, et luy donnent plus d'étenduë et plus de penetration, pour s'abandonner ensuite à la contemplation des choses divines⁴⁵.

Questi *divertissemens*, peraltro, sono necessari solo agli uomini comuni, non ai pochi individui eccezionali che sono in grado di vivere nella costante contemplazione delle realtà divine. Il Thomassin fonda questa affermazione su un altro passo del *Dione*, nel quale Sinesio opera una curiosa mescolanza tra personaggi semi-mitici della tradizione classica e asceti cristiani:

Synesius ajoûte, que nous ne devons pas présumer de nous-mêmes, que nous soyons de ces ames fortes et extraordinaires, tels que furent Amus, Zoroastre, Trismegiste, et entre les Chrestiens saint Antoine, ausquels ces divertissemens n'estoient nullement necessaires⁴⁶.

Ripercorrendo lo sviluppo argomentativo dell'opuscolo sinesiano il Thomassin chiama direttamente in causa Platone e Socrate:

⁴⁴ Ivi, I Par., lib. I, cap. 2, 11, p. 24.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, I Par., lib. I, cap. 2, 12, p. 25.

Platon et Socrate dans leur âge mesme plus avancé, estimerent la Poësie necessaire, mesme pour leur Philosophie, qui n'estoit autre chose, que la Theologie⁴⁷.

Il dotto religioso francese conclude questa sezione dedicata a Sinesio con espressioni di apprezzamento per la sua produzione poetica, con un interessante accenno a eventuali componimenti che potrebbero non essere giunti fino a noi:

Les Poësies saintes, qui nous sont restées de ce sçavant Prelat, nous font présumer avec raison, que les autres que l'injure du temps nous a dérobées, estoient parfumées de la plus pure pieté, et parsemées des plus brillantes lumières de la Theologie⁴⁸.

L'ipotesi appare alquanto azzardata, visto che Sinesio stesso, nelle epistole 101 e 154, allude a una propria composizione poetica per noi perduta, vale a dire le *Cinegetiche*⁴⁹: come il titolo stesso lascia chiaramente intendere non si trattava, certamente, di un'opera di argomento teologico. È da tenere presente, peraltro, che il Thomassin recupera espressamente il giudizio del commentatore bizantino di Sinesio, Niceforo Gregora, secondo il quale l'elemento mitologico presente nella produzione del filosofo di Cirene deve essere inteso in senso allegorico:

Synesius selon son interprete Nicephore estoit aussi fort persuadé que les Philosophes et les Poëtes estoient deux differens noms des mesmes personnes; que les Poëtes ne tendoient qu'à oster, ou à adoucir, ou à déguiser par leurs fictions l'amertume des preceptes, que la philosophie donne pour la sainteté des moeurs; et qu'il faut rapporter les fables mesmes des Poëtes aux veritez de la Religion et de l'Ecriture sainte. *Consentanea igitur ratione sapiens ille Synesius hic ad mentem et intelligentiam refert Jovem, etc.*⁵⁰

⁴⁷ Ivi, p. 26.

⁴⁸ Ivi, p. 27.

⁴⁹ Cfr. Syn. *ep.* 101: «Una cosa soltanto sembrò strana e in contrasto con l'aspettativa dell'uditorio, il fatto che tu mi chiedevi le mie *Cinegetiche*, come se avessero qualche valore»; *ep.* 154: «Li ha spinti a attaccarmi come capace solo di futilità il fatto che le mie *Cinegetiche*, sparite non so come dalla mia casa, sono state, da alcuni giovani a cui sta a cuore la grazia della cultura greca, accolte con straordinario interesse al pari di alcuni prodotti dell'arte poetica elaborati con accuratezza e che esibiscono un che di mano arcaica, come usa dire per le statue». Citiamo da *Opere di Sinesio di Cirene Epistole Operette Inni*, a cura di Antonio Garzya, Torino, UTET, 1989, pp. 255 e 371 rispettivamente.

⁵⁰ Thomassin, *La méthode*, cit., I Par., lib. I, cap. 18, 9, p. 242.

L'opuscolo sinesiano che abbiamo visto ampiamente citato dal Thomassin, vale a dire il *Dione*, ha attirato l'attenzione di un altro religioso del Seicento, ugualmente appassionato cultore delle lettere: il gesuita Bohuslav Balbin, che nelle pagine conclusive del suo trattato *Verisimilia humaniorum disciplinarum*, stampato per la prima volta a Praga nel 1666 e molte altre volte fino al Settecento inoltrato, cita il filosofo di Cirene per dare voce a una commossa difesa degli studi letterari, la cui insostituibile funzione formativa è esaltata con viva e sincera partecipazione personale:

S. *Synesius* Philosophus maximus, sed non minus Orator ac Poëta nobilis, in hoc argumento totum Librum (quem Dionem inscribit) consumsit, [...] Quid dicere voluerit vir sanctissimus, facile prudentes intelligent. Mox humanioribus litteris altiores scientias comparans, et has *Aquilis*, illas *Cygnis* conferens: *quamvis*, ait, *Cygnos non tantum, quantum Aquilas miretur, quae sursum super id omne feruntur quod videri potest, ex eorum nihilominus aspectu aut cantu mirifice oblectamur, et mei sane causa nullus umquam Cygnus extremum cecinerit. Si vero regiae illae sunt, et iuxta Iovis sceptrā degunt; hos tamen aliquis Deorum Iove natus sortitus est, neque rejiciuntur a Tripode, Aquilam autem Cygnumque unā esse, et utriusque dotes possidere Avibus quidem est a natura denegatum, homini vero a DEO permissum, cuicumque et linguae facundia pollere, et Philosophiae compoti esse conceditur*. Haec ille: Quid Poësi dulcius? Quid Oratore bono praestantius? Quid Historia gratius? Quid in vita hominum, coetuque doctorum, eximio Poëta, Rhetore, aut Historico laetius? [...] Alibi finita pleraque, et eadem recurrunt, quod semel scis, semper scis; hic *Campus* aperitur, quem visu terminare non possis: novi flores, nova nemora, silvae, nova flumina, maria, littora, novus Orbis⁵¹.

Nei testi di Caussin, Thomassin e Balbin che abbiamo esaminato sembra essere sparita ogni riserva di carattere dottrina-

⁵¹ Bohuslav Balbin, *Verisimilia Humaniorum Disciplinarum, Seu Judicium privatum de omni Litterarum (quas Humaniores appellant) Artificio*; [...] Praegae, Typis Universitatis Carolo Ferdinandae, 1666, pp. 295-296. Di questa opera del gesuita boemo (1621-1688) è stata pubblicata, nel 2006, una edizione bilingue (latino e lingua ceca), commentata e annotata: *Bobuslai Balbini Verisimilia humaniorum disciplinarum / Rukovet' humanitnich disciplin*, Edidit, commentario notisque instruxit et in linguam Bohemicam post Bohumil Ryba vertit Olga Spevak, Praegae, Association for Central European Cultural Studies, 2006. Cfr. Lukas Konecny, *The Emblem Theory and Practice of Bohuslav Balbin, S.J.*, in *In Nocte Consilium, Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa* (Saecula Spiritalia Band 46), edited by John T. Cull, Peter M. Daly, Baden-Baden, Koerner, 2011, pp. 223-238, p. 224.

le nei confronti di Sinesio, ma la questione, tra Cinquecento e Seicento, non era certo passata sotto silenzio, soprattutto nei testi di genere storiografico. A fare discutere era stata soprattutto l'epistola 105 di Sinesio, indirizzata al fratello, nella quale il filosofo di Cirene, come è noto, in vista della sua consacrazione episcopale, fortemente sollecitata da Teofilo di Alessandria, chiariva la propria posizione personale a proposito di alcune importanti questioni, di ordine pratico e teologico: nella lettera, in particolare, Sinesio dichiara, da vero platonico, di non poter credere che l'anima sia stata creata dopo il corpo, affermando inoltre di ritenere la dottrina cristiana della resurrezione come l'espressione di qualcosa di misterioso e ineffabile, ben lontano dalle opinioni del volgo. Riportiamo, nella traduzione di Garzya, un passo particolarmente significativo dell'epistola 105:

La mente filosofica, pur vegliando sulla verità, ammette talora la necessità della menzogna. [...] Se le leggi del ministero sacerdotale che mi riguardano mi concedono tale condotta, io assumerò la sacra dignità in modo da continuare a seguire la filosofia in privato e da concedere alle favole in pubblico: insegnerò così, senza disfare cognizioni precedenti, ma lasciando che ciascuno conservi le credenze acquisite. [...] Non mi stancherò mai di ripetere che il saggio, a meno che non vi sia necessità estrema, non deve forzare le opinioni degli altri né lasciarsi forzare nelle proprie⁵².

Questa apparente doppiezza di Sinesio non ha mancato e ancora non manca di suscitare interpretazioni contrastanti. Prendiamo qui in esame una sola testimonianza, particolarmente interessante, dello storico protestante Samuel Basnage, che nel Terzo Tomo dei suoi *Annales Politico-Ecclesiastici*, a distanza di circa un secolo dall'opera storiografica del Cardinale Cesare Baronio, contesta vivacemente il ritratto di Sinesio delineato dal religioso italiano negli *Annales Ecclesiastici*. Il Basnage non nasconde la propria meraviglia circa le modalità dell'elezione episcopale di Sinesio, soprattutto perché ritiene inconcepibile conferire una tale dignità a una persona così profondamente imbevuta di dottrine platoniche inconciliabili con la fede cristiana. A riprova di questo, lo storico chiama in causa soprattutto gli *Imi* di Sinesio:

⁵² Garzya, *Opere di Sinesio di Cirene*, cit., p. 277.

At Synesio pura fides non erat; Platonis quippe placitis imbutus, existimabat prius animas existere quam corporibus iungerentur. Deinde mundo, quem aeternum putabat, finem credere non poterat. Quod vero hos errores atrocitate quam longissime superabat, mortuorum resurrectioni fidem non adhibuit. Quo mysterio convulso ruere tam Evangelium, quam pietatem necesse est. Platonica tota sunt hymni primi haec carmina. Mens enim, *Distributa adest, / Pars ejus stellarum cursus, / Pars Angelorum coetus; / Pars etiam gravi nexu / Terrenam sortita est formam, / Disjunctaque a parentibus / Tenebrosam hausit oblivionem*. Quid est statuere mentem nostram corpore priorem esse, si hoc non est? Nullum vero imminere mundo finem, canit hymno III. versu 322. *At quod statutum omnino in coetu entium, / Nunquam posthac interibit*. Quod vero maximum putamus, fide alienus erat a resurrectione corporum: [...]⁵³.

Il Basnage, ovviamente, non manca di citare l'epistola 105 di Sinesio, mettendo poi in ridicolo l'interpretazione che aveva cercato di darne il Baronio:

Ad haec Baronius exclamat: *Errore maxime labuntur, qui putant haec serio fuisse a Synesio inculcata*. Synesii ergo mentem explicet illustrissimus Purpuratus: *Artem, inquit, adhibuit, ut Episcopatus onus effugeret, ut simulate agens, et illa inculcans, adeo Christianae fidei et disciplinae aversantia, rejiceretur omnino a munere Episcopatus*⁵⁴.

Il Basnage non nasconde il suo sdegno per una simile ipotesi interpretativa, che egli ritiene moralmente riprovevole:

Mire quidem arte sua Baronius finxit Synesium, quem et mendacem, et Haereticum se finxisse putat, ut destinatum Episcopatum fugeret. [...] Arte hac sua Baronius Synesium facit Haeretico pejorem, omniumque mortaliū scelestissimum⁵⁵.

⁵³ Samuel Basnage, *Annales Politico-Ecclesiastici Annorum DCXLV a Caesare Augusto ad Phocam usque*. [...], A. 410, cap. XI, Roterodami, Typis Regneri Leers, 1706, Tomus Tertius, p. 240.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*. Il Baronio, a onor del vero, non si basava solo sul testo della epistola 105, indirizzata da Sinesio al proprio fratello, ma anche sulla testimonianza di altre lettere dell'epistolario sinesiano. Colpisce, soprattutto, il parallelismo proposto dal Baronio tra Sinesio e Ambrogio, che l'illustre storico ritiene accomunati dalla riluttanza ad assumere l'onore della carica episcopale. Cfr. *Annales Ecclesiastici*, Auctore Caesare Baronio [...], Antverpiae, Ex officina Plantiniana, 1602, Tomus Quintus, p. 315: «Unde, rogo, Synesij mentem melius quam ex his quae postea idem ipse scripsit, quo sensu, quove animo ista iactarit, possumus intelligere? Simul ac enim diu reluctatus, creatus fuit Episcopus, scribens ad suae Ecclesiae presbyteros, plane de se testatur, omnem ornatum, insuper et omnem adhibuisse Artem ut Episcopatus onus

Lo storico cattolico, inoltre, osserva ancora il Basnage, non si è reso conto del fatto che la dottrina circa l'eternità del mondo è cantata da Sinesio nello stesso inno in cui, da vescovo cristiano, celebra la Trinità:

Preaterea animum Baronius advertere debuit hymnis, quos Christianus Episcopusque Synesius condidit, in quibus Sanctae Trinitatis mysterium profert: *Cano te, Unitas; / Cano te, Trinitas; / Unitas es, Trinitas cum sis*. Quae leguntur hymno tertio, carmine 210. Atqui ille ipse hymnus Christi oracula mundi finem canentia prorsus evertit⁵⁶.

Il rapporto di Sinesio con il platonismo è considerato, nei testi che fino a ora abbiamo esaminato, come una pericolosa fonte di deviazioni eterodosse, ma accanto a questi atteggiamenti negativi si sviluppano posizioni molto più aperte e positive nei confronti di questo aspetto della cultura di Sinesio. Una prima importante figura, rappresentativa di questa diversa recezione della eredità culturale del filosofo di Cirene, è quella del medico inglese Robert Fludd⁵⁷, nel quale sopravvive, come è stato osservato, la tradizione dell'ermetismo cristiano, così viva a partire dall'Umanesimo del Quattrocento⁵⁸. In quella che è forse la sua

effugeret. Et quam artem? nisi ut simulate agens, et illa inculcans adeo Christianae fidei et disciplinae adversantia, reiiceretur omnino a munere Episcopatus? Et ut sentio, haud aliud praestitit Synesius verbis, quam quod S. Ambrosius factis exhibuit, dum ne Episcopus ordinaretur, se adulterum et sanguinarium publica professione ab omnibus credi voluit».

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Una agile sintesi circa la vita e le opere di Robert Fludd (1574-1637) si può trovare nel volume di Joscelyn Godwin, *Robert Fludd Hermetic philosopher and surveyor of two worlds*, London, Thames and Hudson, 1979.

⁵⁸ Cfr. Frances Amelia Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, in *Frances Yates Selected Works*, London and New York, Routledge, 2001³, Volume II, p. 433: «In the last chapter, we examined the attitude to Casaubon's critique of the *Hermetica* amongst those who, in one way or another, were still attached to Renaissance traditions, whether as Magi, like Fludd, as Egypologists, like Kircher, or as Christian Platonists, innocent of magic, like More and Cudworth». La studiosa, annoverando Fludd tra i *Magi*, probabilmente allude alle sue teorie alchemiche, per le quali rimandiamo al contributo di Bruce Janacek, *Alchemical Belief, Occultism in the Religious Culture of Early Modern England*, Philadelphia, The Pennsylvania State University Press, 2011. Un equilibrato esame delle posizioni espresse dalla Yates nel suo volume si trovano in Brian P. Copenhaver, *Natural magic, hermetism, and occultism in early modern science*, in *Reappraisals of the Scientific Revolution*, edited by David C. Lindberg, Robert S. Westman, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 261-301. In Robert Fludd, peraltro, convivono la tradizione esoterica e

opera più importante, vale a dire il trattato *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica Historia*⁵⁹, si trovano alcuni chiari segni della influenza esercitata su di lui da Sinesio, talora espressamente citato, talora, invece, tacitamente utilizzato. La cosa più rimarchevole è il fatto che gli influssi sinesiani derivano a Fludd non dagli opuscoli filosofici del nostro autore, ma dagli *Inni*, che il medico inglese mostra di conoscere in versione latina. Nel secondo Tomo del trattato prima menzionato, nel capitolo II (*De monade, seu de unitate summa et mystica*), si possono ravvisare, nell'ambito di una densa riflessione sulla numerologia, espressioni che rimandano agli *Inni* di Sinesio. Prendiamo in esame alcuni passi di particolare interesse.

Hinc apud physicos principium divinum, natura infinita, et natura naturans, principium principiorum, sydus syderum, lux luminum, seu creaturarum lux undique collucens, spiritus spirituum, et spirituum opifex atque effector, mundus mundorum, dux, gubernator et director omnium, exaltator (axaltator nell'originale) et depressor nuncupatur⁶⁰.

Accanto all'espressione *natura naturans*, che ci richiama il pensiero di Giordano Bruno e di Spinoza⁶¹, troviamo altri attributi riferiti a Dio nell'*Inno* IV di Sinesio. A questo proposito è interessante notare che non è solo l'“eterodosso” Fludd a ispirarsi al contenuto filosofico e teologico delle composizioni poetiche di Sinesio: nel commento ai Salmi del gesuita francese

l'osservazione scientifica, come osserva anche Francesco De Carolis, *La novità del pensiero di Pierre Gassendi*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», N.S., 73, 2013, pp. 49-84, p. 58: «Fludd, che può essere anche ascritto a un certo *ermetismo reazionario*, condivise con il Cesalpino il merito di aver anticipato la teoria della circolazione del sangue e di aver contribuito all'invenzione del termometro, ma restò sempre convinto che le radici di ogni scienza dovessero essere trovate negli antichi misteri e nella Cabala. Le sue opere [...] sono caratterizzate da un inquadramento sistematico alchimistico-cabalistico che rivendicò rispetto a Mersenne ed a Keplero».

⁵⁹ Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica Historia*, Oppenheimii, Typis Hieronymi Galleri, 1617 (Tomus Primus)-1619 (Tomus Secundus).

⁶⁰ Ivi, Tomus Secundus, p. 21.

⁶¹ Il Fludd sembra attribuire una particolare importanza a questo attributo, perché è con esso che si rivolge a Dio nella introduzione della sua opera maggiore: «Tuum est, ô Natura naturans, infinita et gloriosa, animam meam, ignorantia tabescentem, virtute splendoris tui regenerare» (*Utriusque cosmi*, cit., Tomus Primus, p. 1).

Thomas le Blanc si trovano infatti citati i medesimi attributi divini. Riportiamo qui di seguito il brano che ci interessa:

Denique, maiestas Dei, ac caetera ipsius attributa in creaturis elucet. [...] Synesius hymno quarto pag. 337, ingeniose elogia Dei acervans, ait, *Unitas unitatum, pater patrum, principiorum principium, fontium fons, radicum radix, bonorum bonum, ἄστρον ἄστρον, κόσμων κόσμος, siderum sidus, mundorum munde, idearum idea, immensa pulchritudo*. Ita Synesius⁶².

Il Fludd, peraltro, poco oltre il brano che abbiamo prima citato, introduce tacitamente nel suo testo altri appellativi divini, utilizzati da Sinesio, almeno uno dei quali non ha mancato di sollevare, anche in età tardoantica, difficoltà esegetiche e dottrinali:

Sine hac etiam radice non esset logica relatio, cum nulla ratione Filium dicamus, nisi sit respectu Patris, neque in supersubstantialibus, ubi Pater dicitur sui ipsius, seu ex se ortum principium, neque in inferioribus, cum ibi haec radix sit abstrusum entium semen, seculorum parens, ac vita cuncta producens, cuncta bono ac bonitate sui ipsius replens atque satians⁶³.

La locuzione *Pater sui ipsius* aveva ricevuto, già in età patristica, delle dure riserve critiche, che ci sono testimoniate da due passi appartenenti, rispettivamente, alle *Constitutiones Apostolicae* e alle *Recognitiones Pseudo-Clementinae*:

ἓνα μόνον Θεὸν καταγγέλλομεν, νόμου καὶ προφητῶν Κύριον, τῶν ὄντων δημιουργόν, τοῦ Χριστοῦ πατέρα· οὐκ αὐταίτιον, καὶ αὐτογένεθλον, ὡς ἐκεῖνοι οἶονται, ἀλλ' ἄδιον καὶ ἀναρχον, [...] ⁶⁴.

sine principio ergo dicimus deum ineffabili providentia demonstrante; non a se ipso factus est nec a se ipso genitus; est enim sine principio et ingenuus. ingenui autem appellatio non quid sit, nobis intellegere dat, sed quod non est factus; autopatora[n] vero et autogeneton, hoc est ipsum sibi patrem ipsumque sibi filium qui vocaverunt illud quod est ingenuum, contumeliam facere conati sunt dubiis deservientes rationibus⁶⁵.

⁶² Thomas Le Blanc, *Psalmorum Davidicorum Analysis*, Lugduni, Sumptibus Antonij Cellier, 1676, Tomus Sextus, p. 1631.

⁶³ Fludd, *Utriusque cosmi*, cit., Tomus Secundus, p. 21.

⁶⁴ *Const. Apost.* 6, 11, 1 ed. Guil. Ūltzen, Suerini et Rostochii Sumtibus Stillerianis, 1853, p. 137.

⁶⁵ *Ps. Clem. rec.* 3, 3, 7-8 GCS 51, p. 97.

Si veda, tuttavia, anche il seguente passo di Lattanzio:

Verum quia fieri non potest quin id quod sit aliquando esse coeperit, consequens est ut quoniam nihil ante illum fuit, ipse ante omnia ex se ipso sit procreatus, ideoque ab Apolline αὐτοφυής, a Sibylla αὐτογενής et ἀγένητος et ἀποίητος nominatur. quod Seneca homo acutus in Exhortationibus vidit. nos inquit aliunde pendemus. itaque ad aliquem respicimus, cui quod est optimum in nobis debeamus. alius nos edidit. alius instruxit: deus ipse se fecit⁶⁶.

Di tutta la questione si occupò ampiamente il Thomassin, senza nascondersi le difficoltà di ordine teologico, ma cercando di trovare una interpretazione accettabile di quelle che considerava “licenze poetiche” di Sinesio. Il teologo francese inizia citando un passo dell’*Inno I*, ribadendo la sua alta considerazione delle qualità letterarie del Sinesio poeta:

Celebratur a Synesio in elegantissimis illis hymnis, saepius laudatis iam, laudandisque posthac, *Ille ex se ortum principium, αὐτόσσωτος ἀρχά, gubernator paterque rerum omnium*. Sed quem fugit quantum sibi licere velit Poësis etiam sacra? Ut non facile hinc in crimen agi possit⁶⁷?

Viene poi citato un passo dell’*Inno III*, nel quale il Thomassin crede di vedere una consapevolezza, da parte di Sinesio, dell’audacia del proprio linguaggio poetico:

⁶⁶ Lact. *Inst.* 1, 7, 3 CSEL 19, p. 28, 11-18. Cfr. anche 2, 8, 44, CSEL 19, p. 137, 19-22. Ralph Cudworth, uno dei principali esponenti dei “Cambridge Platonists”, metteva in evidenza alcune corrispondenze tra il passo di Lattanzio e un brano delle *Enneadi* di Plotino (VI, 8, 15). Cfr. *The True Intellectual System of the Universe*, London, Royston, 1678, Lib. I, cap. IV, p. 405: «Neither doth Lactantius Firmianus himself refuse, to speak of God after this very manner; that *Seipsum fecit*, and that he was, *Ex Seipso procreatus, et propterea talis, Qualem se esse voluit; that He made Himself*, and that, *being Procreated from Himself, He therefore was every way such, as he Willeth himself to be*. Which unusual and bold strain of Theology, is very much insisted upon by Plotinus in his Book, Περὶ θελήματος τοῦ ἐνός, *Concerning the Will of the First One, or Unity*. He there writing thus of the Supreme God, [...] *He is the Cause of himself, and he is from Himself, and Himself is for Himself*. And again [...] *This is He, who is the Maker of himself; and is Lord over himself*; (in a certain sence) *for he was not made that, which Another willed him to be, but he is that which he willeth himself to be*».

⁶⁷ Louis Thomassin, *Dogmatum Theologicorum Tomus Tertius et Ultimus*, Parisiis, Excudebat Franciscus Muguet Regis & illustrissimi Archiepiscopi Parisiensis Typographus, 1689, p. 223.

Excusat Synesius ipse piam hanc suam audaciam, ubi de Patre ineffabili fari aggressus (*sic*) est, [...] *O Pater propitius esto mihi, si forte praeter decorum, si forte praeter modum tua attrectavi. Cujus oculus sapiens, cujus acris acies, tuis fulgoribus praestricta non perstringetur. Intentis enim oculis intueri in tuas facies licet ne Diis quidem:* [...] ⁶⁸.

Il poeta, afferma ancora il teologo francese, confidando nella benevolenza divina, e consapevole della propria retta intenzione, si sarebbe concesso delle espressioni ancora più audaci:

Sensit ut existimo Synesius hanc licentiam ex pietate et religione proficiscentem facile condonari a Patre luminum; unde et mox de illo rursus aliquanto etiam audacius cecinit in hunc modum: *Quid enim non tuum, ô Rex Patrum omnium Pater, Pater tui ipsius, Ante Pater, sine Patre, Fili tui ipsius unitas unitate prior*⁶⁹.

La maggiore difficoltà è costituita, secondo il Thomassin, dalle parole *Pater tui ipsius*:

At ubi dicitur *Pater tui ipsius*, αὐτοπάτωρ, non possumus hanc vocem facile praetervolare. Si enim id vere dicitur, iam ergo generat se ipsum; atque ita laudatis superius Patribus Latinis Graecisque terga vertet Synesius⁷⁰.

Il religioso francese, tuttavia, si sforza, non senza successo, di pervenire a una interpretazione dottrinalmente irreprensibile della locuzione “incriminata”:

Vox ergo illa αὐτοπάτωρ non ita vertenda est, Pater tui ipsius, sed, te ipso Pater, Pater ipse; quod esse Patrem, esse Genitorem primumque Principium, non aliunde, sed a se ipso habeat⁷¹.

Viene felicemente superata anche l’ultima difficoltà, rappresentata dalle parole *Fili tui ipsius*:

Non esset sane quod ea vox nos praeterea sollicitos haberet, nisi hanc aliam addidisset Synesius, qua multo operosius est, vel nos, vel ipsum expedire. *Fili tui ipsius*, υἱὲ σεαυτοῦ. Si enim sui ipsius Filius est, est haud dubio et sui ipsius Pater. In re tam perspicua nefas est tergiversari aut tricare: hoc scripsit Synesius, sed poëtice scripsit, nec in eo jam fas est austeriorem

⁶⁸ *Ibidem*. Il Thomassin cita Sinesio nella versione latina del Portus.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

exercere censuram, quasi Poësis ad limam accuratissimae Theologiae exigenda esset. [...] Eo quippe id tandem redit, ut quia Pater non aliunde est, non ab alio est, et ideo a se ipso esse dicitur, dicatur et paulo licentius, etsi non irreligiosius, Pater sui ipsius, sui ipsius Filius⁷².

Ci siamo soffermati ampiamente su queste locuzioni teologiche di Sinesio, perché esse costituiscono una eloquente testimonianza di quanto sia vasto e variegato il retroterra culturale al quale il nostro autore poteva attingere. Vogliamo aggiungere qualche ulteriore considerazione circa l'attributo, riferito a Dio, di *mundorum mundus*: anche in questo caso la fonte di Fludd è certamente Sinesio, visto il contesto generale, ma l'espressione in sé era presente nella cultura umanistica e rinascimentale anche prima della riscoperta degli *Imni* del filosofo di Cirene. Citiamo, in proposito, un interessante testo dell'umanista inglese John Colet, contemporaneo ed amico di Erasmo:

Verum primum totam universitatem, quod platonius Mirandula in *Exameron* facit, parciamus in mundos quatuor. Quorum primus ipse deus est, mundus mundorum, quem divinum mundum voco: secundus angelicus, qui constat ex claro choro angelorum: tercius celestis, qui ex sempiternis orbibus conficitur: quartus denique hic mundus est quem homines incolunt, regio tota infra orbem Lunae contenta, qui terrenus mundus potest appellari⁷³.

Concludiamo la nostra breve indagine osservando come, verso l'inizio del secolo diciottesimo, abbia iniziato a crescere

⁷² *Ibidem*.

⁷³ John Colet, *ep. secunda ad Radulphum*, in *Letters to Radulphus on the Mosaic Account of the Creation*, [...], London, George Bell and Sons, 1876, pp. 170-171. L'opera di Giovanni Pico della Mirandola alla quale allude il Colet, nella quale, tuttavia, i mondi sono elencati in modo diverso, è l'*Heptaplus de septiformi sex dierum Geneseos enarratione*, ad Laurentium Medicem. Cfr. Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*, e scritti vari a cura di Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 184: «Tres mundos figurat antiquitas. Supremum omnium ultramundanum, quem theologi angelicum, philosophi autem intellectualem vocant, quem a nemine satis pro dignitate decantatum Plato inquit in *Phaedro*. Proximum huic caelestem; postremum omnium sublunarem hunc, quem nos incolimus». Il quarto mondo è introdotto per ultimo, ma non si tratta di Dio, bensì dell'uomo. Cfr. p. 192: «Est autem, preter tres quos narravimus, quartus alius mundus in quo et ea omnia inveniuntur que sunt in reliquis. Hic ipse est homo qui et propterea, ut catholici dicunt doctores, in Evangelio omnis creaturae appellatione censetur, cum praedicandum hominibus Evangelium, non autem brutis et angelis, praedicandum tamen omni creaturae a Christo demandatur».

progressivamente la consapevolezza del fatto che certe locuzioni “eterodosse”, o quanto meno sospette, presenti negli *Inni* di Sinesio, non fossero da attribuire, semplicisticamente, al solo influsso delle dottrine di Platone o di Pitagora, ma potessero affondare le loro radici nell’esoterismo gnostico, caratterizzato da una tendenza sincretista largamente diffusa nella cultura tardoantica. Ricordiamo, in particolare, René Massuet, curatore di una importante edizione delle opere di Ireneo di Lione (stampata a Parigi nel 1710), nella quale egli non mancava di annotare scrupolosamente le analogie espressive tra la dottrina degli gnostici, in particolare dei Valentiniani, e alcuni versi del filosofo di Cirene. Dalla sua *Dissertatio I De gnosticorum rebus*, riprodotta in una edizione del 1853, riportiamo un brano relativo al termine αἰών, frequentemente impiegato dai Valentiniani:

Sed nullus hac voce in eo sensu liberius et frequentius utitur Synesio in hymnis. Qui, ut id obiter dicam, si in hoc non omnino vituperandus, vix excusandus, quod Valentinianorum sermones incautius adhibeat, sensu quidem catholico et ab haeticorum somniis procul dissito, at Musa iusto solutiori et plus aequo πλατωνιζούση⁷⁴.

Con René Massuet siamo solo agli inizi di un percorso di ricerca che, ai nostri giorni, non si può ancora ritenere concluso, in quanto coinvolge, attraverso Sinesio, l’annosa questione del rapporto tra il cristianesimo e l’eredità culturale dell’antichità classica.

⁷⁴ *Apparatus ad Opera Sancti Irenaei Episcopi Lugdunensis quo continentur Praefationes et prolegomena aliorum editorum* [...] adornavit Adolphus Stieren, Lipsiae, Theodor Oswald Weigel, 1853, p. 92.

Maria Grazia Moroni

Da “inedito” a fenomeno editoriale. Le traduzioni degli *Anecdota* di Procopio di Cesarea nell’Italia del XX secolo

Il *revival* di un testo produce sempre qualcosa di nuovo. Quando è “riportato in vita”, un testo riflette il mondo di chi lo legge o lo traduce, si illumina delle ideologie dominanti l’epoca, come mostrano le eccezionali vicende editoriali degli *Anecdota* di Procopio di Cesarea. Scritto destinato a rimanere inedito, almeno fintanto che fossero state in vita le persone di cui si sveltavano i misfatti¹, si pensa sia divenuto orfano del suo autore prima di un’ultima revisione². Di fatto la prima sicura menzione del *pamphlet* si ha nel X secolo con il *Lessico Suda*³ che ne parla come dei “cosiddetti inediti”, nono libro delle *Guerre*, e, dunque, come di uno scritto non autonomo, ma complemento della

¹ Così nel proemio (1,2 s.).

² Rene Pfeilschifter, *The Secret History*, in *A Companion to Procopius of Caesarea*, edited by Mischa Meier, Federico Montinaro, Leiden-Boston, Brill, 2022, pp. 121-136 (nello specifico p. 131); al medesimo studio, oltre che a Juan Signes Codoñer, *One History... in Several Instalments. Dating and Genre in Procopius’ Works*, «Rivista di studi bizantini e neoellenici», N.S., 54, 2017, pp. 3-26, e Brian Croke, *The Search for Harmony in Procopius’ Literary Works*, in *A Companion to Procopius*, cit., pp. 28-58 (in particolare pp. 47-51), si rimanda per le differenti ipotesi di datazione.

³ A fronte dell’ampia conoscenza dell’opera maggiore in ambito bizantino, ipotetici e controversi i rimandi agli *Anecdota* individuati in testi precedenti alla *Suda*, come la *Storia ecclesiastica* di Evagrio: cfr. Brian Croke, *Procopius, from Manuscripts to Books: 1400-1850*, «Histos», Supplement 9, 2019, 1, pp. 1-173, in particolare pp. 5 s. (nota 7 per la precedente bibliografia); p. 6, nota 13; Marek Jankowiak, *Procopius of Caesarea and His Byzantine Successors*, in *A Companion to Procopius*, cit., pp. 231-251 (considerazioni favorevoli quanto all’uso degli *Anecdota* da parte di Evagrio a p. 240). Lo studioso, d’altro canto, pensa che l’opera, non clandestina, fosse probabilmente nota anche ad Agazia (p. 250).

storia ufficiale, ben identificato anche nel suo contenuto di invettiva e ridicolizzazione di Giustiniano e Teodora, del generale Belisario e di sua moglie Antonina⁴.

Nonostante la *Suda* dichiari l'unità compositiva di *Bella* e *Anecdota*, i due testi hanno percorso strade sostanzialmente differenti: più frequentata quella del primo, ben noto nel Medioevo greco e con tradizione divisa in tetradi⁵; molto meno quella del secondo, la cui trasmissione manoscritta conferma la scarsa conoscenza da parte degli autori bizantini: dei 15 testimoni di cui disponiamo, solo 3, tutti non anteriori al XIV secolo, non sono *descripti*⁶; due di essi presentano anche la *Guerra persiana*⁷.

La ricezione in Occidente ha risentito di questa 'separazione': le *Guerre*, tradotte in latino, circolarono, per sezioni tematiche, fin dalla prima metà del secolo XV⁸, con l'*editio princeps* dell'intera opera che, però, vide la luce solo nel 1607⁹; il *De aedificiis*

⁴ *Suda*, Π 2479: «[...] ἔγραψε καὶ ἕτερον βιβλίον, τὰ καλούμενα Ἀνέκδοτα, τῶν αὐτῶν πράξεων· ὡς εἶναι ἀμφοτέρω βιβλία θ'. ὅτι τὸ βιβλίον Προκοπίου τὸ καλούμενον Ἀνέκδοτα ψόγους καὶ κωμωδίας Ἰουστινιανοῦ βασιλέως περιέχει καὶ τῆς αὐτοῦ γυναικὸς Θεοδώρας, ἀλλὰ μὴν καὶ αὐτοῦ Βελισσαρίου καὶ τῆς γαμετῆς αὐτοῦ». Numerose, inoltre, nel lessico, le citazioni dagli *Anecdota* («around 115»): cfr. Jankowiak, *Procopius of Caesarea and His Byzantine Successors*, cit., pp. 248 s.

⁵ *Procopii Caesariensis opera omnia*, recognovit Jacobus Haury, editio stereotypa correctior, addenda et corrigenda adiecit Gerhard Wirth, I, Lipsiae, B.G. Teubner, 1962 [1905], pp. XXII-LII.

⁶ Il Vaticanus gr. 1001 (G), il Parisinus suppl. gr. 1185 (P) e l'Ambrosianus G 14 sup. (S). Al riguardo, si veda la più recente edizione critica: Προκοπίου Καισαρέως Ἀνέκδοτα. *Procopii Caesariensis Historia arcana*, edidit, dacoromanice vertit, prolegomenis instruxit H. Mihăescu. *Procopius din Caesarea Istoria secretă*, ediție critică, traducere și introduce de H. Mihăescu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972, pp. 6-8 (con indicazioni alle pp. 8-12 circa le edizioni precedenti, in particolare la teubneriana di cui qui si cita la seconda edizione: *Procopii Caesariensis opera omnia*, recognovit Jacobus Haury, editio stereotypa correctior, addenda et corrigenda adiecit Gerhard Wirth, III, Lipsiae, B.G. Teubner, 1963 [1906]). Cfr., inoltre, Croke, *Procopius*, cit., pp. 12, 138 s.

⁷ Ovvero G ed S: cfr. Haury, Wirth, I, p. XXIX; III, pp. XVI s.

⁸ In Italia il particolare interesse per la *Guerra gotica* è testimoniato a partire dal *De bello Italico* di Leonardo Bruni e dalle *Decadi* di Flavio Biondo, quindi dalla traduzione latina di Cristoforo Persona (*De bello Gothorum*), stampata postuma nel 1506. Successivamente, nel 1509, Raffaele Maffei pubblica il *De bello Persico*, che, nonostante il titolo, presenta anche la versione della *Guerra vandalica*. Per una dettagliata trattazione della progressiva diffusione del testo procopiano cfr. Croke, *Procopius*, cit., pp. 13 ss.

⁹ *Historiarum Procopii Caesariensis Libri VIII*. Nunc primum Graece editi. Accessit Liber de aedificijs Iustiniani, fere duplo quam antea auctior. Opera Davidis

era già uscito nel 1531 con la versione latina di Beato Renano e in appendice il testo greco¹⁰; gli *Anecdota*, sebbene non a tutti sconosciuti¹¹, per ultimi e a fatica giunsero alla ribalta della stampa solo nel 1623 quando, a Lione, Nicolò Alemanni ne curò la prima edizione¹². I codici da lui reperiti erano privi dell'inizio (e quindi di titolo)¹³, pertanto egli fece ricorso alle notizie del lessico bizantino adottando il titolo di Ἀνέκδοτα; la resa in latino con *Arcana historia* chiarisce l'interpretazione dell'editore, che riconduceva l'opera al raro genere letterario della storia segreta, in cui si cimentò anche Cicerone alla maniera di Teopompo¹⁴.

Hoeschelii, Augustae Vind. Apud Davidem Francum, 1607. Sulle vicende editoriali dei *Bella* cfr. Croke, *Procopius*, cit., pp. 67 ss., nonché Dirk van Miert, *Project Procopius: Scaliger, Vulcanius, Hoeschelius and the Pursuit of Early Byzantine History*, in *Bonaventura Vulcanius, Works and Networks. Bruges 1538 - Leiden 1614*, Papers edited and introduced by Hélène Cazes, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 361-386, in particolare pp. 373-386; Federico Montinaro, *Scaliger's lie? A note on "Project Procopius"*, in *Procopius of Caesarea: Literary and Historical Interpretations*, edited by Christopher Lillington-Martin, Elodie Turquois, London-New York, Routledge, 2018, pp. 253-258.

¹⁰ Nella sua redazione breve, più recentemente giudicata non un compendio medievale, ma prima stesura realizzata in appendice ai primi sette libri delle *Guerre*: cfr. Federico Montinaro, *Byzantium and the Slavs in the Reign of Justinian. Comparing the two Recensions of Procopius Buildings*, in *The Pontic-Danubian Realm in the Period of the Great Migration*, edited by Vujadin Ivanišević, Michel Kazanski, Paris-Beograd, Peeters, 2012, pp. 89-114; e del medesimo studioso, *Power, Taste and the Outsider: Procopius and the Buildings Revisited*, in *Shifting Genres in Late Antiquity*, edited by Geoffrey Greatrex, Hugh Elton with the assistance of Lucas McMahon, Farnham-Burlington, Ashgate, 2015, pp. 191-206. Tuttavia, nota Croke, *Procopius*, cit., p. 40, nota 21, «Whether or not Beatus' edition and the other manuscripts of the shorter version of the *Buildings* represent an earlier edition, or a later summary, is still an open question».

¹¹ Croke, *Procopius*, cit., pp. 66 s., 74 s.

¹² *Procopii Caesariensis V. I. Ἀνέκδοτα. Arcana historia, qui est liber nonus Historiarum*. Ex bibliotheca Vaticana Nicolaus Alemannus protulit, Latine reddidit, Notis illustravit. Nunc primum in lucem prodit triplici Indice locupletata. Lugduni, Sumpt. Andreae Brugiotti Bibliopolae Romani, 1623.

¹³ Cfr. Croke, *Procopius*, cit., p. 76.

¹⁴ Cfr. Cic. *epist. Att.* 2,6,2 «Itaque ἀνέκδοτα a nobis, quae tibi uni legamus, Theopompio genere aut etiam asperiore multo pangentur. Neque aliud iam quicquam πολιτεύομαι nisi odisse improbos, et id ipsum nullo cum stomacho sed potius cum aliqua ἡσυχασίας voluptate»; 14,17,6 «Librum meum illum ἀνέκδοτον nondum, ut volui, perpolivi; ista vero quae tu contexi vis aliud quoddam separatum volumen expectant. Ego autem, credas mihi velim, minore periculo existimo contra illas nefarias partis vivo tyranno dici potuisse quam mortuo». Con un'ampia nota (*Notae historicae*, p. 2), la medesima in cui cita l'Arpinate, Alemanni dettaglia l'accezione di ἀνέκδοτα, nel senso di «ἀνέκδοτος ἱστορία, quam scilicet in abditissimo loco Procopius

Da molti e da tempo ricercato, subito lo scritto procopiano suscitò aspre polemiche¹⁵. Non per niente Alemanni, *custos* della Biblioteca Vaticana, stampò il volume oltralpe, scortandolo con una serie di approvazioni, perché esso veniva a detronizzare Giustiniano, principe del diritto assiso nel paradiso dantesco, conducendolo dritto all'inferno quale ministro del Demonio o lui stesso demone incarnato. Anche la rappresentazione di Teodora, *similis cum simile*, si serviva di tinte molto forti, di particolari indecorosi non solo per una imperatrice, sì da consigliare all'editore prudenti censure¹⁶. Lo stesso titolo di *Arcana historia* giocò un ruolo determinante – allora come oggi – aggiungendo «an immediate frisson of scandal, suppression, and double standards», ispirando persino lo sviluppo del genere letterario della 'storia segreta'¹⁷.

Di fatto, sin dal loro apparire, gli *Anecdota* hanno conquistato una posizione di primo piano tra gli scritti dello storico di Cesarea, divenendo, per differenti ragioni (politico-religiose, storiche, letterarie, filologiche)¹⁸, testo cardine nell'interpreta-

recondidit, neque ut reliquos libros ἐξέδωκεν, evulgavit». Quindi precisa: «Ἀνέκδοτα, consueverant Autores prae notare schedis librorum, de quibus aetatem suam celare volebant».

¹⁵ Croke, *Procopius*, cit., p. 79. In particolare, «il problema che stimolò la polemica procopiana – come rimarca Santo Mazzarino, *La fine del mondo antico. Le cause della caduta dell'impero Romano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 [Milano 1959], p. 105 – fu quello dei rapporti tra Stato e Chiesa. Ad Alemanni, e in genere ai “baroniani”, Giustiniano appariva come l'avversario del papato. Ai giuristi avversari di Alemanni, Giustiniano apparve il difensore dei diritti dello stato. Così si verificò un caso apparentemente strano: i giuristi, che nel Cinquecento avevano attaccato senza posa Giustiniano e i *facinora Triboniani*, divennero ora gli inflessibili paladini di Giustiniano contro le *Anékdota* [sic] di Procopio e contro Alemanni».

¹⁶ Ovvero gli attuali paragrafi 9,10 e 9,14 (da ἀποδυσσμένη) - 25 (fino a ποιοῦνται), dove si racconta della spudorata giovinezza della sovrana. La prima pubblicazione dei luoghi censurati si ha nella nuova edizione dei *Menagiana ou les bons mots et remarques critiques, historiques, morales et d'érudition, de Monsieur Ménage, recueillies par ses Amis*. Tome premier. Troisième édition, plus ample de moitié, et plus correcte que les précédentes, Paris, Florentin Delaulne, 1715, pp. 347-352.

¹⁷ Croke, *Procopius*, cit., p. 79. Circa la fioritura, nel contesto dell'assolutismo, delle “storie segrete” cfr. Croke, *The Search for Harmony*, cit., p. 39, con rimando a Rebecca Bullard, *The Secret History in Literature, 1660-1820*, edited by Rebecca Bullard, Rachel Carnell, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

¹⁸ La storia filologica è ripercorsa da Croke, *Procopius*, cit., pp. 89 ss. Particolari interessanti sono forniti anche in *Le Inédite. Libro nono delle Istorie di Procopio*

zione del pensiero dell'autore in particolare e per la conoscenza del VI secolo bizantino più in generale. Ruolo certamente non secondario nella ricezione del testo è stato svolto dalle traduzioni dell'opera: dalla seconda metà del XVII secolo si è assistito, difatti, al proliferare di versioni, molto spesso autonome rispetto all'originale greco, con la Francia quale primo centro propulsore, che ne vide realizzate due a distanza ravvicinata (1669; 1671)¹⁹, seguita dall'Inghilterra – dove le prime pubblicazioni furono caratterizzate dall'anonimato²⁰ – e quindi dalla Germania²¹. In Italia, invece, vuoi per minore necessità (mag-

di *Cesarea*. Testo greco emendato sui manoscritti con traduzione italiana a cura di Domenico Comparetti. Edizione postuma licenziata da Domenico Bassi, Roma, Tipografia del Senato, 1928, pp. LXVIII ss.

¹⁹ *Histoire secrète de Procope de Césarée*. Traduite par L. [Leonor] de M. [Mauger], Paris, Guillaume De Luynes, 1669; *Histoire de Constantinople. Depuis le règne de l'ancien Justin, jusqu'à la fin de l'Empire*, traduite sur les Originaux Grecs par M^r. Cousin, Tome II, Paris, Damien Foucault, 1671. Dopo il lungo silenzio del XVIII secolo, sono quindi stampati gli *Avékðota ou Histoire secrète de Justinien, traduite de Procope [...]* par M. Isambert, Paris, Firmin Didot Frères – Fr. Klincksiek, 1856; bisognerà aspettare quasi un altro secolo e mezzo per una nuova moderna traduzione: *Procopée de Césarée, Histoire secrète*, traduit et commenté par Pierre Maraval, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

²⁰ (Anonimo) *The secret history of the court of the emperor Justinian written by Procopius of Cesarea; faithfully rendred into English*, London, printed for John Barksdale, 1674, versione eseguita sulla base di quella francese del de Mauger e ristampata in *The Debaucht Court, or the Lives of the Emperor Justinian and his Empress Theodora the Comedian*, London, printed for R. Baldwyn, 1682 – come nota Rebecca Bullard, *Introduction. Reconsidering Secret History*, in *The Secret History in Literature*, cit., pp. 1-14 (p. 1): «the first work published in English to bear the title "secret history"» –; (Anonimo) *Procopius, literally and completely translated from the Greek for the first time. Secret history of the court of Justinian*, London, Athenian Society, 1896. Particolarmente fecondo il XX secolo: *Procopius*, with an English translation by H.B. Dewing, 7 vols., London, Heinemann - Cambridge, Harvard University Press, vol. VI, *The Anecdota, or Secret History*, 1935; *Procopius, The Secret History*, translated with an introduction by G.A. Williamson, West Drayton, Penguin Books, 1966 (con ristampe e revisioni accompagnate da nuove prefazioni: Philip Ziegler, London, 1990; Peter Sarris, London, 2007); *Procopius, History of the Wars, Secret History and Buildings*, newly translated, edited, abridged, and with an introduction by Averil Cameron, New York, Washington Square Press, 1967. In lingua inglese, ma di ambito americano, si segnalano *Procopius, Secret History*, translated by Richard Atwater, Chicago, Pascal Covici, 1927 (con numerose ristampe). In questo secolo: *Prokopios, The Secret History*, with Related Texts, edited and translated, with an Introduction, by Anthony Kaldellis, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 2010.

²¹ *Procopii von Cäsarea, Geheime Geschichte*. Johann Paul Reinhard, hat sie aus dem Griechischen ins Teutsche übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert, Erlangen-

giore familiarità con il latino?), vuoi per prudenza o pregiudizio, si dovrà attendere fino al 1828, cioè due secoli dopo l'*editio princeps*, perché Giuseppe Compagnoni proponga gli *Anekdotà* nella "Collana degli antichi storici greci volgarizzati" dell'Editore Sonzogno²². Da una nota dello stesso editore l'opera è presentata come «il compimento di quanto appartiene ai fatti avvenuti nell'Imperio romano regnando *Giustiniano Augusto*», cioè degli otto libri delle *Guerre* a cui «potrà [...] ottimamente essere aggiunta, come libro IX». Per disegno di Sonzogno e approvazione di Compagnoni, l'opera viene affiancata alla versione dei sei libri *De aedificiis*, letti non semplicemente come panegirico dell'imperatore, in contrasto con lo spirito degli *Anekdotà*, ma piuttosto come ammonimento:

E che lode infatti è mai quella di empiere di Chiese e di Monasterii senza bisogno, e con immensa profusione di spese, l'Imperio romano, quando per queste a generale povertà riducevansi i cittadini di tutte le classi; quando per avere di che far tante e sì disorbitanti spese, di fraudi, di spogliamenti, di confiscazioni, di concussioni, di monopoli, si empirono la capitale e le provincie? [...] Nè per rilevare codeste contraddizioni era già uopo, che chi leggeva i libri degli *Edifizii* sapesse ciò che narravasi nella *Storia Segreta*, perchè fu ben segreta quella storia in quanto non si pubblicò come le altre che *Procopio* scrisse; ma non erano segrete le cose in essa contenute: che anzi a tutti quei che vivevano allora, eran notissime. Perciò *Procopio*, mentre nei libri degli *Edifizii* non mancava alla verità riferendo ciò che *Giustiniano* avea fatto, sapeva ottimamente il giusto giudizio che doveano farne tutti quelli, che li avrebbero letti. Diciamo adunque che il complesso di tante cose operate, e la conformità de' fini, a cui tutte erano dirette,

Leipzig, Gotthard Poetsch, 1757; *Prokop, Anekdotà*. Griechisch-Deutsch ed. Otto Veh, München, Ernst Heimeran Verlag, 1961 (con successive edizioni e una nuova prefazione di Mischa Meier e Hartmut Leppin, Düsseldorf-Zürich, 2005); *Aus der Geheimgeschichte des byzantinischen Kaiserhofs: Die "Anekdotà" des Prokopios*, übertragen, eingeleitet und erläutert von Hermann Endrös, München, Goldmann, 1971. Di ambito austriaco: *Die Anekdotà des Prokopios. Geheimgeschichte einer Tyrannis*. Aus dem Griechischen übertragen und eingeleitet von Emil Fuchs, Wien, Luckmann Verlag, 1946.

²² *Opere di Procopio di Cesarea*, Milano, Francesco Sonzogno, 1828. Sulle vicende della collana milanese cfr. Virgilio Costa, *La collana degli antichi storici greci volgarizzati: un tentativo di divulgazione della storiografia greca nell'Italia del primo Ottocento*, in *Volgarizzare e tradurre 2. Dal Medioevo all'Età contemporanea*. Atti delle Giornate di Studi, 3-4 marzo 2016, Università di Roma «Sapienza», a cura di Maria Accame, Tivoli, Tored, 2017, pp. 297-325; in particolare pp. 302 ss. per la figura e il ruolo del Compagnoni.

avrebbero potuto formare argomento di onore a *Giustiniano*; ma che le singole, alle quali il debito fine non corrispondeva, ne formavano un giusto argomento di colpa (pp. XIV ss.).

Passerà un altro secolo prima di avere una nuova resa italiana che, nel vigore della stagione filologica degli *Anecdota*, Domenico Comparetti affianca alla sua edizione (1928)²³, giunta dopo quelle di Orelli (Lipsia 1827), Dindorf (Bonn 1838), Krascheninnikov (Iurievi/Dorpat 1899) e Haury (Lipsia 1906).

Il progetto guidato da Geoffrey Greatrex, *Work on Procopius outside the English-speaking World: A Survey* (2019)²⁴ – di cui è parte, nell'ambito della prima sezione (*The Early History of Procopian Scholarship*), la più volte citata retrospettiva di Brian Croke – fotografa un interesse per lo storico di Cesarea che è venuto via via crescendo, oltrepassando il circoscritto ambito europeo²⁵. Infatti, se la seconda sezione (*The Main Streams of Procopian Scholarship*), le cui indagini, purtroppo, non sono state tutte pubblicate, mantiene il *focus* sulle nazioni che vantano la più antica tradizione, le successive (III. *Procopius and the Peoples of the North*; IV. *Procopius in the Wider World*: (a) *Within Europe*; (b) *Beyond Europe*) offrono una ricca disamina relativa ai numerosi nuovi ambiti geografico-linguistici: ceco e

²³ Sulla complessa gestazione del lavoro, pubblicato postumo con l'intervento di Domenico Bassi, e le conseguenti incongruenze della traduzione cfr. la recensione di Norman H. Baynes, «The English Historical Review», 45, 1930, pp. 115-118: «It is essential to bear in mind the history of the production of this book, for it serves to explain the fact that at times the translation does not reproduce the Greek text printed above it (e.g. p. 115), but implies a different reading, while in very many passages the Greek text as printed is different from that finally approved of by Comparetti in his critical notes» (p. 115); alla nota 1 una lista di relativi passi. Altre severe critiche sono state formulate, sul versante filologico, da J. Sykutris, «Byzantinische Zeitschrift», 33, 1933, pp. 363-366, il quale rimarca gli eccessivi interventi congetturali che non tengono conto del particolare stile procopiano o sono addirittura sbagliati. Di «mende che guastano la traduzione del Comparetti» parla anche Guido Astuti, *Polemichetta procopiana. Ovverosia la serietà di un critico*, «Archivio giuridico "Filippo Serafini"», 131, 1944 (in realtà scritto in data 25 agosto 1945), pp. 232-245, nello specifico pp. 235 s.

²⁴ Pubblicato nell'ambito dei *Supplementi* di «Histos», (nr. 9) e consultabile all'indirizzo <<https://histos.org/index.php/histos/issue/view/19>> (ultimo accesso 17/08/2023).

²⁵ Dove peraltro si è registrato un incremento di interesse all'inizio di questo secolo: cfr. Geoffrey Greatrex, *Perceptions of Procopius in Recent Scholarship*, «Histos», 8, 2014, pp. 76-121, specialmente p. 100.

slovacco (Martin Hurbanič, Vratislav Zervan, *A Slavic Excursus and a Little More: Procopius in Czech and Slovak Historiography and Archaeology*), ungherese (Tamás Kovács, *Procopius in Hungarian*), scandinavo (David Westberg, *Research on Procopius of Caesarea in the Scandinavian Languages*), polacco (Dariusz Brodka, *Procopius in Polish*), olandese (Jan Willem Drijvers, *Procopius in Dutch Research*), rumeno (Dana Iuliana Vezure, *Work on Procopius in Romanian*), greco (Panagiotis Manafis, *Procopius in Greek Scholarship*), spagnolo (Juan Signes Codoñer, *Procopius in Spain*) e, al di fuori dell'Europa, giapponese (Koji Murata, *Procopius in the Far East: Japanese Language Studies and Translations*), cinese (Shih-Cong [Kyle] Fan Chiang, *Procopian Studies in the Chinese-Speaking World*), portoghese (Lyvia Vasconcelos Baptista, *Research on Procopius in Portuguese: the Case of Brazil*), turco (Turhan Kaçar, *Procopius in Turkey*); da ultimo, l'esperanto (Geoffrey Greatrex, *Procopius in Esperanto*)²⁶. In tale fermento di studi, tra ideali passaggi di testimone nella ricerca e nella divulgazione, rilevante proprio lo spazio occupato dalle traduzioni degli *Anecdota* che, tra la fine del XIX secolo e i primi lustri del XXI, si sono sorprendentemente diffuse. Versioni in ceco (1889)²⁷, russo (1938)²⁸, armeno (1967)²⁹, olandese (1970 e 2005)³⁰, rumeno (1972)³¹, polacco (1977)³², ungherese (1984)³³, greco moderno

²⁶ Previsti ma non ancora presenti gli esiti relativi a Russia, Bulgaria, Serbia e ambito persiano.

²⁷ Rimasta, però, inedita per la sopravvenuta morte del suo autore, František Lepař; cfr. Martin Hurbanič, Vratislav Zervan, *A Slavic Excursus and a little more: Procopius in Czech and Slovak History and Archaeology*, «Histos», Supplement 9, 2019, 6, pp. 20 s.

²⁸ A opera di Sergei Kondratyev, in «Vestnik drevnej istorii» – «Journal of Ancient History», 4, 1938, pp. 272-360.

²⁹ Realizzata da Hrač Bartikyan (Erevan, 1967).

³⁰ Prodotte nell'ordine da Gerrit Komrij e Hein L. van Dolen. Cfr. Jan Willem Drijvers, *Procopius in Dutch Research*, «Histos», Supplement 9, 2019, 12, pp. 1-3, nello specifico pp. 1 s.

³¹ A corredo della già menzionata edizione di Mihăescu.

³² Effettuata da Andrzej Konarek, Warszawa, 1977 (1998²). Cfr. Dariusz Brodka, *Procopius in Polish*, «Histos», Supplement 9, 2019, 9, pp. 1-6, nello specifico p. 1.

³³ Autore István Kapitánffy. Cfr. Tamás Kovács, *Procopius in Ungarian*, «Histos», Supplement 9, 2019, 7, pp. 1-10, nello specifico pp. 1 s.

(1988)³⁴, spagnolo (2000)³⁵, svedese (2000)³⁶; nondimeno due versioni degli *Anecdota* hanno visto la luce in Giappone³⁷.

L'annunciato contributo di Federico Montinaro relativo all'Italia purtroppo non è stato ancora inserito³⁸; una mia piccola indagine, limitata alle sole versioni degli *Anecdota*, viene a mettere in luce, intanto, una situazione del tutto peculiare, contraddistinta, nell'arco del XX secolo, da veri e propri *revivals* dello scritto procopiano. Infatti, dopo la traduzione di Comparetti, negli anni '44 e '45 sono editi due volumetti, di differente caratura, entrambi con la sola traduzione degli *Anecdota*, entrambi interessanti perché raccontano del clima di passione intellettuale e civile, quando – come è stato scritto –

le case editrici si trasformavano in animati cenacoli e cantieri di lavoro e [...] il settore librario si avviava a rapidi e importanti sviluppi. Si discuteva, si progettava, si aprivano navigazioni e percorsi infiniti [...]. A Roma e Milano, non appena liberate, si moltiplicano le sigle, e la fioritura di piccoli editori sta a significare come la produzione di libri venisse considerata uno dei canali privilegiati per trasmettere il proprio fervore intellettuale e la volontà di comunicare esperienze e idee³⁹.

³⁴ Di Aloï Sideri. Cfr. Panagiotis Manafis, *Procopius in Greek Scholarship*, «Histos», Supplement 9, 2019, 14, pp. 1-8, p. 1.

³⁵ *Procopio de Cesarea. Historia secreta*. Introducció, traducció y notas de Juan Signes Codoñer, Madrid 2000. Circa lo scarso interesse per Procopio in Spagna, che solo nel XXI secolo ha potuto conoscerlo in traduzione, cfr. Juan Signes Codoñer, *Procopius in Spain*, «Histos», Supplement 9, 2019, 16, pp. 1-12, p. 3: «The Procopian volumes were important in many senses, for it was the first time that a Greek author of the Justinianic age was published in the collection [Biblioteca Clásica Gredos], one in which Christian authors were reluctantly published, provided that they did not deal with religious matters».

³⁶ A opera di Sture Linnér. Cfr. David Westberg, *Research on Procopius of Caesarea in the Scandinavian Languages*, «Histos», Supplement 9, 2019, 8, pp. 1-10, p. 5.

³⁷ La prima, di Hiroyuki Hashikawa e Koji Murata, uscita su rivista in tre parti tra il 2013 e il 2015 («WiAS Research Bulletin», 5. 6. 7), è «a fairly literal translation enabling an easy comparison with the Greek text [...]. Intended for the academic readership, [...] is accompanied by over 600 detailed notes»; la seconda, di Hiroshi Wada (*Purokopiosu, Hishi* [Procopius, *The Secret History*], Kyoto, 2015) «is clearly superior to Hashikawa and Murata's in terms of readability, but there are, however, some problems regarding precision and reliability». Cfr. Koji Murata, *Procopius in the Far East*, «Histos», Supplement 9, 2019, 16, pp. 1-13, in particolare pp. 6-9.

³⁸ Così il 17 agosto 2023, con ultimo aggiornamento in data 27.02.21.

³⁹ Cfr. Alberto Cadioli, Giuliano Vigni, *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Milano, Editrice bibliografica, 2018, pp. 90 ss., con riferimento,

La coeva descrizione, resa da Elio Vittorini sulle pagine della neonata rivista «Politecnico», risulta illuminante e per alcuni aspetti consona alla vicenda degli *Anecdota* in quegli anni:

le librerie non hanno più posto per accogliere e esporre la sovrabbondante produzione che le case vecchie, nuove, nuovissime, grandi, piccole e minime, moltiplicantesi in Italia con il ritorno della libertà metton fuori in tutti i formati, in vesti tipografiche di buono e di pessimo gusto, di rado con discernimento del contenuto e, se si tratta com'è per lo più, di traduzioni, molto di rado curando la versione italiana⁴⁰.

Così, nel 1944, nella Roma da poco libera dall'occupazione nazista⁴¹, Guido Astuti (1910-1980) pubblica *La storia arcana*⁴². Giurista, proprio come tanti dei primi studiosi del "Procopio inedito", di formazione torinese, con vasti interessi di cui le numerose pubblicazioni sono testimoni, fu docente, fin dal 1937, di Storia del diritto italiano in varie università. Visse in clandestinità dopo l'8 settembre del 1943 «tenendo vivi contatti con gli antifascisti di ispirazione liberale», e, nell'Italia postbellica, partecipò alla vita politica tra le fila del Partito liberale, rivestendo anche importanti ruoli⁴³. La formazione giuridica e l'interesse per Giustiniano, catalizzatore dell'attenzione nel XVII secolo, dovettero esercitare un sicuro ruolo nella scelta di

più precisamente, al periodo dal 1945 al 1949 (la citazione a p. 91). Alcuni dati sull'evoluzione della produzione libraria negli anni postbellici in Giancarlo Zanoli, *Libri, librai, lettori. Storia sociale del libro e funzione della libreria*, presentazione di Carlo Maria Simonetti, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989, pp. 69 s.

⁴⁰ Citazione ripresa da Cadioli, Vignini, *Storia dell'editoria in Italia*, cit., p. 92, nota 5.

⁴¹ Sulle difficoltà dell'editoria durante la guerra e la drastica riduzione della produzione cfr. ivi, pp. 89 s., in cui gli autori parlano di un calo del 44,2% nell'area letteraria, soprattutto tra il 1943 e il 1944.

⁴² Procopio, *La storia arcana*, a cura di Guido Astuti, Roma, Fratelli Palombi – Editori, 1944.

⁴³ Fu membro della commissione ministeriale nominata da Pietro Nenni per l'elaborazione del testo della legge elettorale per l'Assemblea costituente, e di quella incaricata di studiare la riorganizzazione dello Stato democratico. Nel 1948, tuttavia, l'Astuti lasciò il partito e l'attivismo politico. In quanto esperto, nel 1949 fu chiamato dal Ministro dell'Agricoltura Antonio Segni a partecipare alla formulazione e attuazione di un progetto di riforma fondiaria. Nel 1973 divenne anche giudice della Corte costituzionale. Cfr. Mario Caravale, *Astuti, Guido*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 34, 1988, <https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-astuti_%28Dizionario-Biografico%29/>.

Astuti, nella cui intensa attività scientifica di carattere giuridico la pubblicazione procopiana sembra assumere un posto singolare. Peraltro, la situazione storica senza dubbio influì sull'interesse dello studioso, il quale diede impulso a quella che potremmo definire la moderna stagione del Procopio "dissidente" e "resistente" al regime: infatti, è lo scritto clandestino, una denuncia contro il potere negatore della libertà, che muove la penna dello studioso. Il testo viene edito come quarta uscita della serie "Aretusa" (Collezioni del Grifone), appena avviata (1944) con *Le memorie su Napoleone* di Stendhal, *Ondina* di Fouqué e *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* di Chamisso. Nell'alletta di sinistra, l'opera viene definita «del più alto interesse storico e al tempo stesso di avvincente attualità [...] per la prima volta [...] offerta al lettore italiano in edizione integrale accessibile ai non specialisti». Se non del tutto perspicuo appare il concetto di accessibilità, forse da intendere in termini di agilità dell'opuscolo pubblicato a sé senza testo greco, reperibilità in libreria (o anche, forse, relativa economicità, costando 200 lire?)⁴⁴, più chiaro quello relativo all'integralità del testo, che se completo si presentava anche nell'edizione di Comparetti, concepita tuttavia per gli specialisti, non così in quella di Compagnoni, dove era proposto con la consueta censura di 9,10. 14-25⁴⁵.

Va da sé che il lettore italiano, cui è destinato il testo e cui ci si appella come «gran pubblico», è ancora rappresentato da una ristretta cerchia, perché «la frattura che tradizionalmente divideva "pochi lettori" dal gran numero di "non lettori", ancora all'inizio degli anni Cinquanta, era assai marcata ed il mercato librario era legato ancora ai gruppi intellettuali, alla media borghesia, agli studenti universitari»⁴⁶.

⁴⁴ Se la cifra, con l'aggiunta «Senza altro aumento», è originale. Quando pochi anni dopo, nel settembre del 1949 Luigi Rusca scrive ad Arnoldo Mondadori in merito alle motivazioni della "BUR", sono ben diverse le cifre indicate: «Pubblicando i *Canti* di Leopardi a 100 lire e l'*Otello* di Shakespeare a 50 [si può arrivare] a un pubblico che attendeva forse da anni di possedere quei volumi e non li poteva acquistare». Cfr. Alberto Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 144.

⁴⁵ Cfr. *supra*, nota 16.

⁴⁶ Cfr. Zanolì, *Libri, librai, lettori*, cit., p. 71.

Il merito del testo – sempre nell'aletta – viene individuato nella «testimonianza degli effetti tipici e ricorrenti d'un sistema politico fondato sulla negazione della libertà». Più diffusamente l'introduzione parla di «responsabilità» che l'autore si è preso «dopo ponderato giudizio» di fornire «al gran pubblico» una traduzione di un libro tanto discusso, con fiducia «nella maturità del lettore italiano, che recenti amarissime esperienze hanno posto nelle condizioni più adatte per poter apprezzare senza fraintendimenti questa singolarissima testimonianza, di così alto e vivo interesse storico ed attuale ad un tempo» (pp. 5 ss.); presenta un'opera che «merita dunque di essere letta e meditata, come testimonianza preziosa dell'età di Procopio, come cronaca fededegna degli avvenimenti che più gravemente avevano colpito la coscienza e la memoria d'un contemporaneo» (p. 27). Le cose raccontate da Procopio, considerate «esagerazioni, fantasie, assurdità inverosimili» da studiosi del passato, appaiono – a giudizio dell'Astuti – nella loro veridicità al lettore contemporaneo:

sorge ad ogni passo spontaneo il riferimento analogico a tutto un complesso di esperienze che proprio il nostro secolo ha rinnovato, e che pur ci sarebbero sembrate incredibili pochi anni addietro, o proprie di tempi di barbarie ormai superati dall'umanità. [...] Ma oggi più non ci sorprendono le descrizioni delle carceri tenebrose e terribili, o delle torture e delle sevizie bestiali che riducevano le poche vittime superstiti alla demenza o allo stato di larve; della soppressione o deportazione arbitraria di persone anche altolocate, fatte scomparire d'un tratto senza che più ne rimanesse traccia o se ne sentisse parola (pp. 25 ss.).

Lo studioso assurge pure ad avvocato difensore del libellista, lasciando emergere, tuttavia, un netto giudizio moralistico che, in quel periodo, non poteva essere diverso:

Nella figura morale di Procopio, quale ci si presenta nella *Storia arcaica*, non v'è nulla di ripugnante o di odioso. Certi suoi apprezzamenti che rivelano un sincero patriottismo e un alto senso politico, o esprimono il profondo disagio di uno spirito aristocratico e conservatore ma al tempo stesso libero e tollerante, di fronte alle ignobilissime manifestazioni di tirannide, di servilismo, di demagogia dell'età sua, di cui ben comprendeva la miseria senza speranza; lo stesso difetto di una più ferma fede religiosa che gli consentisse di superare il suo scetticismo inquieto e l'amaro fatalismo di fronte alle forze oscure che sembravano prevalere in questo mondo, in

un più pacato pessimismo e in una più serena rassegnazione, ci rendono sotto più aspetti simpatica la sua umanissima personalità. [...] Nelle sue accuse e nelle sue rappresentazioni dei fatti [...] si sentirà il rancore, l'odio di un animo offeso nel più profondo, non mai la velenosa denigrazione compiuta con freddo calcolo scandalistico dal libellista professionale, per mero spirito di calunnia e diffamazione. Appunto per questo ho riportato nella loro integrità anche i pochi passi in cui Procopio descrive la vita disonesta di Teodora e di altre donne immeritatamente elevate ad alto grado, chiamando ogni cosa con il proprio nome, e presentando la turpitudine e l'oscenità nella loro realtà cruda, pur senza mai indugiare più del necessario (pp. 19 ss.).

Nella giustificazione dell'opera non manca, peraltro, un intento filologico: sebbene il volumetto offra solo una traduzione che mira a correggere le «manchevolezze» di quelle precedenti, Astuti dichiara di aver svolto una revisione critica del testo, che affiderà a una successiva nota *Procopiana*⁴⁷.

L'apprezzamento senza fraintendimenti auspicato dall'autore, in realtà, non ci fu, o perlomeno non da parte di tutti, e, anzi, un'aspra ostilità si manifestò nella recensione che del lavoro fece Antonio Ferrua⁴⁸, il quale alla stroncatura metodologica affiancò un personale attacco ai limiti della «diffamazione col mezzo della stampa», come lamenta lo stesso Astuti⁴⁹. Padre Ferrua, che in prima istanza mise in discussione proprio l'utilità del testo, denunciandone piuttosto la pericolosità ed etichettandolo come cattivo e malsano, offre, del resto, un interessante giudizio quanto a destinatari e commercio librario, restringendo con sarcasmo «il gran pubblico» o «il lettore italiano», invocati dall'autore, al solo ambito romano, e additando quanti per lucro si approfittano «malamente del pubblico disorientamento morale e dell'anormale corso del mercato librario»⁵⁰; denuncia persino la furbizia con cui l'editore

ha prospettato nella vistosa copertina a colori uno sgargiante pasticcetto del celebre ritratto dell'imperatrice Teodora. Il severo mosaico di S. Vita-

⁴⁷ A quanto consta, essa è rimasta nel cassetto dell'autore, che in *Polemichetta*, cit., p. 233, accenna a intervenuti problemi relativi alla pubblicazione.

⁴⁸ Cfr. Antonio Ferrua, *La «Storia inedita» di Procopio*, «La civiltà cattolica», 96, 1945, pp. 242-249.

⁴⁹ Astuti, *Polemichetta*, cit., p. 245.

⁵⁰ Ferrua, *La «Storia inedita»*, cit., p. 242.

le è diventato un richiamo piuttosto equivoco verso una “storia arcana” che tante cose promette di natura molto meno civile e scientifica che non siano certe pagine infiammate della prefazione dell’Astuti (*ibidem*).

La polemica è quindi diretta contro l’antistorica comparazione fra fatti antichi e del presente, contro l’insistita attualizzazione del passato, la confusione tra presente e eventi lontani nel tempo (ad esempio nello specifico caso di «deportazioni» che sarebbero, per proprietà transitiva, attribuite a Giustiniano); nondimeno, Ferrua contesta al giurista la ricostruzione storica degli *Anecdota* in quanto reazione morale all’obbligato panegirico del *De aedificiis*, giustamente focalizzando l’attenzione, in chiusura, sugli obblighi, per un retore, di rispettare i confini e le norme propri di ciascun genere letterario⁵¹. Al di là di doverose e specifiche critiche di carattere metodologico e scientifico, evidente una certa vis polemica circa l’operazione editoriale in sé che aveva riportato sulla scena un libello non gradito.

Come un livoroso attacco personale la recensione fu percepita dall’Astuti, motivo per cui replicò con la *Polemichetta*, giustificando l’astio con preoccupazioni moralistiche, la cui esagerazione viene contrapposta al più sereno giudizio da parte di altri ecclesiastici⁵², a partire proprio dall’Alemanni, per passare al gesuita Claude Maltret, artefice dei primi *opera omnia* di Procopio (Parigi 1662-1663)⁵³, e all’ecclesiastico Johann Orelli (Lipsia 1827)⁵⁴. La *Polemichetta* fu occasione, oltre che di difesa di alcune puntuali critiche mosse dal gesuita alla traduzione⁵⁵, di ridefinire l’intento dell’opera nell’ottica di

evitare il pericolo che ad una lettura superficiale ed affrettata la *S.a.* potesse apparire una fastidiosa raccolta di aneddoti ed episodi slegati e

⁵¹ Ivi, pp. 244 ss. Il rispetto delle norme del genere letterario sarà successivamente argomento di discussione per gli studiosi: cfr. Croke, *The Search for Harmony*, cit., p. 57.

⁵² Cfr. *Polemichetta*, cit., p. 245.

⁵³ Nell’ambito del *Corpus byzantinae historiae*: cfr. Croke, *Procopius*, cit., pp. 104 ss.

⁵⁴ Editore principe del testo integrale; cfr. Croke, *Procopius*, cit., pp. 124 s.

⁵⁵ Una traduzione che il recensore ritiene esemplata sulla scorta di quella pressoché definitiva di Alemanni, e soprattutto su quella di Comparetti, ricalcata «molto da vicino» (p. 244). Della necessità di difendersi da un’accusa di plagio parla piuttosto il giurista (*Polemichetta*, cit., pp. 233 ss.). Interessante che Ferrua ritenga il testo procopiano privo di grandi difficoltà.

senza interesse, ed essere banalmente giudicata come tale, anziché come viva testimonianza di tutto un sistema di esperienze (pp. 241 s.).

Lo studioso, contro l'accusa di atteggiamento superficiale e antistorico, riaffermò quindi la «perfetta legittimità» di una lettura alla luce delle esperienze contemporanee

che non per singoli casuali parallelismi, ma nella loro totalità, nel loro complesso, nella loro connessione profonda, ci fanno oggi giudicare nella sua sostanza credibile un quadro che ad uomini vissuti negli ultimi decenni del secolo passato doveva apparire, e ben ne comprendiamo il perché, assolutamente esagerato ed inverosimile (p. 242).

Di segno opposto a quella del Ferrua fu, invece, la recensione di Alfredo Rizzo⁵⁶ il quale, rimarcando i limiti delle due precedenti traduzioni italiane, valutò «La versione dell'Astuti [...] come la prima vera traduzione italiana degli *Anecdota* procopiani», utile per gli studiosi, e in particolare per gli storici, ma anche «seria ed utile» per un più largo pubblico di lettori. Rizzo concorda pienamente con la lettura dell'Astuti di un Procopio spinto dal «bisogno morale di reagire ai limiti che anche nelle *Storie* gli erano stati imposti dal regime dispotico in cui viveva», realizzando quel

quadro cupo e sconsolato, che a dotti vissuti in tempi più sereni dei nostri poté anche sembrare parto d'un cervello malato, mentre quanti hanno vissuto e gemuto e fremuto sotto la tirannide "totalitaria" sentono nelle pagine desolate ed aspre ed a volte anche spietate della *Storia arcana* un inconfondibile accento di verità e avvertono subito il «sorprendente parallelismo» (Astuti, p. 25) che corre fra le cose narrate in quelle antiche pagine ed esperienze recenti di cui portiamo ancor vivo il doloroso ricordo: parallelismo che fa della vecchia opera di Procopio un libro attuale (tranne che per qualche don Ferrante negato a ogni fremito di vita e impenetrabilmente chiuso nel suo mondo libresco) (p. 178).

⁵⁶ Cfr. «La Parola del Passato», 2, 1946, pp. 268-272. *Recensione a Procopio di Cesarea, Storia segreta*, a cura di V. Panunzio, Roma, Colombo Editore, 1945 («Le quinte della storia», 2); *Procopio di Cesarea, La storia arcana*, a cura di G. Astuti, Roma, Fratelli Palombi 1944 («Aretusa», 4), ripubblicata in Alfredo Rizzo, *Scienza impura. Pagine di filologia e umanità*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981, capitolo 17: *Procopiana*, pp. 175-181, da cui cito.

Il richiamo manzoniano è presto giustificato dall'esplicita menzione, poche righe sotto, di Padre Ferrua⁵⁷. Per Astuti (ma, aggiungo, anche per Rizzo) vale quanto sarà sottolineato più tardi da Ottavio Prosciutti, che, ugualmente partecipe di quel clima, ma a distanza di tempo, parlerà di esempio di giudizio alterato dalla difficoltà dei tempi:

È evidente che i tempi e le circostanze possono talvolta influire sulla critica obbiettiva dei fatti. Citerò ad esempio un acuto studioso, un insigne maestro del diritto, Guido Astuti, che si occupò della Storia Arcana, quando l'Italia era ancora tagliata in due e la guerra martoriava la parte settentrionale del paese. Nella sua dotta introduzione egli stabilisce un parallelo tra Giustiniano ed Hitler, tra le condizioni di vita al tempo di Giustiniano e quelle dell'epoca nella quale egli viveva, quando tanta parte dell'Europa era asservita al dominio nazista. [...] Forse oggi l'Astuti darebbe un giudizio più equanime, considererebbe eccessivo il paragone da lui instaurato ed io traggo, dal suo scritto e dal ricordo di quei tempi turbinosi, motivo per comprendere e giustificare Procopio⁵⁸.

Stupisce, ma non troppo, che a distanza di un anno, nel marzo del 1945, sempre a Roma, venga data alle stampe per i tipi della Colombo Editore, un'altra traduzione degli *Anecdota* a cura di Vito Panunzio⁵⁹, con il titolo di *Storia segreta*; si tratta,

⁵⁷ Di cui contesta, più nello specifico, la definizione di Procopio come "retore" con riguardo alla sua formazione letteraria (p. 179); è, però, chiaro che Rizzo sbaglia quando pensa che il gesuita abbia preso un abbaglio nel non interpretare correttamente il mestiere di Procopio, che, a suo avviso, era retore solo in quanto «causidico, avvocato». Sull'ossequio al genere letterario come chiave di lettura dell'opera specifica e della sua "conciliazione" con gli altri scritti dello storico bizantino cfr. specialmente Averil Cameron, *Procopius and the Sixth Century*, London-New York, Routledge, 1996 [1985], pp. 16 ss.

⁵⁸ Cfr. *La Storia Arcana di Procopio di Cesarea*, a cura di Ottavio Prosciutti, Perugia, Edizioni Grafica, 1977, p. 19, ma, già prima, *Procopio da Cesarea, Storia arcana*, a cura di Alessandro Cutolo, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1969, p. 29, che Prosciutti ha seguito da presso: «Onde l'Astuti istituisce un paragone fra Hitler e Giustiniano, tra le condizioni dell'Europa al tempo del predominio di Costantinopoli e quelle nel quale egli scriveva, che appariva alla mercé della sanguinaria follia di Berlino». Preciso, però, che mai si incontra un esplicito riferimento a Hitler e all'Europa, ma si parla più genericamente di analogia con le «esperienze che quel secolo ha rinnovato» (p. 25) e di «palpitante attualità» (p. 26).

⁵⁹ Se figlio del più famoso Sergio (giurista, docente di diritto amministrativo, politologo legato a Mussolini, su cui vedi Fulco Lanchester, *Panunzio, Sergio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, 2014 <https://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-panunzio_%28Dizionario-Biografico%29/>) e non solo un suo omonimo,

in realtà, di una pubblicazione senza un vero impegno personale del curatore, poco più di una riproposizione della vecchia resa di Compagnoni⁶⁰. Il volumetto è pubblicato nell'ambito della collana "Le quinte della storia" che, come recita l'aletta destra, si proponeva di integrare le già esistenti raccolte storiche

andando a ricercare e ripresentando, con progredita esperienza e con gusto smalzato, tutte quelle testimonianze storiche che di solito restano trascurate e dimenticate pur giovando sommamente a una più compiuta conoscenza e valutazione di fatti e uomini e momenti di primaria importanza nella storia. Non una semplice scelta di "curiosità" tuttavia, quanto una ben fornita serie di "pezze d'appoggio". Nulla di grossolanamente romanzato, eppure un'aura d'avventura, che può svariare dalla tragedia alla burla, le circonda e solleva nella sfera di Clio.

Tra impegno storico e *divertissement* la collana presentava dunque, come seconda uscita della serie (dopo Bartolomeo Paccà, *Da Montecavallo alle Tuileries*, a cura di A. Baldini), il testo procopiano definendolo, nell'aletta di sinistra, «misterioso, bizzarro, sconcertante: un libro "satanico"». Il valore di quest'ultimo aggettivo è chiarito nell'introduzione dalla chiosa «che par quasi scritto a bella posta per fare disperare noi posteri» (p. VII).

Ben recensito nell'immediato da due, non meglio precisate, autorevoli riviste romane, in forte polemica con queste Alfredo Rizzo redige una recensione⁶¹ in cui, a ragione, evidenzia la superficiale operazione editoriale («misera raffazzonatura») che, con la scusa delle difficoltà belliche che avevano impedito la collazione dei codici, si era limitata alla ripresa della vecchia traduzione ottocentesca – vigenti ancora i diritti d'autore della più

partecipò fin da giovanissimo, nel 1936, al sindacalismo militante, e, nel dopoguerra, ridiede vita a «Pagine libere», rivista del sindacalismo italiano da lui diretta sino al 1968; funzionario del ministero dell'Industria, nel 1969 ha concorso a fondare e ha amministrato la libera Università di Economia e Commercio di Cassino: così nell'aletta destra del volume di Vito Panunzio, *Il «secondo fascismo». 1936-1943. La reazione della nuova generazione alla crisi del movimento e del regime*, Milano, Mursia, 1988.

⁶⁰ Di cui si offrono alcune "significative" informazioni storico-biografiche, in particolare con riguardo alla proposta, a Reggio Emilia nel 1797, di adozione della «bandiera nazionale bianco-rosso-verde: che è il nostro adorabile tricolore» (p. XXI).

⁶¹ Apparsa in «Orientamenti culturali», 1, 1945, pp. 308-310, poi ripubblicata in Rizzo, *Scienza impura*, cit., pp. 171-175.

recente di Comparetti –, intervenendo, con l'ausilio di quest'ultima, su punteggiatura ed eventuali manchevolezze o errori.

In ogni caso interessanti le considerazioni offerte da Panunzio nell'introduzione. Come il suo predecessore, egli ha una formazione giuridica, acquisita però a Roma, ricordata nel testo con la menzione di Pietro Bonfante, che alla Sapienza insegnò Diritto romano dal 1917 fino alla morte (1932) e che, allo stesso Procopio ha dedicato alcune pagine⁶²:

Quando ai nostri vent'anni – afferma – apprendevamo sui banchi della vecchia e polverosa Sapienza i primi rudimenti del giure romano dalla parola ormai fioca di un Maestro venerato, Pietro Bonfante, certo non immaginavamo – beata ignoranza! – potesse il principe legislatore aver subito un simile affronto. Tutti presi da sconfinata ammirazione per la giustinianea grandezza e sapienza, certo saremmo insorti indignati e ci saremmo ribellati a tanta profanazione. Come i bravi riformati secenteschi. Ma oggi a trenta e passa anni, con quel po' po' di mondo che si è precocemente visto e vissuto, pur troppo non siam più capaci di stupirci di nulla. E non ci stupisce così Procopio con questa sua *Storia*; non ci stupiscono il suo Giustiniano raffinatamente tirannico e la sua Teodora raffinatamente corrotta, coi loro generali, i loro magistrati, i loro lacché; non ci stupisce la corruzione, il servilismo, la vigliaccheria di tutti e di ciascuno; non ci stupiscono le guerre di sterminio o di liberazione, i popoli languenti e estinguendosi per fame, le terre bruciate, il crollo definitivo di un impero universale, il tramonto di tutta una civiltà (p. XIX).

Non manca, dunque, il riferimento alla situazione contemporanea, ma si rileva, piuttosto, una sostanziale diversità di posizione che Panunzio assume rispetto ad Astuti, con il richiamo alla necessità di trattare con estrema cautela la veridicità storica del libro e la sua attribuzione *in toto* all'autore bizantino – il quale potrebbe aver fornito solo una trama poi da altri in altre epoche sviluppata e manipolata –; manifesto anche lo scetticismo per l'utilità dell'operazione messa in atto dallo storico:

E in fatti che vale, che è valso, che quasi un millennio e mezzo fa già un Procopio, vero o falso non importa, abbia svelato, assieme ad altri prima e dopo di lui, di che lagrime grondino e di che sangue gli scettri che reggono

⁶² Cfr. «Bullettino dell'Istituto di Diritto romano», 41.6, 1933, pp. 283-287, volume aperto proprio dalla commemorazione dello stesso Bonfante. Riferimenti all'illustre studioso, ammiratore di Giustiniano, erano stati proposti anche da Astuti, *Procopio*, cit., pp. 10 e 31.

gli uomini? Che vale e che è valsa la messa alla gogna più spietata che sia mai stata fatta [...] della tirannide e della sete di dominio e di stragi; la messa alla berlina più efficace, pittoresca e saporita – che certamente anche è questa – di una classe politica corrotta e corruttrice fatta di servi pavidì e proni, di magistrati incompetenti e improvvisati, di senatori scalda-scanni in parlamento? Nulla: mentre gli errori e i mali pur troppo son sempre quelli. [...] Ma in fondo – e qui è il bello – questa sua *Storia* non è valsa né pure al buon Procopio; ché a giudicare troppo affrettatamente e troppo radicalmente o, peggio, a voler fare *cum ira et studio* della letteratura libellistica sul proprio tempo, si rischia di fare una ben magra figura. [...] A Procopio dunque, o al suo interpolatore o assieme ad entrambi, è mancata in pieno la prospettiva storica. Il libro nel suo scopo è fallito (pp. XIX ss.).

Nonostante il libellista e grazie all'ignoranza del «famigerato manoscritto» da parte di «quel mite uomo di Dante Alighieri [che] avrebbe certo fatto buona lega con Procopio», Giustiniano rimane

colui che “d’entro le leggi trasse il troppo e il vano”, colui che concepì e in parte attuò la restaurazione dell’unità civile e religiosa romana [...]: una figura insomma universale e tale acquisita per sempre alla coscienza dell’umanità tutta (pp. XX s.).

Forse proprio in questo “riposizionamento” o “riabilitazione” dell’imperatore romano potrebbe essere individuata la finalità dell’operazione di Panunzio: nella breve nota bibliografica il curatore non menziona il libro già edito da Astuti, ma è forte l’impressione che di quel libro egli fosse ben consapevole e che la nuova pubblicazione, ripresentando il *pamphlet* come specchio manipolato e distorto della realtà bizantina, intendesse correggerne l’idea alla base.

L’attenzione verso lo scritto procopiano negli anni segnati dal regime fascista è testimoniata anche dalla già citata versione di Prosciutti, stampata negli anni Settanta, – anni, come vedremo, di un nuovo *revival* degli *Anecdota* nella resa italiana – ma la cui idea è ricondotta al periodo prebellico. Infatti, solo nel 1977 Ottavio Prosciutti tira fuori dal cassetto e pubblica a Perugia una sua “proposta” del testo, scegliendo un titolo più aderente alla resa latina di Alemanni: *La Storia Arcana*. Prosciutti (1908-1982), di formazione classica, è stato docente universitario e Magnifico Rettore dell’Università per Stranieri di Perugia,

ma anche militante antifascista e poi politico nelle file del PCI. In quanto studioso, allievo di Silvio Giuseppe Mercati con cui discusse la sua tesi di laurea, si è occupato di letteratura bizantina⁶³. Quanto al testo procopiano, la sua pubblicazione è scarna dal punto di vista degli apparati, offrendo, dopo la *Premessa*, solo un'*Introduzione* e una *Breve nota bibliografica*. Di rilievo, però, quanto si legge proprio nella *Premessa*, che riporta il progetto del lavoro a istanze politiche:

Molti anni fa, quando in cuore ci tremava la speranza di un'Italia libera e giusta, onesta e civile, in un incontro tra amici e compagni Elio Vittorini, che non aveva l'occhio rivolto soltanto agli scrittori anglo-americani, ma era lettore attento e solerte di molte letterature, mi chiese se, in attesa che anche da noi si potesse raccontare la storia vera di quei tempi, non credevo opportuno di tradurre in buona lingua la Storia Arcana di Procopio. Potrebbe essere, egli disse, una lettura utile per gli Italiani (p. 5).

Il non meglio circostanziato incontro con Elio Vittorini, conosciuto durante il suo breve soggiorno perugino⁶⁴, conferisce un autorevole *imprimatur* alla pubblicazione, nobilitandola con il crisma dell'utilità per gli Italiani⁶⁵. Infatti il lavoro, definito modesto dal suo stesso autore, viene posto sotto l'ala protettrice

⁶³ Nel volume sono menzionati dello stesso autore *L'epistolario inedito di Gregorio Acyndinos* [Cassino, 1931], e *Il teatro religioso bizantino*, edito da Bompiani (di cui però, in data 25/07/23, non c'è traccia nell'OPAC SBN, ma identificabile, credo, con la sezione *Bisanzio del Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII. al secolo XV*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Valentino Bompiani, 1949, di cui ha curato le traduzioni). Nella *Premessa* si lamentano altri studi di ambito bizantino avviati ma rimasti interrotti, ossia lavori su Psello, sul mondo dei morti nella letteratura bizantina e la *Divina Commedia*, e su testi inediti.

⁶⁴ Alberto Stramaccioni, *Un'istituzione per la lingua e la cultura italiana nel mondo. L'Università per Stranieri di Perugia (1925-2005)*, prefazione di Stefania Giannini, Città di Castello, Edimond, 2005, p. 60.

⁶⁵ Sulla militanza culturale, letteraria ed editoriale di Vittorini, tesa a formare l'uomo nuovo anche attraverso libri da pubblicare, rimando a Cadioli, *Letterati editori*, cit., pp. 167-192 (6. *Elio Vittorini: pubblicare libri per una nuova letteratura*), in particolare pp. 176 ss.; alle pp. 187 ss., più nello specifico, la presentazione del ruolo militante affidato all'attività editoriale. Così Cadioli, a conclusione del capitolo, definisce l'obiettivo di tale impegno: «contribuire, con la pubblicazione di libri, alla crescita complessiva della civiltà e della libertà dell'uomo. Un ruolo al quale il letterato editore Vittorini invita fino all'ultimo a non abdicare, convinto [...] che "l'editoria più innovativa, e forse anche quella qualitativamente migliore, mira a costruire un pubblico di lettori e non a inseguire la maggioranza dei lettori esistente"» (p. 192).

dello scrittore ed editore siciliano, cui è dedicato. Significativa la frase in chiusura dell'introduzione (p. 20): «Perdoniamogli [a Procopio] le intemperanze [cioè quelle dovute al suo livore], ma accettiamo la lezione».

Il testo di Prosciutti costituisce, dunque – come detto –, un significativo legame tra due momenti propizi al Procopio “segreto” in Italia, tra un primo *revival*, determinato dalla lettura “politica” del testo, e un nuovo *revival* figlio di un nuovo periodo storico: più nello specifico, esso appare determinato da quel fenomeno economico e culturale che è stato la “corsa al tascabile”, con la diffusione su ampia scala di testi contemporanei e classici. Il volumetto di Prosciutti, infatti, vede la luce nel 1977, ponendosi in concorrenza con varie altre proposte, quasi partecipe di una gara ingaggiata dalle case editrici impegnate nella pubblicazione per il grande pubblico di classici in traduzione.

Negli anni Settanta si registra, in effetti, un fervore in termini di versioni italiane che, per quanto mi consta, non ha eguali, anche solo per la forte concentrazione temporale. Più precisamente è già il 1969 ad aprire questa nuova stagione. Anche se fin dal 1949 era presente nel mercato italiano la “Biblioteca Universale Rizzoli”, «prima collana in Italia a dar corpo a un progetto articolato di letteratura universale, dall'antichità classica ai giorni nostri»⁶⁶ con l'intento di ampliare il numero dei lettori grazie a prezzi economici⁶⁷, è il 1965 l'anno che segna una svolta con

⁶⁶ Cfr. Cadioli, Vigni, *Storia dell'editoria in Italia*, cit., pp. 96 s. Invero, altre collane «universali» erano state ideate durante gli anni Quaranta, ma, sottolineano gli studiosi, la “BUR” si distinse «per l'estensione temporale, l'ampiezza delle scelte, la frequenza del ritmo di pubblicazione» di «libretti di piccolo formato e dalla spoglia copertina grigia», offerti al prezzo di 50 lire per ogni 100 pagine. Evaldo Violo, *Ah, la vecchia BUR! Storie di libri e di editori*, a cura di Marco Vitale, Milano, Edizioni Unicopli, 2011, pp. 58 s., sottolinea che essa pubblicava «solo testi fuori diritti e quindi fondamentalmente classici di tutte le letterature dall'antichità all'Ottocento». Sull'impegno di Luigi Rusca – imprenditore ma anche traduttore di testi latini di età imperiale e cristiani –, cui si deve l'ideazione e la realizzazione della prima “BUR”, cfr. Cadioli, *Letterati editori*, cit., pp. 135-163 (5. *Il lettore come obiettivo: Luigi Rusca letterato imprenditore*).

⁶⁷ Cfr. Cadioli, *Letterati editori*, cit., pp. 142 ss. Alle pp. 145 ss., in particolare, la descrizione del prodotto librario e delle sue finalità: «il formato tascabile (10,5 x 15,7 cm), la copertina, spoglia, di cartoncino grigio sporco; la pagina fitta di caratteri in corpo piccolo (soluzione che permetteva il contenimento del numero delle pagine e quindi dei costi), gli apparati di commento, sostanziali ma molto brevi, sottolineavano

l'entrata sulla scena degli "Oscar" di Mondadori, la cui dirompente portata innovativa stava, oltre che nel prezzo conveniente (350 lire), nel nuovo canale di commercializzazione, ossia l'edicola⁶⁸. La vincente iniziativa di Alberto Mondadori e Vittorio Sereni con l'avvio dei cosiddetti "libri a transistor" spinse le case editrici concorrenti a promuovere prodotti analoghi. Pure sul versante specifico della traduzione dei classici antichi, versioni di autori latini erano state già proposte, a partire dal 1947, dalla casa editrice UTET, nella collana diretta da Augusto Rostagni, per la «ferma volontà [...] di risorgere dopo i bombardamenti dell'estate del 1943 [...]. I "Classici" offrivano i testi in traduzione italiana, brevemente introdotti da una prefazione storico-critica e da una nota bibliografica ed erano illustrati da brevi note esplicative a piede di pagina»⁶⁹. Poi, nel 1961, alla morte di Rostagni, la direzione era passata a Italo Lana che aveva mutato l'aspetto della serie, inserendo anche il testo latino criticamente rivisto dal curatore e una nota critica nella parte introduttiva, focalizzando quindi l'attenzione sul testo nella sua lingua originale; a distanza di alcuni anni, nel 1968, avevano preso avvio anche i "Classici greci", ma tali proposte erano lontane

l'importanza di portare l'attenzione sul testo e quindi di spingere alla lettura, non di entrare in possesso di un libro che, come oggetto, non poteva sicuramente nascondere la propria modestia. [...] Proprio per i loro caratteri, i volumi della nuova collana di Rizzoli riuscivano invece a raggiungere giovani, studenti e fasce di lettori nuovi che non avevano avuto modo di accostarsi al libro nemmeno con le collane universali precedenti. [...] Sullo sfondo c'era l'idea, comune a Rusca e alla maggior parte dei lettori della collezione tra la fine degli anni quaranta e la metà degli anni cinquanta, che l'emancipazione individuale e sociale passasse anche attraverso la conoscenza degli scrittori greci e latini, degli autori della letteratura italiana, degli autori moderni della grande narrativa straniera». Tutto ciò senza abdicare «alla qualità della cura dei testi, sia per i classici sia per la narrativa straniera».

⁶⁸ Cfr. Zanoli, *Libri, librai, lettori*, cit., pp. 71 ss.; Cadioli, Vigini, *Storia dell'editoria in Italia*, cit., pp. 117 s.; nonché Violo, *Ah, la vecchia BUR!*, cit., p. 59, circa la diversa concezione dell'editoria tascabile degli "Oscar" che puntava «a un pubblico più vasto di lettori» in cerca anche di un «intrattenimento di qualità».

⁶⁹ Cfr. Italo Lana, *I Classici greci e latini (UTET)*, in *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, a cura di Pietro Janni, Innocenzo Mazzini, Macerata, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1991, pp. 171-177, p. 171. La collana dei "Classici latini" affiancava quelle dei "Classici italiani" e dei "Classici politici".

dal grande pubblico⁷⁰, se non per interessi, certo per questioni economiche⁷¹.

L'iniziativa degli "Oscar", che diede impulso a una "frenesia del tascabile", fu, invece, un evento di grande portata sociale e culturale, che realmente ampliò la platea dei fruitori e spinse ad accrescere e quindi diversificare l'offerta. Sebbene nel 1972 la "vecchia BUR" mettesse fine alle sue pubblicazioni (di fatto già cessate dal 1968), nel medesimo anno, con l'arrivo di Mario Spagnol alla Rizzoli, cominciò a prendere forma anche una nuova "BUR" più moderna⁷², che sbocciò nel 1974⁷³ con due linee

una più popolare e divulgativa, l'altra più alta. La linea popolare andava in edicola e in libreria, quella colta soltanto in libreria. [...] Per i classici, la tradizione forte della BUR, si pensò di fare qualcosa di nuovo. L'idea vincente e innovativa fu il testo originale a fronte: latini, greci, tutto Shakespeare, Molière, ma anche autori moderni, in una collanina bilingue. Il lavoro era vario e complesso perché per i classici potevamo usare le vecchie traduzioni, ma le edizioni della vecchia BUR avevano delle introduzioni

⁷⁰ Come nota proprio Lana, *I Classici greci e latini*, cit., p. 175, «i classici UTET si rivolgono alle persone colte che nutrono interesse per il mondo antico. Non sono pensati per gli specialisti, filologi e antichisti. Tuttavia l'inserzione, nella serie degli autori ben noti [...] di autori che non hanno spazio nel patrimonio di cultura medio dell'Italiano di oggi, come Ammiano Marcellino, Frontone, Macrobio, Ausonio, Eliodoro, Sinesio e altri, di autori oggi non altrimenti reperibili nel mercato librario italiano, come Valerio Massimo e Luciano, rende un servizio anche alla cultura specialistica, mentre risponde ad un duplice scopo: pratico, di mettere, appunto, a disposizione testi altrimenti accessibili a chi non sia uno specialista; culturale in senso proprio, di allargare la comune tradizionale conoscenza dell'Antico, legata agli schemi della scuola liceale». Se i trent'anni passati da quando Lana scriveva tali cose possono richiedere una revisione del peso del «patrimonio di cultura medio dell'Italiano di oggi», in ogni caso significativa era l'idea del 1961, che si concretizzò solo negli anni Novanta, di superare «la visione tradizionale del classico come scrittore esemplare ed eccellente», dilatando i termini cronologici «fino ad includere gli scrittori latini del Tardoantico e dell'età bizantina» (p. 173).

⁷¹ Solo nel 1990 si cominciò a ripubblicare alcuni testi in edizione economica. Cfr. Lana, *I Classici greci e latini*, cit., p. 175.

⁷² Con la chiamata, allo scopo, di Evaldo Violo: cfr. Evaldo Violo, *La nuova BUR* (Rizzoli Editore), in *La traduzione dei classici greci e latini*, cit., pp. 189-194; Violo, *Ab, la vecchia BUR!*, cit., p. 72. Vedi anche Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 258 s.

⁷³ Violo, *Ab, la vecchia BUR!*, cit., pp. 73 s.; Cadioli, Vigni, *Storia dell'editoria in Italia*, cit., p. 130.

molto modeste, anche se precise e informative, e un apparato di note ridotto all'osso. Pensammo di mettere delle introduzioni di maggior respiro, e anche di maggior prestigio⁷⁴.

Pure alla Garzanti, nell'anno successivo, ebbe inizio la collana "Grandi libri" con il fine

di mettere a contatto un più largo pubblico italiano con una serie di opere fondamentali nella storia della cultura occidentale, attraverso versioni condotte con molto scrupolo e al tempo stesso di agevole lettura. I traduttori invitati a collaborare nel campo dei classici greci e latini avevano una buona esperienza scolastica e nutrivano per l'antico una passione non retorica. Al lettore anche disattento e svogliato furono offerti testi piacevoli sin dal primo impatto grazie a una prosa fresca, armoniosa e robusta. Nel corso degli anni si avvertì la necessità di arricchire le versioni già dotate di notizie esplicative su miti, personaggi, usi e costumi, con un reticolo di informazioni-guida tese a illuminare sentimenti, convinzioni, stilemi dell'autore⁷⁵.

Peraltro, come è stato notato, verso la metà degli anni Settanta si intensificò, in parallelo con l'editoria "di massa", l'editoria specializzata in segmenti del mercato sguarniti o aperti ancora a ulteriori caratterizzazioni per giovani sempre più scolarizzati, per il mondo del lavoro e delle professioni in aggiornamento⁷⁶. In tale contesto, nell'ambito degli studi classici, si può rimarcare come nel 1974 prendesse anche avvio, per la casa editrice Mondadori, la serie "Scrittori greci e latini" diretta da Pietro Citati in collaborazione con la Fondazione Lorenzo Valla, destinata agli studiosi ma anche ai più numerosi «semplici lettori colti»⁷⁷.

Di tale fervore editoriale, in anni che vedono la concentrazione del mercato librario nelle mani di grandi gruppi economicamente più attrezzati, capaci di reggere le nuove sfide industriali e pubblicitarie, e il consolidamento del mercato della narrativa⁷⁸, il *revival* degli *Anecdota* costituisce un'eloquente prova.

⁷⁴ Violo, *Ah, la vecchia BUR!*, cit., p. 73.

⁷⁵ Cfr. Umberto Albini, *Grandi libri Garzanti*, in *La traduzione dei classici greci e latini*, cit., pp. 155-156 (citazione a p. 155).

⁷⁶ Cadioli, Vignini, *Storia dell'editoria in Italia*, cit., p. 129.

⁷⁷ Cfr. Marco Beck, *Scrittori greci e latini* (Fondazione Lorenzo Valla / A. Mondadori Editore). *Oscar classici greci e latini* (A. Mondadori Editore), in *La traduzione dei classici greci e latini*, cit., pp. 157-164, p. 157.

⁷⁸ Zanolì, *Libri, librai, lettori*, cit., p. 77.

Come detto, è già nel 1969 che prende avvio tale *revival* quando Alessandro Cutolo pubblica la *Storia arcana* nell'ambito della "Collana storica" da lui stesso diretta per l'Istituto Geografico De Agostini di Novara⁷⁹. Docente di Storia medievale alla Sapienza, ma anche popolare conduttore televisivo di uno dei primi programmi di divulgazione culturale della Rai ("Una risposta per voi" in onda dal 1954 al 1968), nella presentazione della sua *Storia arcana* egli è legato, in qualche modo, alla romanizzata costruzione di Comparetti (con i *Bella* scritti «nel suo palazzo» a Costantinopoli e gli *Anecdota* a Cesarea «una volta ritiratosi in patria a godere le gioie di una vecchiaia ricca ed onorata» [p. 9])⁸⁰, seppure evidenzia il valore del tutto ipotetico di certe affermazioni⁸¹. Desideroso di denunciare la mendacità dell'opuscolo, prende le difese della "povera" Teodora che, in quanto donna, per «legge naturale» peggio è uscita dal feroce attacco di Procopio⁸², «libellista di disumana cattiveria» (p. 9), «invido, acido, malevolo», «lo scrittore più malvagio, libero, perverso, spregiudicato del Medio Evo» e «anche mendace» (p. 11), «vecchio scapolo, inacidito da un rancore covato per anni ed anni» (p. 21). Cutolo, che si lancia in una grossolana analisi psicologica⁸³, attribuisce l'opera a Procopio da Cesarea, ancor-

⁷⁹ Sull'ampliamento degli interessi della casa editrice cfr. Amedeo Benedetti, *Contributo a una storia dell'attività editoriale dell'Istituto Geografico De Agostini*, «Geostorie», 3, 2009, pp. 339-350. La serie "Collana storica" aveva avuto inizio nell'anno precedente con *Augusto* di Leon Homo nella traduzione di Ugo Dettore; con Procopio essa era già al suo quinto volume.

⁸⁰ Cfr. p. 20. Quanto ai più recenti contributi in merito alle ipotesi di datazione dell'opuscolo cfr. Croke, *The Search for Harmony*, cit., p. 23, nota 26.

⁸¹ A fronte del riconoscimento dell'eccellenza dello studioso come filologo, Cutolo si lancia in una valutazione negativa del lavoro dal punto di vista storico: «Minor vantaggio il lettore ne avrà se vorrà capire perché Procopio scrisse questo strano libro, se vorrà essere illuminato su uomini e fatti, perché al Comparetti fecero vello nel giudizio i valori di sentimento: nel caso specifico, la sua dichiarata, ostinata, pervicace ostilità verso la Chiesa ed il Papato. Per un uomo, quindi tanto permeato di anticlericalismo, Procopio non può non essere un falsario [...]. [...] e dovremo concludere che dobbiamo inchinarci innanzi alla sapienza del glottologo, ma rimanere molto scettici innanzi all'acume dello storico» (pp. 28 s.).

⁸² Cfr. Cutolo, *Storia arcana*, cit., pp. 7 s., 15 ss.

⁸³ «Era ricco, perché le opere pubblicate gli avevano reso molti quattrini, non aveva preoccupazioni di sorta; era certo onorato come una gloria locale, nella natia Cesarea, dove era andato a ritirarsi: che altro gli mancava? Perché non era felice? Nel fatto, non lo era. I ricordi della vita passata non gli arrecavano soddisfazioni,

ché sia sempre più convinto «che l'epigono della grande storiografia greca non abbia scritto queste bizzarre pagine» (p. 32). Da notare la fascetta in rosso del volume, scelta di marketing chiaramente volta a solleticare nel lettore proprio quella curiosità che il Ferrua condannava: «Il libro più cattivo, più interessante, più licenzioso del Medioevo». Nell'introduzione la scelta del testo è meglio esplicitata:

Le ho nuovamente trascritte [sc. queste bizzarre pagine] e le pubblico nella collana che ho l'onore di dirigere, sia perché la "Storia arcana" è un libro di avvincente e divertente lettura, sia perché la stimo un quadro di costume, che chiarisce bene quanto potessero faziosità ed animosità anche nel VI secolo dopo Cristo. Chi accetterebbe per oro colato le *Mazarinades*? Chi scriverebbe la storia di Giovanna d'Arco affidandosi agli scanzonati decasillabi della *Pucelle* di Voltaire? Eppure le une e l'altra sono indice di una mentalità e specchio di un'epoca. Così penso che vada letta e gustata questa "Storia arcana" della quale ho dovuto attenuare, e persino una volta sopprimere, qualche passo troppo crudo. Sia Procopio da Cesarea, sia chi sia, dobbiamo essere grati a questo scrittore greco perché ha fornito alle Lettere un libro unico, che ha resistito e resisterà ai tempi, che ha divertito ed interessato molti lettori e continuerà per un pezzo ad interessarli⁸⁴.

La censura appare applicata al solo passo di 9,24, segnalato nel testo (p. 84) da prolungata punteggiatura, ma la resa di altri passi forti è significativamente ammorbidita nella scelta lessicale e da omissioni (come il riferimento in 9,10 a «ἐς κοίτην ἀνδρὶ ξυνίεναι οὐδαμῇ εἶχεν, οὐδὲ οἷα γυνὴ μίγνυσθαι», alla «ἀνδρεία μισητία» o alla «παρὰ φύσιν ἐργασία τοῦ σώματος»)⁸⁵. Certo sono qui lo scrupolo moralistico e la mentalità del divulgatore a prendere il sopravvento sul rigore dello studioso nei riguardi di un testo di cui si rimarca il "divertimento" che ha offerto e offre al lettore.

non gli tenevano amabile compagnia mentre la sua vita declinava. Lo dominava un risentimento quasi furibondo, che voleva trovare sfogo nel raccontare» (p. 21).

⁸⁴ Cutolo, *Storia arcana*, cit., p. 32.

⁸⁵ «Teodora era ancora acerba; non era ancora una donna, ma già aveva rapporti con alcuni miserabili, – specialmente con quegli schiavi che accompagnavano al teatro i loro padroni e, restati fuori, profittavano dell'occasione, per spassarsi un po' – e anche nel lupanare, dove trascorse parecchio tempo, si dedicò a questo indegno commercio del proprio corpo» (p. 82). Preciso che il testo non beneficia di una divisione in paragrafi.

Nel settembre del '72, a tre anni dalla fondazione della Newton Compton Italiana (1969) a opera di Vittorio Avanzi, nella collana "Paperbacks storici", appena inaugurata con la pubblicazione della *Storia di Roma nel Medioevo* in sei volumi di Ferdinand Gregorovius (1972), è data alla luce la *Storia segreta* con introduzione e traduzione di Filippo Maria Pontani. Per lo studioso romano, ordinario di Lingua e letteratura neogreca e incaricato di Filologia bizantina all'Università di Padova, che – come recita la presentazione del volume (p. 8) – ha al suo attivo oltre 200 pubblicazioni, si tratta del primo impegno con la traduzione di Procopio, traduzione che lui stesso definisce aderente il più possibile al testo greco, ma che si avvale – in discontinuità con precedenti "remore" – di «un linguaggio e un fraseggio comunicativi per il lettore d'oggi, per non tradire l'attualità palpitante del contenuto con travestimenti scolastici o paludati»⁸⁶; due anni dopo, per la medesima serie, già arrivata al numero 17, Pontani curerà anche *La guerra gotica*; nel 1977, per l'intera versione italiana dei *Bella* a opera di Marcello Craveri, pubblicata nella serie "I Millenni" di Einaudi⁸⁷, redigerà un'ampia introduzione. La più snella introduzione confezionata, invece, per gli *Anecdota*, oltre a presentare una valutazione della figura e l'opera dell'autore e, più nello specifico, il contenuto dell'opuscolo capitolo per capitolo, ripercorre le questioni fondamentali relative alla ricezione, autenticità e motivazione di un testo inconciliabile con gli altri scritti del medesimo autore. Questa la sintesi di Pontani:

Il problema della conciliazione degli elogi altrove tributati a Giustiniano con la diffamazione inesorabile qui perseguita resta insolubile. Si può pensare che, di là dall'officiosità obbligata e dall'ammirazione, magari

⁸⁶ Cfr. pp. 22 s. Pontani così prosegue (p. 23): «Mi auguro d'aver dato un libro vivo e appassionante per chi non può leggere l'originale, evitando d'altra parte contraffazioni e arbitrî ripugnanti a filologi». Interessante al riguardo la resa del già additato paragrafo 9,10: «Teodora non aveva ancora l'età per accoppiarsi sessualmente con un uomo come una donna fatta; tuttavia aveva commerci di tipo maschile con uomini indegni, precisamente schiavi che, seguendo i padroni a teatro, ritagliavano dall'opportunità di cui godevano quest'attività esiziale: così s'intratteneva a lungo nel bordello in tali commerci carnali contro natura» (p. 65).

⁸⁷ Procopio di Cesarea, *Le guerre. Persiana Vandalica Gotica*, a cura di Marcello Craveri, introduzione di Filippo Maria Pontani, Torino, Einaudi, 1977.

sincera, per il buono che gli fu dato di scorgere (non c'è tiranno o governo despotico che non faccia qualche cosa di valido), Procopio, figgendo lo sguardo più a fondo e smontando gl'idoli, abbia voluto notare per sé e per i posteri i risvolti negativi dell'indole e dell'azione dei personaggi imperiali e dei loro complici, obbedendo a un'istanza di verità e d'onestà, d'uomo non meno che di storico. *Memoriam quoque ipsam cum voce perdidissemus si tam in nostra potestate esset oblivisci quam tacere*, aveva detto Tacito. Tacere poté essere una necessità di sopravvivenza, giacché uno storico non è obbligato all'eroismo; dimenticare poté essere impossibile e impossibile rinunciare a rappresentare il rovescio della medaglia in pagine segrete. È l'ipotesi più semplice, anche se nessuno può dire che sia la vera (pp. 21 s.).

Nonostante dal '76 e '77 la crisi economica determini, anche nell'editoria, un drastico rallentamento⁸⁸, nel *revival* tutto italiano degli *Anecdota* è il 1977 a rappresentare un momento speciale, in quanto fanno la loro apparizione sul mercato ben tre versioni. Escono in aprile, nella serie "I grandi libri" di Garzanti, le *Carte segrete*, con introduzione di Giovannella Cresci Marone e traduzione e note di Lia Raffaella Cresci Sacchini. È la giovane grecista, poi docente ordinario di Filologia bizantina a Genova, a tradurre il testo, e con lei l'altrettanto giovane studiosa di storia romana tratteggia il quadro dell'impero bizantino nel periodo giustiniano, il profilo bio-bibliografico di Procopio, più nello specifico presentando le *Carte segrete* come testo «destinato a circolare negli ambienti di opposizione, o quanto meno di non allineamento al potere⁸⁹: il primo esempio, se è lecito il paragone, di "samizdat" a noi giunto» (p. XVIII). L'immagine di Procopio, stigmatizzata anche nella IV di copertina, è quella di un livoroso alto funzionario rimosso dai suoi incarichi, un intellettuale allontanato da poteri e privilegi, non più al centro dell'attenzione, che, per vendetta, offre «una sorta di storia segreta della corte di Giustiniano». In prima edizione la copertina propone il particolare di una miniatura del codice purpureo di Rossano Calabro che sarà poi sostituito con la raffigurazione di Costantinopoli da una miniatura di un *Isolario* di Cristoforo Buondelmonti (1420 ca.).

⁸⁸ La complessa situazione è illustrata da Cadioli, Vignini, *Storia dell'editoria in Italia*, cit., p. 132.

⁸⁹ Che per la studiosa è l'ambito senatorio cui lo stesso autore appartiene.

Nel novembre dello stesso anno è il turno della Rusconi che offre una propria versione degli *Anecdota* realizzata da Federico Ceruti con il titolo di *Storia Inedita*. Il testo, con in sovracoperta il volto di Teodora sezionato dal mosaico di San Vitale, si offre con un decisamente più ricco e argomentato allestimento: è corredato da un'ampia introduzione e note a piè di pagina dello stesso Ceruti, cui si deve anche un cospicuo apparato di appendici dedicate al quadro cronologico delle vicende storiche (A), dei «prefetti del pretorio d'Oriente nell'età di Giustiniano e delle principali riforme attuate nel campo della pubblica amministrazione, con particolare riferimento alla "Storia Inedita"» (D), a funzionari di spicco come Giovanni di Cappadocia (B) e Pietro Barsime (C), alla politica religiosa del sovrano (E), ai monofisiti e alle sedi patriarcali (F); a conclusione sono offerti una tavola cronologica e un indice analitico dei nomi di persona e dei luoghi. A Federico Roncoroni, il cui sodalizio con Piero Chiara è già vivo, e che per la Rusconi ha realizzato varie traduzioni⁹⁰, è attribuito il ruolo di consulente.

Sebbene si presenti con *Premessa* datata già al settembre 1976, non è dato sapere, infine, quale sia, nell'arco di questo ricco 1977, la precisa collocazione cronologica del su menzionato testo di Prosciutti, la cui modesta e sbrigativa proposta dovette avere una più limitata circolazione.

In tale proliferazione, o quasi "sovraffollamento", non stupisce granché, quindi, una grande assenza, quella della BUR, nella cui collana gli *Anecdota* troveranno cittadinanza più tardi e, finalmente, con una *facies* diversa. Del resto, per ammissione dello stesso un tempo direttore Evaldo Violo,

fu solo verso la fine degli anni Settanta che cominciai a percepire un interesse più vivo per i classici e soprattutto per i classici antichi. Da quel momento cominciai a prendere contatto con alcuni professori universitari, a cominciare da Antonio La Penna. [...] Le *Bucoliche* escono nel '78 con una sua vasta introduzione e la nuova traduzione e le note commissionate a Luca Canali. [...] Dopo un po' di analisi compresi che si era aperto un nuovo mercato, che era il mercato dell'università. Infatti l'onda lunga del

⁹⁰ Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi* (1970); Pietro Abelardo, *Eloisa, Lettere d'amore* (1971); *Storia augusta*, traduzione, introduzioni e note di Federico Roncoroni, presentazione di Luigi Alfonsi (1972).

'68 era finita; era cominciato il cosiddetto riflusso e nell'università si ricominciava a studiare. Da quel momento inizia un'attività intensa nel settore soprattutto dei classici latini e greci. Nuove traduzioni, nuovi apparati critici, nuove annotazioni, nuovi commenti. Molto importante era appunto il testo originale a fronte, che non era casuale. [...] Via via le nuove edizioni dei classici antichi della BUR diventano sempre più scientifiche. Mi resi conto che più le edizioni erano serie e meglio vendevano, così mentre all'inizio avevo qualche remora a pubblicare delle edizioni troppo accademiche mi resi conto che le edizioni di taglio accademico costituivano la forza della nuova BUR⁹¹.

Così, nello scorcio del XX secolo (1996), rispondendo a istanze filologiche e specialistiche, viene inserita tra i tascabili "BUR" una nuova traduzione di Paolo Cesaretti⁹² affiancata al testo greco dell'edizione di Mihăescu, criticamente rivisto da Fabrizio Conca, il quale se ne è discostato in circa una sessantina di punti⁹³.

Ecco, allora, un vero e proprio paradosso per un testo consegnato alla storia come "inedito", tardi e con remore sottoposto ai torchi, ma che ha goduto di un'enorme fortuna editoriale nei quattro secoli trascorsi dalla sua *editio princeps* – di cui proprio nel 2023 ricorrono i quattrocento anni – e che, nell'Italia del XX secolo, ha rappresentato un vero e proprio fenomeno di riviviscenza. Si potrà non essere del tutto d'accordo con Rene Pfeilschifter quando ritiene che gettare fango su un imperatore può essere un'attività accattivante per i contemporanei, ma lo è molto meno quando il suo oggetto è morto da millecinquecento anni⁹⁴, perché il *gossip* di ogni tempo – credo – non lascia indifferenti, tanto più se non viene da un rotocalco e porta un sigillo autoriale. Agli antipodi, è stato rimarcato che «In a modern world obsessed with sex and celebrity scandals, it should arouse minimal surprise that the scurrilous *Secret History* is currently

⁹¹ Violo, *Ah, la vecchia BUR!*, cit., pp. 86 s. In Mondadori è nel 1991 che viene diffusa una serie specificamente dedicata ai "Classici greci e latini" «con l'inserimento sistematico del testo originale a fronte della traduzione e con l'infoltimento del corredo di note esplicative». Cfr. Beck, *Scrittori greci e latini*, cit., p. 163.

⁹² Procopio, *Storie segrete*, introduzione, revisione critica del testo e note di Fabrizio Conca, tr. it. di Paolo Cesaretti, Milano, BUR, 1996.

⁹³ Elencati alle pp. 29-32.

⁹⁴ Cfr. Pfeilschifter, *The Secret History*, in *A Companion to Procopius*, cit., p. 121.

Procopius' most popular work»⁹⁵. La peculiare vicenda editoriale italiana, riflettendo il profondo cambiamento storico, culturale e sociale dal dopoguerra in poi, lascia intravedere motivazioni di differente spessore, ragioni ideologiche e commerciali di un effervescente mercato librario che non ha voluto mancare l'appuntamento con un testo sotto vari profili "utile" anche per un pubblico non specialistico.

⁹⁵ Michael Edward Stewart, *Masculinity, Identity, and Power Politics in the Age of Justinian: A Study of Procopius*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 71. In nota (1) precisa: «A scan of the Amazon best-seller list on 3 February 2019 saw Peter Sarris' 2007 Penguin translation standing at number 118,425, while Anthony Kaldellis' 2010 translation was ranked 100,452. In contrast, volume IV of the Loeb translation of the Gothic War stood at 2,504,341, while Anthony Kaldellis' 2014 abridged translation of the *Wars* was ranked at 422,502».

Carla Carotenuto

«Non c'è scrittore per quanto mediocre che non aspetti con fiducia il giudizio dei posteri. Più o meno siamo tutti convinti che il tempo ci darà ragione e che un giorno si tornerà a parlare di noi»¹.

Per Libero Bigiaretti

Con questa asserzione Libero Bigiaretti² affida al suo *Schedario* (1956), prezioso libretto di poetica³, la speranza di una riscoperta di sé e della propria opera, decretata in anni recenti dal rinnovato interesse della critica e dei lettori. Si tratta di uno dei numerosi *revivals* di cui è stata oggetto l'opera bigiarettiana, sottoposta a un processo a fasi alterne di memoria/oblio frequente nel contesto culturale italiano. Le iniziative di valorizzazione e diffusione promosse in passato (congressi, saggi, volumi postumi, riedizioni, scritti inediti, premi letterari)⁴ sono state

¹ Libero Bigiaretti, *Posteri*, in *Schedario*, Milano, Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, 1956, p. 71.

² Nato nel 1905 a Matelica, Bigiaretti si trasferisce a sei anni con la famiglia a Roma, dove si spegne nel 1993. Poeta, narratore, saggista, pubblicista, traduttore, con incursioni nel teatro, svolge un'intensa attività culturale e critica in Italia e all'estero; tra il 1952 e il 1963 lavora all'Olivetti di Ivrea, su invito di Adriano Olivetti. Collaboratore di programmi radiofonici e televisivi, ricopre varie cariche presso il Sindacato Nazionale Scrittori, la Società Italiana degli Autori ed Editori, altri enti e istituti. Appassionato di pittura, sua prima vocazione, ha ricevuto prestigiosi premi e riconoscimenti nazionali e internazionali. Per approfondimenti sull'autore, sulla sua produzione, in particolare sui romanzi *I figli* e *Disamore* oggetto di analisi, e sulla bibliografia critica si rinvia a Carla Carotenuto, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari*, Pesaro, Metauro, 2014.

³ Cfr. Ferdinando Virdia, «*Disamore*» di Bigiaretti, «La Fiera letteraria», 12.2, 13 gennaio 1957, p. 2.

⁴ Tra le principali opere bigiarettiane postume: *Il mio paese* (1995), *Discorsi all'osteria* (1999), *Esercizi di dattilografia* (1999), *Profili al tratto* (2003), *Scritti e*

spesso seguite da periodi di silenzio, interrotto solo da alcuni studiosi capaci di ridare voce ai protagonisti di un tempo.

Negli ultimi anni i testi di Bigiaretti hanno risvegliato l'attenzione da un lato di critici ed esperti, dall'altro di appassionati attratti dalla chiarezza ed eleganza stilistica, nonché dalla prolificità della sua vena letteraria: un'ampia produzione valorizzata anche all'estero, in paesi frequentati dallo scrittore nell'ambito della sua intensa attività culturale. Di recente, si possono citare interventi a convegni, articoli, studi, proposte progettuali, traduzioni, corsi universitari, laboratori, incontri, presentazioni⁵; tra i principali appuntamenti culturali: il premio letterario «Corrado Alvaro-Libero Bigiaretti», istituito in loro memoria nel 2015 a Vallerano, e le “Giornate Bigiarettiane”, promosse dal 2021 dal Comune di Matelica in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata, entrambi realizzati grazie a una felice sinergia tra istituzioni, atenei e istituti scolastici dei territori. Il progetto scientifico delle “Giornate Bigiarettiane”, diretto dalla sottoscritta, include la riedizione di opere dell'autore, quali i romanzi *Disamore* e *I figli*, ripubblicati rispettivamente nel 2022 e 2023 dalla casa editrice Halley⁶ e poi presentati al Salone Internazionale del Libro a Torino (20 maggio 2023 e 11 maggio 2024) nello stand della Regione Marche.

Le stesse vicende editoriali de *I figli* (datato 1954 e stampato a febbraio 1955) e soprattutto di *Disamore* (1956) costituiscono dei *revivals*. Analogo per molti aspetti è il loro percorso, con una prima pubblicazione a metà degli anni Cinquanta del Novecento (con l'antecedente di *Un discorso d'amore* nel 1948 per *Disamore*), in un periodo in cui la narrativa italiana è in parte

discorsi di cultura industriale (2010); le edizioni di *Carlone* del 1997, *La controfigura* del 2004, *Esterina* del 2010. I due atti unici, *Intervista con Don Giovanni* (1958) e *Licenza di matrimonio* (1968), sono riprodotti in appendice al volume di Carotenuto, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti*, cit. Nel 1998 è stato fondato il premio biennale di narrativa «Matelica-Libero Bigiaretti» (ultima edizione 2010).

⁵ Ad aprile 2024 risale il video disponibile sul web *Libero Bigiaretti, scrittore “di sentimenti”*, nell'ambito de “Le Occasioni Ritrovate”, Agenzia Letteraria Herzog: <<https://www.youtube.com/watch?v=o-p4x-yMcRw>>, settembre 2024.

⁶ Libero Bigiaretti, *Disamore*, a cura di Carla Carotenuto, Matelica, Halley, 2022; *I figli*, a cura di Carla Carotenuto, Matelica, Halley, 2023.

ancora legata a istanze neorealistiche⁷. Giambattista Vicari, nel recensire *Disamore*, rileva la diversa posizione di Bigiaretti nel panorama letterario dell'epoca:

Oggi si tenta di portare nel romanzo soprattutto [*sic*] le cose. Ed è giusto. Ci si propone, dopo tanto rifiuto all'impegno, di risolvere col racconto anche i temi della nostra vita civile, o quanto meno di rappresentarla nei suoi aspetti esterni. Ma spesso il materiale di cui ci si serve è troppo massiccio, lo si sente venuto tutto dal di fuori. Bigiaretti difende le ragioni interiori dell'uomo. Ed è una parte necessaria e nobile, difficile, essenziale soprattutto [*sic*] ai fini della poesia, del risultato artistico, della genuinità del linguaggio⁸.

Apparse in nuova edizione negli anni Sessanta, riscuotendo ampio consenso di critica, le due opere sono ripresentate nel 1974, *I figli* da Vallecchi e *Disamore* da Garzanti. Varie sono le affinità: la funzione centrale della memoria, secondo la lezione proustiana, nella rievocazione degli eventi familiari ne *I figli* e di una relazione sentimentale ormai conclusa in *Disamore*, sullo sfondo di contesti storici e socioculturali; l'introspezione psicologica dei protagonisti che prendono la parola alternativamente, diventando narratori della propria storia attraverso punti di vista differenti; l'espedito della lettera che ne *I figli* coinvolge in modo diretto due dei personaggi (Osvaldo ed Elena) e, sebbene sia determinante nell'intreccio, si estende solo per alcune pagine del romanzo⁹, mentre in *Disamore* ne costituisce la struttura narrativa definita dalle due epistole di Bruno e Silvia, quest'ultima delineata «in sguardi d'una purezza davvero leopardiana»¹⁰; la figura femminile che assume un ruolo attivo nella narrazione

⁷ Riferimento ancor più puntuale per quanto riguarda *Un discorso d'amore*, considerato «controcorrente» da critici quali Luigi Baldacci: «Nel '48 [...] la nostra narrativa batteva tutt'altra strada, e quel caso privato, quel monologo di un intellettuale con tutte le carte in regola (anche quelle dell'impegno politico), che tuttavia aveva assistito allo sgretolamento della propria vita sentimentale sotto lo stillicidio quotidiano di tante piccole cose imponderabili, quella storia infine di un fallimento umano [...] poteva già di per sé assumere l'aspro valore di un'indicazione di controcorrente» (Luigi Baldacci, *Un curioso «trattato» di psicologia*, "Giornale del Mattino", 29 ottobre 1964; articolo pubblicato con il titolo *Che cosa nascondono i «luoghi comuni» della signorina Brodie* in «Epoca», ottobre 1964, pp. 131-132).

⁸ Giambattista Vicari, *Disamore*, «La Rassegna», gennaio-marzo 1957, p. 14.

⁹ Ne *I figli* è citato inoltre un passo di una lettera del nonno Adamo al nipote Giulio.

¹⁰ Giorgio Lubiani, «*Disamore* di Bigiaretti», "l'Unità", 28 febbraio 1957.

e in parte nella sfera affettiva, avviando il cambiamento descritto nei romanzi degli anni Sessanta. Giorgio Pullini, così come Piero Dallamano, sottolinea la correlazione tra *I figli* e *Disamore* nella scelta del racconto in prima persona da parte di più personaggi, in un serrato confronto di prospettive:

E non crediamo di errare pensando che proprio la recente prova de *I figli*, quell'aver tentato di tenere in mano fili diversi di un'azione e di contrapporre diverse psicologie, abbia influito sulla decisione di Bigiaretti di riprendere il libro del '48 e completarlo conferendogli, con l'aggiunta, una dimensione nuova e più ricca. Alla fine, perché un racconto possessa una sua consistenza obbiettiva, non importa che sia esposto impersonalmente, ma è opportuno che [...] ne alterni i punti di vista in modo da ricostruire con dimensioni di prospettiva la medesima realtà¹¹.

«La disposizione analitica»¹², individuata da Olga Lombardi alla base della produzione bigiarettiana, si concentra ne *I figli* sui rapporti familiari, *in primis* sul legame padre/figlio, in *Disamore* sulla coppia uomo/donna. Una «forte carica di curiosità», «un organico bisogno di sperimentazione, una inquietudine» inducono infatti lo scrittore a esaminare i «contrastanti aspetti del reale»¹³.

Per come giudico io [...] mi sembra che la mia ricerca narrativa sia sempre stata diretta a sollevare un lembo di ciò che copre le insofferenze, le intermittenze, le disarmonie e i compromessi della convivenza: da quella familiare e sentimentale a quella sociale. In ogni tipo di legame e di rapporto c'è da osservare il montaliano «anello che non tiene»¹⁴.

Ne *I figli* sono rappresentati i contrasti generazionali, i moti affettivi e le tensioni tra i membri dei Bernabei che, impossibilitati o incapaci di una comunicazione autentica tra loro, eleggono il lettore a confidente per giustificarsi ed esporre il proprio punto di vista su questioni familiari e socio-politiche¹⁵. I

¹¹ Giorgio Pullini, *Disamore*, «Comunità», febbraio 1957. Cfr. anche Piero Dallamano, *Disamore*, «Il Contemporaneo», 16 febbraio 1957.

¹² Olga Lombardi, *Disamore*, «Letterature moderne», gennaio-febbraio 1958, p. 106.

¹³ Libero Bigiaretti, in *Incontro con Libero Bigiaretti*, a cura di Claudio Toscani, «Il Ragguaglio librario», nuova serie, 42.7-8, luglio-agosto 1975, p. 244.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. Oscar Navarro, *I figli*, «Questioni», marzo-aprile 1955; Enrico Falqui,

racconti paralleli di Adamo, Osvaldo, Giulio (padre-nonno, figlio-padre, figlio-nipote) sono affiancati, nella terza sezione, da quelli di Anna ed Elena (moglie e amante di Osvaldo) in un intreccio tra oralità e scrittura, passato e presente attraverso cui sono rievocati i principali fatti storici tra fine Ottocento e metà Novecento. La tensione narrativa è alimentata da un segreto familiare inerente alla scomparsa di Andrea (figlio di Adamo e fratello di Osvaldo), assente come narratore ma presente sulla scena grazie alla rievocazione memoriale degli altri personaggi. In questa complessa storia familiare l'autore si addentra nelle pieghe dei legami sentimentali (paterno-filiale, fraterno e sororale, di coppia...) ¹⁶, contraddistinti da ambivalenza: amore/odio, vicinanza/lontananza, somiglianza/differenza, ipocrisia/verità. Il conflitto che ne scaturisce, soprattutto nel raffronto padre/figlio, «non è divampante», per Francesco Grisi, «ma brucia sotto la pelle, si colora favolosamente, diventa borghese nelle abitudini e smanioso nelle attese» ¹⁷. Si tratta, secondo Gaetano Trombatore, di «una storia etico-politica a largo raggio, ma narrata coi modi della letteratura intimista» ¹⁸. Un romanzo familiare, psicologico e storico-sociale, considerato da Ferdinando Virdia, in occasione della nuova edizione del 1960, come «il maggior romanzo italiano» sull'«incomunicabilità della borghesia».

Personaggi emblematici, se Bigiaretti non riuscisse sempre a offrirceli al di fuori di uno schema sociologico, creandoli con una singolare arte dei contrappunti, dal fondo della loro malinconia, enucleando il loro dramma dialetticamente ma anche con i mezzi di una penetrante capacità di analisi, crudele e affettuosa al tempo stesso, e appunto crudele proprio nell'affetto che lo scrittore rivela sempre per le sue creature. E concorrono altresì a questo limpido e amaro gioco di contrappunti i personaggi-coro femminili, nella loro sensuale complessità, nell'atmosfera grave di colori e umori di una Roma nuova, in bilico tra due mondi.

Tre generazioni in contrasto, «Il Giornale di Sicilia», 30 settembre 1955; Carla Carotenuto, *Prefazione*, in Bigiaretti, *I figli*, cit., pp. 5-11.

¹⁶ Cfr. Carotenuto, *ivi*, pp. 9-14.

¹⁷ Francesco Grisi, *Bigiaretti: una denuncia senza retorica*, «La Fiera letteraria», 17 luglio 1960, p. 5.

¹⁸ Gaetano Trombatore, *Un nuovo romanzo di Bigiaretti. I figli*, «l'Unità», 22 marzo 1955.

Questo romanzo, costruito, solido, e tuttavia cordiale, di un identico impegno artistico, morale, e sociale, potrebbe essere salutato come il maggior romanzo italiano condotto sul dramma più segreto della borghesia italiana: quello della incomunicabilità della borghesia¹⁹.

La relazione paterna-filiale è indagata in chiave intergenerazionale mediante il confronto speculare padri/figli che trova importanti riferimenti in Tozzi, Turgenev, Dostoevskij, Kafka, così come fondamentale è «la tradizione psicologica e diaristica francese»²⁰ per *Un discorso d'amore* e poi *Disamore* (Pascal, La Bruyère, Stendhal, Flaubert, Gide, Marivaux), insieme a Goethe, Kierkegaard, Rilke.

Articolata è la genesi editoriale di *Disamore*. Bigiaretti, nella *Nota* inserita nella nuova edizione Bompiani del 1964²¹, spiega che il romanzo trae origine da una sua opera del 1947 (insignita, ancora inedita, del premio Fiuggi) pubblicata da Garzanti nel 1948 con il titolo *Un discorso d'amore* (lettera di Bruno a Silvia), ampliata nel 1956 con l'aggiunta della seconda parte, *Una risposta* femminile (lettera di Silvia a Bruno), sotto il titolo unitario *Disamore* (Nistri-Lischi), libro apprezzato da Giorgio Lubiani anche per la cura linguistica o «preparazione filologica [...] condizione essenziale per fare autentica poesia»²². La «dimensione nuova»²³ assunta da *Disamore*, a seguito dell'integrazione, riflette le sollecitazioni proprie del contesto culturale di quegli anni²⁴. I due protagonisti ripercorrono, in momenti differenti, la loro passata relazione: il racconto a due voci consente di ricostruire con precisione le fasi del sentimento amoroso, dal primo manifestarsi sino al suo estinguersi, fine anticipata dal *disamore* dell'uomo, biasimato dalla donna. La scelta di Bigiaretti di accostare, a distanza di tempo, alla versione maschile quella femminile offre una prospettiva di genere espressa mediante la

¹⁹ Ferdinando Viridia, *Dopo cinque anni il collaudo di un romanzo*, «L'Europa letteraria», giugno 1960, p. 158.

²⁰ Muzio Mazzocchi, «*Un discorso d'amore*», «L'Italia socialista», 13 luglio 1948.

²¹ La *Nota dell'autore* è riprodotta nelle edizioni successive.

²² Lubiani, «*Disamore*» di Bigiaretti, cit.

²³ Pullini, *Disamore*, cit.

²⁴ Per approfondimenti si rinvia a Carla Carotenuto, *Prefazione*, in Bigiaretti, *Disamore*, cit., pp. 9-16.

caratterizzazione psicologica e la diversa concezione dell'amore dei personaggi: all'amore passionale, sensuale di Bruno si contrappone l'amore sentimentale e devoto di Silvia, che smaschera l'ambiguità e l'ipocrisia dell'ex amante scardinandone il lucido resoconto con la complicità dell'autore.

Sono ancora dalla parte di Silvia, non tanto perché preferisca la tumultuosa opacità del sentimento alla lucidità dell'intelligenza, quanto perché mi pare che la lucidità di Bruno (e degli uomini che gli somigliano) sia soprattutto espressione e conseguenza di un tipo di educazione (non soltanto sentimentale) secondo me da avversare; ma che pure ha ancora salde radici, e in ciò, forse, è la giustificazione artistica e storica del personaggio²⁵.

Il «conflitto di amore e disamore» è delineato, «con la sensibilità di un grande investigatore dei sentimenti e di un altrettanto sommo moralista», in quelli che Giorgio Bàrberi Squarotti reputa «personaggi esemplari»²⁶.

Carlo Bo ravvisa in Bigiaretti «la natura del romanziere» già per *Un discorso d'amore* (e *Il villino* del 1946): «L'abilità del romanziere consiste nel restituire agli occhi del lettore l'occasione drammatica in un modo puro: il lettore in tal modo non rischia di perdersi nel mare delle suggestioni private e alla fine si trova conquistato dalla figura definitiva della frase musicale, che è il senso morale della favola»²⁷. Un'arte di cui Muzio Mazzocchi coglie, dalla terza pagina de «L'Italia socialista», il «ritmo pacatamente descrittivo e come contemplativo» adeguato «al flusso naturale del ricordare e del rammaricare»²⁸. Celebrativa è la recensione di Elio Talarico, in «Momento Sera» dell'8 dicembre 1948, per il quale i protagonisti di *Un discorso d'amore* travalicano i confini dei loro ruoli per assurgere a soggetti emblematici dell'esperienza amorosa:

Il romanzo, infatti, pur essendo modernissimo e prospettando, quindi, problemi che sono, come suol dirsi, nell'aria, riesce ad abolire i limiti del

²⁵ Libero Bigiaretti, *Nota dell'autore*, in *Disamore*, cit., p. 279.

²⁶ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il realismo dell'amore*, «La Stampa», 4 maggio 1993.

²⁷ Carlo Bo, *L'esercizio del romanzo*, «Pomeriggio», 13 luglio 1948. L'articolo è apparso in altre testate, tra cui «Ultimissime» il 29 luglio 1948.

²⁸ Mazzocchi, «*Un discorso d'amore*», cit.

tempo cronologico e si proietta in un *suo* tempo funzionale identificabile con l'eternità: i personaggi, insomma, non sono legati a un'epoca ben definita, pur vivendo nell'anno di grazia 1948, e da questo libero percorrere che fanno nello spazio e nel tempo, attingono ben altro fascino, di trovarsi, cioè, su di un piano universale. L'amore del protagonista per Silvia diventa così il paradigma dell'amore stesso: e Silvia non è più *una* donna ma *la* donna, allo stesso modo in cui il protagonista [...] non è soltanto il protagonista di questo amore ma, se possiamo azzardare una dimostrazione per assurdo, il protagonista eterno e invariabile dell'amore stesso.

Non è piccolo merito del narratore l'averci dato simili sensazioni: tanto più se si pensa che, a tali risultati, Bigiaretti perviene con una modestia tecnica, con una sobrietà di stile e di concetti veramente straordinari: le attitudini del narratore sono più descrittive che drammatiche, ciò significa che i personaggi nascono e si determinano attraverso la parola, non attraverso l'azione: ma una figura come quella di Paolo, «l'amico delle donne», stupendamente raccontata nel romanzo, resta scolpita nella memoria anche se descritta e non fatta vivere, e basterebbe da sola a giustificare uno scrittore.

Un discorso d'amore pone decisamente Libero Bigiaretti fra i migliori romanzieri di oggi [...]²⁹.

Opinione simile a quella di Giuseppe Ravegnani, il quale, dalle colonne de "La Repubblica d'Italia", esalta i «significati preziosi» raggiunti dallo scrittore, fondamentali per la narrativa italiana:

Fatto è che questo discorso d'amore, accorato e appassionato, crudamente analitico nel bisogno di una sincerità che sia rivelatrice di quella che era la poesia dell'amore e che più più non è, tocca le luci e le ombre che ogni passione ha in sé, a insaputa dei protagonisti medesimi. Tema questo tutt'altro che facile [...]. Ma poiché Bigiaretti, tra le sue altre virtù, ha questa di non allentare mai i toni della sua scrittura, ne proviene che questo suo nuovo romanzo ha tutte le qualità per essere giudicato come un'opera viva e scritta a Iddio piacendo da un autentico scrittore³⁰.

Le peculiarità di «questa ars narrandi» sono confermate nel 1956 con *Disamore*, accolto nella collana "Il Castelletto" a tiratura limitata tale da giustificare una nuova edizione nel 1964: «un libro vecchio, e, insieme, nuovo»³¹ che, a detta di Michele

²⁹ Elio Talarico, *Discorso d'amore*, "Momento Sera", 8 dicembre 1948. Il corsivo è del testo da cui si cita.

³⁰ Giuseppe Ravegnani, *Una lettera d'amore lunga 35 metri. L'ha scritta Libero Bigiaretti*, "La Repubblica d'Italia", 29 ottobre 1948.

³¹ Bigiaretti, *Nota dell'autore*, cit., p. 277.

Prisco, «gli anni non hanno per nulla appannato»³². Nuovo è stato nel 1964 anche il favore della critica che ha apprezzato le qualità narrative di *Disamore*, in cui, osserva Angelo Mele, «una comune storia fra due amanti si eleva ad espressione e rappresentazione di umanità e di poesia»³³. Riedizione che Walter Mauro valuta, in connessione con un altro romanzo bigiarettiano *Il congresso* (1963),

estremamente utile: soprattutto perché certe pagine e certe esperienze, anche espressive, de «Il Congresso», possono spiegarsi più distesamente, e compiutamente, sullo slancio di un dialogo coraggioso ed aperto, che riesce ad aprire il cuore a tutti i momenti del vivere quotidiano, a tutti i problemi della nostra travagliata esistenza, di continuo violata nel suo scorrere da subconsci mostruosi ed occulti, che ne alterano la verginità, la lucida purezza del cuore³⁴.

A un'attenta lettura non sfugge la connotazione ulteriore che *Disamore*, in special modo nella prima edizione del 1956, può assumere in senso autobiografico e ideologico. Carlo Trabucco, nella recensione del 14 maggio 1957 ne «Il Popolo nuovo», mette in luce, al di là della vicenda amorosa, la «confessione personale» dell'autore cui dà voce il protagonista, ricordando la sua «vita di cospiratore [...] al tempo della "prigionia di Roma"», e «l'esame di coscienza dello scrittore di sinistra»³⁵, con richiamo all'esperienza di Bigiaretti presso l'Olivetti di Ivrea dal 1952 (cfr. nota 2). Un disamore, quindi, anche ideologico attestato dalla coincidenza temporale della prima edizione – ottobre 1956 – in riferimento ai fatti di Ungheria, e dalla collaborazione artistica di Domenico Purificato che firma la sopraccoperta del libro³⁶.

³² Michele Prisco, *Disamore*, «Il Mattino», 27 agosto 1964.

³³ Angelo Mele, *Un bel romanzo di Bigiaretti: «Disamore». Duello epistolare di amanti delusi*, «Paese Sera», 28 agosto 1964. Valore poetico condiviso da Ferruccio Fracassi soprattutto per la seconda parte di Silvia: cfr. Ferruccio Fracassi, «*Disamore*» di Libero Bigiaretti, «Persona», luglio 1965.

³⁴ Walter Mauro, L. Bigiaretti. *Disamore*, «Il Telegrafo», 2 luglio 1964; ospitato, con il titolo *La narrativa di Bigiaretti. «Disamore»*, ne «Il Lavoro nuovo», 14 agosto 1964.

³⁵ Carlo Trabucco, *Uno scrittore di sinistra in crisi. L'ultimo romanzo di Bigiaretti*, «Il Popolo nuovo», 14 maggio 1957.

³⁶ Ipotesi che può trovare conferma nella revisione, tra le edizioni del 1956

È una pura coincidenza, ma è significativo che il volume sia stato licenziato a Pisa nell'ottobre 1956. È il mese della rivolta ungherese capeggiata da quei letterati – Bigiaretti è della famiglia – che hanno consegnato la loro aspirazione alla libertà nel numero de «*La Gazzetta letteraria ungherese*» del 2 novembre 1956, dall'editore Laterza di Bari pubblicato in volume a testimonianza del grido di ribellione lanciato dagli scrittori ungheresi contro la tirannide comunista. Bigiaretti è in quella scia e la venuta in Canavese si può interpretare come la riprova della sua crisi... romana.

[...]

Il volume ha una sovracoperta a colori del pittore Domenico Purificato. È uno degli intellettuali che dopo i fatti di Ungheria ha lasciato il partito comunista. Questa collaborazione del pittore con lo scrittore attesta che i due artisti, già prima dell'ottobre, avevano trovato il punto d'accordo sul piano della revisione ideologica.

Una volta tanto la sovracoperta di un libro non è solo un ingrediente commerciale...³⁷

A distanza di molti anni, in un contesto storico e socioculturale del tutto differente, *I figli* e *Disamore* possono rivelarsi in un certo senso ancora attuali per la raffinata analisi dei sentimenti³⁸, così come osservato da Vicari nel 1957:

Disamore è un esempio tipico di questa vigilanza portata dentro l'uomo. E il grande risultato di questo libro, oltre che di ordine stilistico, è soprattutto [*sic*] di ordine morale, e quindi attualissimo perché coinvolge la coscienza di ognuno che non si voglia sottrarre al proprio destino più intimo, e ancora più vero della realtà delle «cose» e delle situazioni «storiche»³⁹.

Bigiaretti indaga, «con uno studio capillare»⁴⁰, l'interiorità dell'animo umano rilevando la complessità della dinamica re-

e 1964, di passi della lettera di Silvia, in cui è citata una frase di Lenin, e in altri elementi paratestuali: cfr. Carotenuto, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti*, cit., pp. 46-47 e 197-199. Un accenno alla tesi leniniana è rintracciabile nella recensione di Adriano Seroni, *Narrativa di Libero Bigiaretti. Disamore*, «l'Unità», 20 marzo 1957; 23 marzo 1957.

³⁷ Trabucco, *Uno scrittore di sinistra in crisi*, cit.

³⁸ Il disamore costituisce un tema essenziale della produzione letteraria e artistica: in ambito contemporaneo emblematici sono le *Poesie del disamore* di Cesare Pavese, composte negli anni Trenta, e il romanzo di Dacia Maraini *Tre donne. Una storia d'amore e disamore*, pubblicato nel 2017.

³⁹ Vicari, *Disamore*, cit., p. 15.

⁴⁰ Massimo Grillandi, *Libero Bigiaretti, Disamore*, «Nuova Antologia», settembre 1964, p. 132.

lazionale e affettiva, di cui svela incomprensioni, difficoltà di comunicazione⁴¹, silenzi che minano la convivenza familiare e amorosa fino a decretare la distanza, più o meno definitiva, tra i personaggi. Difficoltà nei rapporti interpersonali sempre più diffuse nella società attuale con esiti spesso tragici sia in ambito familiare che nella coppia, tanto da richiamare, in più occasioni, la necessità di un'educazione sentimentale. A tale riguardo le tematiche affrontate nei romanzi suddetti possono continuare a sollecitare il lettore alla riflessione, come già auspicava Clara Gabanizza nel 1964, nell'articolo ospitato ne «L'Italia che scrive», evidenziando le differenze di genere nelle questioni amorose, non scevre di pregiudizi:

Bruno, inconsapevolmente, è costretto a fare i conti con il secolare e distorto orgoglio che condiziona l'atteggiamento dell'uomo verso la donna, anche in un tempo di evoluzione e di progresso come il nostro. Gli antichi e nuovi pregiudizi, secondo cui all'uomo è concessa in amore ogni libertà, ogni genere di tradimento e di soperchieria, senza che nessuno senta la necessità di biasimarlo, mentre se la donna cade negli stessi errori, viene respinta ai margini della società, sopravvivono anche in un uomo «evoluto», un intellettuale che, in teoria, considera la parità dei sessi come cosa giusta e naturale e dichiara le donne «uscite di minorità». [...]

Durante la guerra Silvia, in silenzio e penosamente, non si risparmiava né fatiche né sacrifici pur di non lasciargli mancare le piccole cose umili e necessarie, ma egli ha scambiato la sua stanchezza e il suo sforzo di nascondere l'ansia dietro un sorriso, per indifferenza verso i suoi ideali. [...]

Nel ricordargli queste cose, Silvia non lo accusa. La colpa è, dice, non tanto di Bruno, quanto dell'errata educazione e del malinteso orgoglio di cui egli, come tutti gli uomini, è vittima⁴².

L'abilità di Bigiaretti nella raffigurazione del microcosmo amoroso induce Pullini a definire *Disamore* «un saggio di casistica amorosa e, insieme, un ragionato romanzo d'amore»⁴³, presentato da Lombardi come una «specie di "trattato dei sentimenti"»⁴⁴. Non a caso, Gustavo d'Arpe riconosce l'esemplarità

⁴¹ Sull'incomunicabilità si soffermano, oltre al citato Virdia per *I figli* e ad altri, anche Alcide Paolini in *Disamore*, «La Regione», 31 maggio 1964 e Franco Antonicelli in «*Disamore*» e «*Juke-box*», «Radiocorriere», 30 agosto 1964; 5 settembre 1964.

⁴² Clara Gabanizza, *Disamore*, «L'Italia che scrive», luglio 1964.

⁴³ Pullini, *Disamore*, cit.

⁴⁴ Lombardi, *Disamore*, cit., p. 106.

di quest'opera nella letteratura del Novecento, con un giudizio critico che si rivela tuttora valido:

La tradizione dell'epistolario ottocentesco assume la struttura del racconto, la parola restituita alla sua magia evocatrice assolve il suo compito di mediazione tra il mondo dell'autore e la nostra possibilità di percepirlo. Eppure questo libro squisito è quanto di più moderno si possa pretendere da uno scrittore. Scava nei sentimenti, ci dà la misura di uno struggimento interiore, evoca episodi, personaggi e più che di amore, come il titolo dice, tratta di «disamore», cioè della crisi spirituale che il protagonista attraversa e che acquista accenti di poesia proprio per l'avvertita anatomia di un amore. [...] non esito ad affermare che se Bigiaretti avesse scritto soltanto «Disamore» il suo impegno con la letteratura potrebbe dirsi completamente risolto. Ci ha dato il libro che molti di noi avrebbero voluto scrivere. Il suo posto nel novecento letterario è conquistato da queste duecentosessantacinque pagine che restano un'esemplare indicazione per quanti hanno ancora il medianico potere di evocare un mondo attraverso la rarefazione della parola⁴⁵.

⁴⁵ Gustavo d'Arpe, *Un Bigiaretti esemplare*, "Corriere lombardo", 11-12 giugno 1964. L'articolo è pubblicato, con il titolo *Anatomia di un amore*, in forma ridotta ne "La Tribuna" il 20 giugno 1964.

Maria Valeria Dominionì

La coda di Melusina nel fantastico italiano. Attraversamenti contemporanei del mito in «900», Alvaro, Ortese e Pugno

Una leggenda che rendeva capaci di abitare il mondo
in un altro modo, un mondo che non
aveva più nome Terra ma Oceano.

Laura Pugno, *Melusina*, p. 62

Purtroppo, non si tiene conto che il reale è a più strati,
e l'intero Creato, quando si è giunti ad analizzare
fin l'ultimo strato, non risulta affatto reale,
ma pura e profonda immaginazione.

Anna Maria Ortese, *L'Iguana*, p. 60.

Revivals

Nel 2022 esce, per la collana Illustrati dell'editore marchigiano Hacca, *Melusina* di Laura Pugno¹, con tavole di Elisa Seitzinger. La collana è incentrata sulle rivisitazioni di figure mitiche legate ai quattro elementi e ha all'attivo anche la pubblicazione di *Nome non ha* di Loredana Lipperini, dedicato alla figura ctonia della sibilla marchigiana. Il progetto è di per sé interessante e meriterebbe uno studio dedicato, ma, nell'ottica di un'indagine sui *revivals*, acquisisce ulteriore fascino per la partecipazione di Pugno, la quale – come si legge sulla quarta di copertina del suo libro – «torna a scrivere di acqua dopo il clamoroso successo di *Sirene*». Evidentemente il lavoro intende cavalcare il riscontro di pubblico e di critica dell'opera prima dell'autrice, il fortunato romanzo fantastico del 2007², che Pugno, in un'inter-

¹ Laura Pugno, *Melusina*, con illustrazioni di Elisa Seitzinger, Matelica, Hacca, 2022.

² Laura Pugno, *Sirene*, Torino, Einaudi, 2007.

vista rilasciata a Federico Francucci³, ammette essere il gemello di quello recente (e la metafora della coincidenza genetica non è del tutto peregrina, se si considera la ricorsività del tema di fratelli e sorelle – ma anche figli, nipoti, conoscenti – identici nella scrittura dell'autrice). Narrazione più fattuale e oggettiva, *Sirene*, più fiabesca e al contempo più autobiografica, *Melusina*, i due romanzi appaiono come due facce della stessa medaglia: sopraggiunto all'autrice già compiuto, quasi una visitazione, un «prodigio», scritto in soli tre giorni e diventato subito un libro cult, *Sirene*; al contrario, realizzato «su commissione» e propiziato da un dialogo fra le arti, *Melusina*, che potrebbe in questo senso rappresentare il prosieguito, l'emanazione, la riappropriazione del romanzo d'esordio, forse una chiave di lettura, certo una finestra aperta sul laboratorio della scrittrice e, nondimeno, del fantastico italiano contemporaneo.

Sirene, infatti, è stato, per Pugno, il primo corpo celeste di una galassia autonoma ma interconnessa di narrazioni che potremmo considerare affine o riconducibile al fortunato sottogenere di recente coniazione del *new weird*⁴. Quest'ultimo, battezzato così da Ann e Jeff VanderMeer, curatori dell'antologia omonima⁵, identifica una serie di narrazioni *fantasy* contaminate con elementi di *science fiction* e *horror*, con un gusto per il meraviglioso che spesso si esprime nella costruzione di

³ «Parole al centro» con Laura Pugno, Università di Pavia, registrazione video: <https://www.youtube.com/watch?v=UaGmV7d_ShQ> (23/08/2024).

⁴ La discussione sul genere cui ricondurre l'opera di Pugno è ancora aperta: «Una delle caratteristiche ricorrenti dell'opera narrativa di Laura Pugno è una certa indecidibilità, in buona misura propria della letteratura ipercontemporanea, che complica sia l'assegnazione dei suoi romanzi a un genere letterario che l'attribuzione ad essi di un significato univoco. Eppure, al di là di questa indeterminatezza di fondo, si possono scorgere alcuni aspetti che avvicinano certi suoi testi a un genere specifico [...]: una vena "realistica", ossia con uno spazio-tempo simile al nostro e senza modifiche sostanziali (*Antartide*, *La ragazza selvaggia*); una più fantastica, ossia con uno spazio-tempo simile al nostro ma nel quale intervengono elementi soprannaturali (*Quando verrai*, *La metà di bosco*); e infine una vena distopica, con storie collocate in mondi caratterizzati dalla loro lontananza da quello reale, nonché dalla violenza delle società rappresentate (*Sirene*, *La caccia*)», Amélie Aubert-Noël, *Ibridità testuale e ibridità creaturale in Sirene di Laura Pugno*, «Narrativa», 43, 2021, pp. 187-196, p. 188.

⁵ *The new weird*, edited by Ann VanderMeer, Jeff VanderMeer, San Francisco, Tachyon Publications, 2008.

mondi secondari, ma con una rigorosa cura per la verosimiglianza e la coerenza. Nell'introduzione alla successiva raccolta, *The Weird*, che risale indietro nel tempo fino ai precursori e agli storici esponenti della tradizione *weird*, quest'ultima è definita dai VanderMeer come «letteratura proveniente dal lato più disturbante e ombroso della tradizione fantastica»⁶. Rilevante per il successo critico e l'inquadramento teorico del genere è stato il saggio di Mark Fisher *The Weird and the Eerie*, che riconduce il gusto per lo «strano» a una «fascinazione per il fuori, per ciò che si trova al di là delle percezioni, cognizioni, esperienze, standardizzate»⁷. I coniugi VanderMeer sottolineano come ci siano anche delle caratteristiche accessorie non sempre presenti nelle narrazioni *weird* e *new weird*, fra queste l'allegoria a tema sociopolitico o filosofico. Valorizzando questo aspetto, la coppia pubblica un'altra raccolta di racconti, recentemente tradotta in Italia con il titolo *Le visionarie: fantascienza, fantasy e femminismo*⁸, che circoscrive il campo alla sola scrittura di donne (spesso marginalizzata, soprattutto all'interno di un genere già di per sé marginale e considerato prettamente maschile) impegnata politicamente e molto attiva sul fronte ambientalista⁹. A questo ambito, definibile «ecofemminismo fantasy», è stata ascritta anche l'opera di Pugno. Pur ammettendo che, come vogliono alcuni, si tratti esclusivamente di accattivanti etichette o variazio-

⁶ Ann VanderMeer, Jeff VanderMeer, *The weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, New York, Tor Books, 2012. La categoria «weird» era già stata in parte esplorata da Sunand Tryambak Joshi, Stefan Dziemianowicz, *Supernatural Literature of the World: An Encyclopedia*, 3 vols., London, Greenwood, 2005.

⁷ Mark Fisher, *The Weird and the Eerie* (2016), tr. it. di Vincenzo Perna, Roma, Minimum Fax, 2018, corsivo nostro.

⁸ *Le visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo: un'antologia*, a cura di Ann e Jeff VanderMeer, tr. it. di Veronica Raimo, Claudia Durastanti, Roma, Not, 2018.

⁹ Soprattutto dopo la ricezione di libri di culto come quelli di Donna Haraway: *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1985), tr. it. e cura di Liana Borghi, Milano, Feltrinelli, 1995, e *Chthulucene* (2016), tr. it. di Claudia Durastanti, Clara Ciccioni, Roma, Nero, 2019; nonché di Rosi Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014. Tali romanzi sono oggetto di grande attenzione anche da parte della teoria critica, poiché essi intercettano una serie di questioni teorico-politiche di carattere epocale, quali la critica di genere, l'eco-critica e l'antropocene, il postumano, cfr. Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, Hanover, Wesleyan University Press, 2000.

ni tematiche giustapposte a tradizioni da lungo tempo esistenti, vero è che, grazie al dibattito in corso, un nuovo interesse si è acceso intorno al fantastico, in particolare a quello italiano che, come ricorda Camilletti, paga il fio di un «pregiudizio antico e radicato», quello dell'«intrinseca alterità» del genere rispetto alla cultura nostrana¹⁰. Tale preconconcetto fu inaugurato già da Manzoni che, all'origine del romanzo, in piena polemica classico-romantica, lo bollò come «un disordine sistematico, una ricerca stravagante, un'abiura in termini del senso comune»¹¹, tanto che Fruttero e Lucentini, fra i primi antologisti del genere, parlarono poi del fantastico in Italia come di un animale raro, legato all'eterofilia predecadente della Scapigliatura o, al più, rintracciabile nel pensiero magico del folklore contadino¹². Da queste e da altre analoghe considerazioni deriva la determinazione odierna a ricostruire la storia notturna di un genere a lungo considerato ancillare rispetto al «connaturato» naturalismo e solo parzialmente sistemato in una tradizione e in un canone¹³.

Lungi dal poter assolvere a un simile compito nello spazio di un breve articolo, l'obiettivo che ci si propone è indagare il *revival* del fantastico nella letteratura contemporanea, percorrendo uno dei ponti che definiscono il paesaggio architettonico di questa Atlantide sommersa. A fare da traghettatrice, talvol-

¹⁰ Fabio Camilletti, *Fantasmì in pieno sole. Carlo Fruttero e la via italiana alla ghost story*, «Polythesis», 5, 2023, pp. 85-96, p. 86.

¹¹ «Non so qual guazzabuglio di streghe, di spettri, un disordine sistematico, una ricerca stravagante, un'abiura in termini del senso comune». Alessandro Manzoni, *Sul romanticismo. Lettera al marchese Cesare d'Azeglio*, a cura di Umberto Colombo, Milano, Edizioni «Otto/Novecento», 1993, p. 184.

¹² Stando a questa considerazione, come nel caso del Romanticismo – contrassegnato tradizionalmente da un anelito lirico e titanico in Leopardi, realistico e patriottico-civile in Manzoni –, si potrebbero identificare due varietà di fantastico in Italia: uno più europeo e uno propriamente nostrano. Ci sembra estremamente interessante tale notazione, che merita però un approfondimento a sé stante. Segnaliamo quanto scrive Mario Pezzella nel suo *Altrenapoli* (Torino, Rosenberg&Sellier, 2019) quando identifica il fantastico nell'espressione autentica della plebe di Napoli, ma potremmo dire, con Antonio Gramsci, dei diversi gruppi subalterni del Mezzogiorno.

¹³ Vedi almeno: Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983; Neuro Bonifazi, *Il racconto fantastico da Tarchetti a Buzzati: lezioni di letteratura italiana*, Urbino, Stabilimento Tipografico Editoriale Urbinato, 1971; Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996; Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

ta impalpabile ed evanescente, pudica e restia, come è proprio della sua natura leggendaria, è la figura di Melusina. La fata Mere Lusine, Mére des Lusignan, resa celebre nel Medioevo appunto come progenitrice della casata dei Lusignano da Jean d'Arras (*Mélusine ou La noble istoire de Lusignan* 1392 ca.) e poi da Coudrette (*Le Roman de Mélusine* 1401 ca.), è in realtà luogo di intersezione di numerose altre figure leggendarie antiche, patrimonio della cultura orale e scritta, antica e medievale, indagate da Laurence Harf Lancner nell'imprescindibile studio sull'argomento intitolato *Morgana e Melusina*¹⁴. La fata, figlia a sua volta di una fata che la condanna a trasformarsi periodicamente in creatura ferica con coda di serpente, ambisce a diventare completamente umana sposando un mortale, il principe Raimondino, e stipulando con lui un patto: lo sposo non dovrà mai vedere il suo corpo durante il settimanale bagno in cui avviene la metamorfosi. Se la promessa verrà rispettata, la fine della maledizione e l'accesso della creatura ferica alla specie umana saranno definitivi. Nella *spannung* della fiaba, il giovane Lusignano, malconsigliato, cadrà in tentazione: il patto sarà infranto e la natura di Melusina verrà rivelata. Parte della fortuna prodotta dal matrimonio magico si involerà con la fata, che tornerà periodicamente a fare visita al castello generando curiosità e inquietudine. La leggenda prosegue e si arricchisce di dettagli, nonché di varianti, nelle numerose riscritture successive, che non sempre, ma spesso, si configurano come filiazioni dirette dei testi medievali.

Il realismo magico di «900»

Fra le innumerevoli sue metamorfosi e reincarnazioni, Melusina è madrina e figura emblematica, di fatto misconosciuta, di una delle tappe più rilevanti della via italiana al fantastico, quella del “realismo magico” di «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», rivista fondata da Massimo Bontempelli, in collaborazione con Curzio Malaparte, che poi se ne distaccherà per andare a in-

¹⁴ Laurence Harf Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.

spessire le file del movimento avverso a quello “stracittadino” di cui il foglio è altoparlante, ovvero “Strapaese”. Come sintetizza Luigi Baldacci, Bontempelli, nel concepire il “realismo magico” – o “realismo mitico” secondo la definizione originaria di Nino Frank¹⁵ – ha l’ambizione di realizzare in letteratura «una reciprocità perfetta: una realtà che *fosse* mito, un mito che *fosse* realtà»¹⁶. Resta da chiarire se, nelle intenzioni, si trattasse di un «mito tecnicizzato»¹⁷, con Károly Kerényi, ovvero un mito che, alla stregua di una religione tradizionale, rispondesse a una funzione etica e ideologica, coerentemente, per necessità o convinzione¹⁸, con il progetto educativo-propagandistico fascista, o di un mito, al contrario, come forma di fuga e di rifiuto, uscita dallo spazio-tempo storico, unico modo anzi per opporsi alla cultura di regime, come più tardi avrebbe rivendicato Alvaro¹⁹. La centralità del mito nel progetto bontempelliano, a ogni modo, viene a intercettare il già longevo interesse sul piano internazionale²⁰ per la leggenda della fata pittavina e ad amplificarne

¹⁵ A proposito della formula «Realismo Magico»: «In una lettera inviata alla moglie, egli [Bontempelli] confessa che l’invenzione del “geniale” ossimoro fu del suo collaboratore Nino Frank [che, in realtà, parla di “Realismo Mitico”]. Bontempelli scrive alla moglie nel 1926 da Salsomaggiore Terme e invita scherzosamente Meletta [Amelia Della Pergola, in arte “Diotima”] a provare a scrivere un trattato surrealista, e in un inciso tra parentesi marca la differenza con la poetica del suo Realismo Magico» (Amalia Federico, *Il magico tra arte e scrittura. Bontempelli e Breton a confronto*, in *Studi sulla modernità letteraria italiana. Massimo Bontempelli e Tommaso Fiore*, a cura di Amalia Federico, Bari, Progedit, 2018, p. 17).

¹⁶ Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967, p. 96.

¹⁷ Károly Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, in *Tecnica, escatologia e casistica*, a cura di Enrico Castelli, Padova, CEDAM, 1964, pp. 153-159.

¹⁸ Vedi in particolare le posizioni di Curzio Malaparte fondatore della rivista assieme a Bontempelli, cfr. Apollonia Striano, *Novecentismo a Napoli (1926-1929). Elementi per la ricostruzione di un’avanguardia*, Reggio Calabria, La città del sole, 2000, pp. 53-74.

¹⁹ Cfr. Lorella Anna Giuliani, *Il novecentismo di Corrado Alvaro*, in *Ripensare Alvaro*, a cura di Vito Teti, Pasquale Tuscano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020, pp. 19-31, p. 20.

²⁰ Numerose sono le variazioni ottocentesche soprattutto centro-europee nell’800, da *Ondina* di Friedrich de la Motte Fouqué, al già menzionato Goethe, alla *Sirenetta* di Andersen; nel ’900 la rivista «Melusine. Raccolta di mitologia, cultura popolare, tradizioni e usi» (1877-1912) diretta da Eugène Rolland e Henri Gaidoz; riferimenti alla fata sono presenti in *Pisanelle* di Gabriele d’Annunzio del 1913; nel 1922 esce *Melusine* di Yvan Goll e nel 1943 *La Vouivre* di Marcel Aymé. Nel 1923 Breton nel *Tournesol* prefigura in maniera ancora del tutto inconsapevole, per sua

la risonanza, contribuendo a farlo fiorire al crocevia tra alcuni movimenti avanguardistici postbellici, fra cui il movimento modernista belga, il surrealismo francese e il realismo magico italiano, appunto.

La prima esperienza nostrana degna di nota è il romanzo breve *Melusina sull'altro marciapiede. Racconto di una passeggiata*, scritto tra il 1925 e il 1928 dal novecentista Francesco Cipriani Marinelli. Rimasto inedito nella sua interezza e uscito tra il 1928 e il 1929 a episodi scelti sui *cahiers*, ormai definitivamente passati alla lingua italiana, è stato pubblicato integralmente postumo per le cure di Apollonia Striano nel 2003²¹. Il romanzo, che racconta l'incontro del flâneur partenopeo Giulio Giovanni con una donna di nome Melusina «sui marciapiedi di una città meridiana», una «città nuova»²² – Neapolis, mai chiamata esplicitamente per nome –, ormai trasformata dalla modernità, era parte di un più vasto progetto editoriale di Bontempelli, mai portato a compimento, che prevedeva la realizzazione di una «biblioteca novecentista» che diffondesse e consegnasse al successo i principi del realismo magico. Monica Longobardi sottolinea come, alla stesura di tale romanzo, Cipriani sembra aver lavorato in continuità con altri scrittori: l'opera, infatti, viene spesso associata a quella di Roman Gomez de la Serna, *La mujer d'ambar* del 1927, per la comune ambientazione napoletana – il romanzo del novecentista spagnolo narra l'impossibile conquista della città e della donna (che della città è immagine) –; tuttavia, per la datazione e per la presenza di numerose citazioni letterali, ampiamente documentate e rintracciabili soprattutto nella parte del romanzo rimasta inedita, l'antecedente più

stessa ammissione, la naiade che nuota che sarebbe stata poi al centro della sua ricerca e della fitta simbologia occultista e misterica che prosegue nei più tardi – e successivi alla data individuata come inizio dell'interesse novecentista – *Nadja* (1928), *Amor fou* e *Arcano 17* (1937), cfr. Giovanna Angeli, *André Breton e «le personnage fuyant de Mélusine»*. *Da Nadja a Nadja*, in *Mélusine*. Atti del Convegno (Verona, 10-11 novembre 2006), a cura di Anna Maria Babbi, Verona, Fiorini, 2009, pp. 237-248. Ampio è il dibattito sulle interferenze dirette di Surrealismo e Novecentismo; vista anche la necessità di sfuggire alla censura, Bontempelli prenderà a più riprese le distanze dall'avanguardia francese.

²¹ Francesco Cipriani Marinelli, *Melusina sull'altro marciapiede. Racconto di una passeggiata*, a cura di Apollonia Striano, Roma, Salerno, 2003.

²² Ivi, p. 94, p. 107.

plausibile e l'«ipotesto principale»²³ della *Passeggiata* sarebbe *Mélusine* del belga Franz Hellens del 1920. «Romanzo d'avventura», come recita il sottotitolo, e di formazione, come è proprio del genere della fiaba da cui origina, «prettamente avanguardista, surrealista *ante litteram*»²⁴, il racconto pone il fine dell'indagine del protagonista, di cui Melusina è mediatrice, «nella presa di contatto con la civiltà moderna», le cui innovazioni sono al contempo tappe e ostacoli²⁵ del suo percorso iniziatico. Allo stesso modo, la Melusina di Cipriani appare quale essere superiore e dinamico in grado di rigenerare l'intera città trasfigurandola e di favorire una riappropriazione urbana dell'esperienza totalizzante del dionisiaco, una resurrezione che ha del miracoloso. Almeno altri tre «autentici novecentieri» – come amava definirli Bontempelli a sottolineare la fedeltà della loro ricerca alla poetica del realismo magico – saranno poi attratti nell'orbita della leggendaria fata: Corrado Alvaro con *Ritratto di Melusina* pubblicato in *L'amata alla finestra* del 1929 (raccolta inclusa nel progetto della biblioteca), Alberto Spaini traduttore della *Nuova Melusina* di Goethe nel 1946 e Josè Bergamin che nel 1952 porta in scena un dramma dal titolo *Melusina y el espejo*.

Attratti o condotti? Con ogni evidenza vi fu un programma comune, il cui ispiratore non può essere identificato in altri che in Bontempelli. Come dimostra Striano, fu Bontempelli a guidare Cipriani nella riscrittura dell'opera avanguardista del belga, arrivando a sorvegliare in maniera ravvicinata la redazione del romanzo e ad apportare sul dattiloscritto corposi interventi di modifica e taglio²⁶. Oltre a incidere in questo senso sul lavoro

²³ Monica Longobardi, *Melusina nelle città. Sui larghi marciapiedi di una città meridiana*, in *Medievalismi*. Atti del Convegno (Ferrara, 20-21 novembre 2019), a cura di Monica Longobardi, Filippo Conte, Roma, Aracne, 2020, pp. 159-204, p. 164.

²⁴ Greta Reggiani, *Rilettura di un mito: Mélusine ou La Robe de Saphir di Franz Hellens*, in Babbì (a cura di), *Mélusine*, cit., pp. 215-236, p. 215.

²⁵ Paul Gorceix, «*Mélusine*» de Franz Hellens: *rêve, fantastique et surréalité*, in *Les Ecritures poétiques de Franz Hellens*, Études réunies per Sourour Ben Ali, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 147-157, p. 152.

²⁶ Bontempelli punta «distruggere», «salvare», «salvare accomodando», vedi Apollonia Striano, *In margine all'edizione di «Melusina sull'altro marciapiede» romanzo inedito di Francesco Cipriani*, «Filologia e critica», 28.3, 2003, pp. 398-417, pp. 415-416.

dei redattori della rivista, lo scrittore de *La scacchiera davanti allo specchio* ed *Eva ultima* impresse alle figure femminili dei suoi stessi romanzi uno spirito melusiniano, come osserva Longobardi²⁷, vieppiù che la leggenda della fata andava a intersecarsi profondamente con il *focus* della sua ricerca poetica. Nel 1928, infatti, tradusse per il «Romanorum Scriptorum Corpus Italicus» *Le metamorfosi* di Apuleio²⁸, dove la favola di Amore e Psiche, che come è noto è *mise en abyme* dell'intera narrazione iniziatica²⁹, non è che una delle versioni del mito dell'amante sovrannaturale la cui visione è interdetta pena la perdita immediata dei benefici raggiunti, ovvero del mito melusiniano³⁰. Anche l'amico e sodale di Bontempelli, Alberto Savinio, si esercitò in una doppia riscrittura del mito di Amore e Psiche³¹ (*Angelica o la notte di maggio* del 1927 e *La nostra anima* del 1944), mentre Alberto Moravia³², collaboratore della prima ora di «900», affermò di considerare *Le metamorfosi* come un modello insuperato³³; infine, il già menzionato segretario di redazione del foglio, Alvaro, nel secondo dopoguerra, stese per il *Dizionario letterario* la voce relativa al mito di Apuleio. È pur vero che,

²⁷ Le bontempelliane figure femminili che hanno con la sfuggente Melusina alcuni tratti comuni rimandano all'«archetipo allegorico dell'eterno Femminino: volubile, sfuggente, imprevedibile, “divino”», Luigi Fontanella, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997, p. 56; cfr. Longobardi, *Melusina nelle città*, cit., p. 191.

²⁸ Apuleio, *Le trasformazioni*, 2 voll., Roma, Società anonima notari, 1928. Per Maria Grazia Bajoni, l'opera di Apuleio sarebbe l'ipotesto de *La scacchiera davanti allo specchio*, (*Apuleio e Bontempelli: alcune note sul reale e sul magico*, «Aevum», 63.3, 1989, pp. 546-549).

²⁹ Il percorso iniziatico di Lucio, per altro, è connesso al culto di Iside, divinità legata ai serpenti che assume spesso forma ofidica.

³⁰ Cfr. Alberto Savinio, *Angelica o La notte di maggio*, Milano, Rizzoli, 1979, e *La nostra anima*, Milano, Adelphi, 1981, dove l'opera di Apuleio è chiamata più volte «trasformazioni» con il titolo scelto da Bontempelli.

³¹ Claudia Zudini, *Psiche et Amore dans l'oeuvre littéraire et figurative de Alberto Savinio*, «Travaux et documents», 41, 2009, pp. 131-151; Angelo Vannini, *Metamorfosi di un mistero. Savinio e Apuleio*, Bari, Stilo editrice, 2018.

³² «Avrei voluto scriverlo io: tanto è vero che, fra tutti, è il romanzo che ho riletto più volte», Alberto Moravia, cit. in Antonio Debenedetti, *In vacanza con un grande. Apuleio, Cervantes, Melville nei consigli degli uomini di cultura*, «Corriere della sera», 3 luglio 1988, p. 17.

³³ Si potrebbe citare anche Dino Buzzati, che in *Romanzo a fumetti* (1969) riprenderà la variazione dell'ossatura mitica attraverso la favola ovidiana di Orfeo ed Euridice.

come scrive Stefano Lazzarin, il quale si è occupato a più riprese del dibattito sul fantastico italiano sorto negli ultimi decenni, il mito di Amore e Psiche è talmente onnipresente da rappresentare una sorta di «passato remoto del racconto fantastico [...] un rompicapo teorico per gli studiosi del genere [che] pare scritto apposta per mettere in crisi le loro categorie storicizzanti»³⁴.

Ritratto di Melusina *di Corrado Alvaro*

Concentriamo ora la nostra attenzione proprio su Alvaro, che nel suo *Ritratto di Melusina* sviluppa l'equazione, già in parte stabilita da Hellens e Cipriani, tra la figura di Melusina e lo spazio in cui la fata si muove. Come si è detto, infatti, nelle opere del belga e del napoletano, al centro è la città moderna, nel cui ventre e universo ultramondano Melusina non si improvvisa semplice guida, accentuando i propri tratti morganiani e sequestrando l'amante alla vita comune, né concede gran rilevanza a quella terza funzione di Dumezil che nella leggenda di fatto incarna, in quanto fondatrice di palazzi, chiese, città³⁵, ma dello spazio che abita sembra farsi quasi *alter-ego* e doppio, custode di un mistero impenetrabile, di una natura bifida, metamorfica e non sempre armonizzabile. Ebbene, in Alvaro l'equazione è recuperata integralmente ma invertita di segno, e ricondotta, quindi, seppur in condizioni mutate, al suo alveo originario: la fata non è *genius loci* del futuristico spazio urbano, ma dell'arcano extraurbano, del paese abbandonato dai suoi abitanti, travolto dal progresso e lasciato naufragare alla deriva del reale, ai margini della Storia. Il tema verghiano, ripreso dal più strapaesano degli stracittadini, come lo definisce Malaparte³⁶, è coerentemente sviluppato in relazione alla fiaba: infatti, come afferma Ferdinando Virdia, sorge spontanea l'«inclinazione visionaria e fantastica» di Alvaro al cospetto del suo Sud magico³⁷. A pro-

³⁴ Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 32.

³⁵ Jacques Le Goff, *Melusina materna e dissodatrice*, in *Tempo della chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 287-318.

³⁶ Striano, *Novecentismo a Napoli*, cit., p. 73.

³⁷ Ferdinando Virdia, *Corrado Alvaro e la «favola della vita»*, «Tempo presente», 2.12, 1957, p. 918.

posito dell'identificazione di Melusina con il paese, nel testo si legge: «I segreti della vita del paese si rivelano in lei»³⁸ e, ancora, «questo è il paese dove è rimasta Melusina, e la sua bellezza in questo luogo è sorprendente, come se reggesse il simbolo d'una vita finita, d'una tradizione abbandonata, d'una natura spenta e inodora»³⁹. Cionondimeno, il narratore aggiunge che «forse per lei rivivrà, come un fuoco che s'appicca male, la vita del paese»⁴⁰. In questa ambientazione, che è tutto meno che sfondo inerte su cui si svolgono i fatti, si consuma la “perdizione” del personaggio femminile. Il racconto si apre con la decisione del narratore, spinto quasi da «un dovere», da un istinto di protezione, di acquistare il ritratto del titolo da un artista tedesco di ritorno dalla Calabria, regione di cui il narratore – che evidentemente coincide con l'autore – è originario. Per intercessione del signore del luogo, l'artista aveva ottenuto di dipingere un ritratto della bella fanciulla, che, come tutte le donne del paese de La Rocca, mossa da una peculiare forma di pudore, avrebbe preferito sottrarsi:

Dico che anch'io soffro di questo ritegno primordiale: mi sembra di posare per qualche cosa di definitivo, prima che lo stampo della vita si spezzi. Ma per una donna dev'esserci un altro sentimento a questo ritegno: quello di appartenere a qualcuno di non ancora rivelato, cui confida, però, già da piccola le proprie sembianze come un segreto, e la propria bellezza senza appello, senza testimonianze, senza ricordi. Una immagine nostra è sempre qualche cosa di noi, e anche su un'immagine si può coltivare un odio, pungerle gli occhi con una spilla, o un amore baciandola, ed ella non si può muovere, e forse di lontano il suo corpo se ne risente⁴¹.

Il narratore pone l'accento su quella particolare visione del mondo magico-arcaica, propria degli abitanti del meridione rurale, di cui più tardi si sarebbe occupato Ernesto De Martino. Precisa che il timore è ancora più accentuato nelle donne, che sentono di concedersi e consegnare la propria anima nelle mani

³⁸ E prosegue: «nel suo viso calmo dalla fronte bassa e dritta, come compressa da un lungo peso sopportato sulla testa da tutta una generazione di donne», Corrado Alvaro, *Occhi di donna*, Roma, Viviani, 1996, p. 4.

³⁹ Ivi, p. 4.

⁴⁰ Ivi, p. 6.

⁴¹ Ivi, p. 3.

di qualcuno che al contrario non si rivela, come fa il dio Eros nella favola di Amore e Psiche: «Egli era nella sua mente come se l'avesse sposata, e all'alba di un matrimonio, immemore per un attimo di essersi legata a un uomo. E questo era il suo uomo inaspettato, arrivato come una favola, che ella serviva scalza e dimessa»⁴². Illudendosi di essere la sua «sposa mistica», Melusina si concede al suo sguardo per poi essere respinta una volta resa prigioniera del dipinto. Sotto i suoi occhi, «sentiva di dissfarsi lentamente, di inabissarsi, di perdersi», «di entrare in un altro corpo, sotto altre spoglie»⁴³. Si consuma la metamorfosi definitiva della fanciulla, che evidentemente non prevede appendici feriche, ma un ritorno all'indistinto naturale, perfettamente parallelo a quello del paese:

Quando Melusina si mette sullo scalino della porta, appare l'abitatrice d'un mondo di dove sono scomparsi gli uomini, e le generazioni stanno per estinguersi. Il paese abbandonato intorno si sfascia rapidamente. [...] Crollano a ogni pioggia, con un polverio minuto, i tetti e i pavimenti nelle cucine e nelle stalle. [...] Le piante erratiche si sono rifugiate sulle creste dei muri liberati dai tetti, sulle finestre vane, sui davanzali crollanti, che nutrono della loro midolla il fico selvatico e il boccaleone, e le spighe di segala⁴⁴.

Numerosi riferimenti al mito medievale punteggiano il testo, da quello alla fontana «rotta come una vena» che richiama la leggendaria Fontana della Sete dove si incontrano Raimondino e Melusina, a quello alla cattedrale avvolta da un «perpetuo Venerdi santo»⁴⁵, che nella leggenda vede la fuga in volo della fata e risuona dell'eco del suo pianto inconsolabile (in Alvaro si legge: «Nell'ombra della casa si udì Melusina piangere col

⁴² Ivi, p. 8.

⁴³ E prima: «Si sentiva percorsa punto per punto da quell'occhio come se la consumasse; e il pittore stesso imitava l'atto della sua bocca, spingendo in fuori le labbra, imitava il suo sguardo, la ritrosia corrugata delle sue ciglia, e sorrideva». Ivi, pp. 7-8.

⁴⁴ Ivi, p. 5.

⁴⁵ «La fontana s'è rotta come una vena, e si vede correre il filo dell'acqua nelle èmbriici messe a canale. La chiesa è spalancata, l'altare disadorno, e qui il muro che si sfalda è pieno di dramma: sembra che qui sia un perpetuo Venerdi Santo, quando si manomettono gli altari e se ne abbattono le suppellettili. L'eco delle squille e dei canti è fuggita attraverso le rotte vetrate. Le pietre tombali ricevono il sole del soffitto squarciato». Ivi, p. 6.

pianto lungo, tenue, calmo, di chi piange morte e avrà da piangere per molto tempo»)⁴⁶. Ma, evidentemente, ciò che più interessa lo scrittore calabrese nella sua rivisitazione del mito – in apparenza poco più di uno spunto per un'autonoma riflessione – è il potere dello sguardo, l'infrazione irreparabile che esso può costituire. Lo sguardo del forestiero tedesco che imprigiona l'anima di Melusina nel quadro – il narratore non prende mai davvero le distanze dalla convinzione superstiziosa del suo personaggio femminile – è caratterizzato come *male gaze* ma anche come *colonial gaze*: lo sguardo maschile che, senza discrezione o consenso, pretende e ottiene, viola e reifica il corpo femminile⁴⁷, ma anche lo sguardo coloniale del progresso, nell'accezione di «colonialità della modernità» che mutuiamo da Anibal Quijano⁴⁸, accogliendo la proposta di Emanuele Zinato di leggere attraverso lenti decoloniali la letteratura dei margini d'Italia, di quell'«interessantissimo laboratorio antropologico mutante e

⁴⁶ Ivi, p. 9.

⁴⁷ «La multiforme natura e i molteplici ruoli attribuiti all'essere umano femminile vengono rappresentati assai bene dall'essere soprannaturale e quindi non appartenente alla comunità degli uomini, che con la sua trasformazione zoomorfa (e cioè subumana), mostra in modo evidente una componente istintuale ancora intatta, non addomesticata dalla cultura e dalle regole di convivenza. La donna che partecipa di questa doppia o tripla natura viene percepita come potenzialmente potente e benefica [...], ma allo stesso tempo, alla sua forza, che lei stessa non è in grado di dominare, è attribuita una violenza distruttiva, in qualche modo pericolosa», Silvia Monti, *Le metamorfosi di Melusina al cinema*, in Babbi (a cura di), *Mélusine*, cit., pp. 315-330, pp. 319-320. Estremamente fortunata appare la lettura femminista della leggenda melusiniana – soprattutto sulla scorta di Luce Irigaray, *Amante marina di Friedrich Nietzsche*, Milano, Feltrinelli, 1981 –, tanto da generare vere e proprie parodie, come quella contenuta in Antonia Susan Byatt, *Possessione. Una storia romantica*, Torino, Einaudi, 2006, cfr. Chiara Maria Concina, *Melusina nel romanzo contemporaneo: Possession di A.S. Byatt*, in Babbi (a cura di), *Mélusine*, cit., pp. 287-313.

⁴⁸ Lo studioso afferma che «colonialità» e «colonialismo» sono due concetti ben distinti: la colonialità altro non è che l'altra faccia della modernità, affermatasi a partire dalla rivoluzione industriale come imposizione di una visione del mondo occidentale ed eurocentrica. Essa perciò non si esercita necessariamente in terra coloniale in funzione di una dominazione imperiale. Anibal Quijano, *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*, in *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales: Perspectivas Latinoamericanas*, a cura di Santiago Castro-Gomez, Buenos Aires, Edgardo Lander Editor, 2000, pp. 201-246.

ibrido costituito dalla “landa sconosciuta” che chiamiamo modernizzazione italiana»⁴⁹.

Tuttavia, la riflessione si spinge ancora oltre, perché il forestiero è un pittore, un artista, così come lo è lo scrittore. E se è l'artista a impossessarsi dell'anima della donna-territorio-civilità, a far sì che essa si disintegri mentre viene trasferita nell'opera, è l'arte a chiamarsi responsabile, almeno in parte, della violenza epistemica perpetrata, della crisi della presenza generata nell'oggetto del suo sguardo⁵⁰. Nell'acquistare il quadro per nascondere agli estranei, il narratore sembra voler porre rimedio proprio a tale infrazione, compiuta dal novello Raimondino nel racconto, nonché dalle arti all'avvento della modernità: contraffare il mondo rappresentato, tradirlo nell'atto di tradurlo. Questa riflessione più volte richiamata dal realismo italiano, relativa allo sguardo dell'artista-antropologo⁵¹ che partecipa alla violazione e alla forclusione⁵² della cultura periferica premoderna oggetto della sua arte, che la disumanizza, la priva dell'anima perché la considera altro da sé, incultura, «tutta natura»⁵³, assume qui accenti magico-realistici grazie alla presenza del nome e degli attributi mitici della celebre fata e al sostrato culturale magico dei personaggi.

Più tardi, del racconto di Alvaro, sembra ricordarsi Carlo Levi, quando, in *Cristo si è fermato a Eboli*, ispirandosi certamen-

⁴⁹ Emanuele Zinato, *Teoria e critica della letteratura in Italia: sollecitazioni e rischi postcoloniali*, «Aut aut», 364, 2014, pp. 160-166.

⁵⁰ Si fa qui riferimento all'idea sviluppata da Ernesto De Martino lungo tutta la sua produzione da *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), Torino, Einaudi, 2022, a *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1977), Torino, Einaudi, 2019.

⁵¹ Cfr. Riccardo Castellana, *La svolta antropologica da Verga a Pirandello*, in *Lo snodo/la svolta. Permanenze, riimmersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo*, a cura di Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Giulio Martire, Macerata, eum, 2021, pp. 283-300.

⁵² Termine lacaniano usato in ambito postcoloniale cfr. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, London, Harvard University Press, 1999, p. 4.

⁵³ L'espressione è variante dell'espressione «tutto paesaggio» adoperata da Giuseppe Dessì per il rustico protagonista di *Michele Boschino* (1942), Nuoro, Illiso, 2002, p. 193. Nel romanzo, parte dell'indagine autoriale sullo sguardo antropologico riservato alle plebi del Sud, il contadino sardo viene rappresentato due volte da due punti di vista diversamente connotati, sia a livello diatopico che diastratico.

te anche alla propria esperienza personale di pittore in terra di confino, racconterà della difficoltà incontrata nel realizzare un ritratto di Giulia, «la santarcangelese» «col suo scialle nero che le incorniciava l'antico viso giallo di serpente»⁵⁴. Il narratore otterrà ciò che vuole solo attraverso la minaccia di violenza e il dominio ai danni della Giulia, che a suo dire desiderava proprio quella sottomissione. La differente conclusione dei due narratori-autori potrebbe essere indice di un opposto atteggiamento sulla condotta da tenere nella conoscenza e nella rappresentazione dell'alterità premoderna⁵⁵.

⁵⁴ «La Giulia dunque era disposta per me a qualunque servizio, e tuttavia, quando le chiedevo di posare, che le avrei fatto il ritratto, si rifiutava come di cosa impossibile. Capii allora che la sua ripugnanza aveva una ragione magica, ed essa stessa me lo confermò. Un ritratto sottrae qualcosa alla persona ritrattata, un'immagine: e, per questa sottrazione, il pittore acquista un potere assoluto su chi ha posato per lui. E questa la ragione inconsapevole per cui molta gente ripugna anche dal farsi fotografare. La Santarcangelese, che viveva addirittura nel mondo della magia, aveva paura della mia pittura: e non tanto perché io potessi adoperare la sua figura dipinta, come una statua di cera, per qualche malvagia stregoneria ai suoi danni, quanto proprio per l'influsso e la potenza che io avrei esercitato cavando da lei un'immagine, come lo esercitavo certamente su persone e cose e alberi e paesi, con le pitture che andavo facendo ogni giorno». E la conclusione: «Io capii anche che, per vincere questo suo timore magico, avrei dovuto adoperare una magia più forte della paura e questa non poteva essere che una potenza diretta e superiore, la violenza. La minacciai dunque di batterla, e ne feci l'atto, [...]. Appena vide e sentì le mie mani alzate, il viso della Giulia si coprì di uno sfavillio di beatitudine e si aperse ad un sorriso felice a mostrare i suoi denti di lupo. Come prevedevo, nulla era più desiderabile per lei che di essere dominata da una forza assoluta. Divenuta a un tratto docile come un agnello, la Giulia posò con pazienza, e di fronte agli argomenti indiscutibili della potenza, dimenticò i ben giustificati e naturali timori. Così potei dipingerla, col suo scialle nero che le incorniciava l'antico viso giallo di serpente. La dipinsi anche, in un grande quadro, sdraiata, con il suo bambino in braccio; se c'è un modo di essere materno, dove non traspare nessun sentimentalismo, questo era il suo: un attaccamento fisico e terrestre, una compassione amara e rassegnata; era come una montagna battuta dal vento e solcata dalle acque, da cui sorgesse una collinetta più verde e gentile», Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 135-137.

⁵⁵ Ci troviamo d'accordo con Marco Gatto (*La tradizione degli oppressi. Letteratura e immaginazione sociologica da Rocco Scotellaro a Alessandro Leogrande*, in *Rocco Scotellaro. Un intellettuale contadino scrittore oltre la modernità*, a cura di Franco Vitelli, Giulia Dell'Aquila, Macerata, Quodlibet, 2024, pp. 157-168, p. 158) quando afferma che il posizionamento degli scrittori incide sulle loro rappresentazioni dell'altro e quando sottolinea la funzione di autocoscienza e antidoto al paternalismo delle digressioni degli autori sullo sguardo rifratto di ogni narrazione subalterna. Cfr. anche Lorenzo Perrona, *L'altro sé. Opposizioni letterarie dal Sud. Silone, Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia*, Catania, Algra, 2017.

L'Iguana di Anna Maria Ortese

Potrebbe sorprendere che un'analoga considerazione sul ruolo della letteratura e più in generale dell'arte si ripresenti a decenni di distanza, sempre a proposito di una periferia geografica e sempre attraverso la figura leggendaria di Melusina, nell'opera di un'altra autrice. Sorprenderà meno scoprire che quell'autrice, per quanto ancora acerba, avesse fatto parte della scuderia di Bontempelli, come lei stessa ricorda nel suo romanzo autobiografico-fantastico *Il porto di Toledo*, dove Toledo sta per Napoli e Damasa – la protagonista – sta per Anna Maria Ortese, giovane esordiente che si rivolge alla controfigura romanzesca di Bontempelli con l'appellativo di «maestro d'armi»⁵⁶. È infatti lo scrittore comasco ad accogliere i primi scritti di Ortese su «L'Italia letteraria» e a caldeggiare presso Bompiani la pubblicazione dei suoi racconti magico-realistici, usciti nel 1937 con il titolo *Angelici Dolori*. Due anni più tardi, insieme a Paola Masino, Bontempelli offrirà alla scrittrice ospitalità nel suo «esilio» veneziano, presso palazzo Contarini delle Figure, frequentato regolarmente da artisti e scrittori, fra cui Corrado Alvaro.

L'opera di Ortese che in questa sede preme analizzare è *L'Iguana*, pubblicata a puntate sul «Mondo» nel 1963 e uscita poi in volume nel 1965. Il romanzo fantastico, o favola allegorica⁵⁷, narra la storia di un conte compratore di isole, architetto e impresario letterario, che parte da Milano alla volta di una misteriosa isola esotica non segnata sulle carte, famigerata per essere «maledetta», che altrove ho dimostrato coincidere con la città di Napoli⁵⁸. Il duplice scopo del viaggio è quello di comprare l'isola («espressione ancora rimasta intatta della “natura”», o di ciò che i lombardi «intendono per natura»)⁵⁹ e tornare a Mi-

⁵⁶ Per altri, il «maestro d'armi» corrisponderebbe a Corrado Pavolini mentre Bontempelli si celerebbe dietro la figura di Bento, cfr. Anna Maria Ortese, *Ama ciò che ti tortura. Lettere a Helle (1938-1974)*, Milano, De Piante Editore, 2024.

⁵⁷ L'ho definita così, citando Rudolf Steiner, in un recente articolo cui mi permetto di rinviare, Maria Valeria Dominioni, «Fatti colpevoli della mia vita infantile». *Intertestualità, autobiografia ed espiazione ne L'iguana di Anna Maria Ortese*, «Italianistica», 3, 2020, pp. 97-110.

⁵⁸ Ivi, pp. 105-106.

⁵⁹ Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 15. In un sunto della trama steso dall'autrice e riprodotto

lano con una storia esotica che venda bene sul mercato librario lombardo. Qui il conte Aleardo farà la conoscenza di una famiglia di nobili decaduti, i Guzman, e della loro servetta che ha l'aspetto di un rettile, l'Iguana. Aleardo vorrebbe salvarla e portarla a Milano, garantirle un'istruzione e forse sposarla. La servetta di nome Perdita, però, è stata venduta insieme all'isola alla famiglia di una giovane Yankee promessa sposa al rampollo della famiglia nobile, don Ilario, di cui l'Iguana è innamorata. Quest'ultima allora decide di farla finita gettandosi in un pozzo, o almeno è ciò che crede Aleardo, che si getta nel pozzo dopo di lei con l'intenzione di salvarla e trova così la morte. Nel finale si scopre che l'Iguana non era un rettile ma una fanciulla del popolo dell'isola, e che tutto ciò che Aleardo aveva visto non era che il frutto della sua immaginazione condizionata dalla sua cultura. Primario responsabile della violenza mossa all'Iguana era lui stesso che l'aveva considerata alla stregua di un animale e aveva preteso, in maniera più o meno benintenzionata, di comprare e possedere la sua vita. Nel finale il suo sacrificio inverte la rotta dell'esistenza degli isolani: in nome dell'adorazione verso il conte Aleardo morto per loro, essi prendono a vivere in maniera solidale, a istruirsi e anche a scrivere, componendo versi in memoria del conte.

Come scrive Monica Farnetti, la creatura al centro dell'opera si inserisce nell'antica «tradizione delle Ondine o Morgane, Sirenette, Lorelei e belle Melusine»⁶⁰. Alla rappresentazione medievale di Melusina, in particolare, rimandano gli attributi araldici della fata, lo specchio e il pettine («era lì, seduta sotto il muro della cappella, uno specchietto in una mano, un pettine nell'altra: si pettinava»)⁶¹. Inoltre, l'incontro con l'aspirante consorte, Aleardo, avviene presso una sorgente d'acqua, in questo caso un pozzo («vi era solo il pozzo, e, vicino al pozzo, una donnina

nell'apparato critico dell'edizione adelphiana dei Romanzi, l'Iguana è descritta come «una ragazzetta ridotta da miseria passioni e ignoranza a uno stato quasi animale», *Note ai testi. L'Iguana*, a cura di Andrea Baldi, in Anna Maria Ortese, *Romanzi II*, a cura di Andrea Baldi, Monica Farnetti, Filippo Secchieri, Milano, Adelphi, 2005, pp. 895-1117, p. 970.

⁶⁰ Monica Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 62.

⁶¹ Ortese, *L'Iguana*, cit., pp. 179-180.

che piangeva»)⁶². Pozzi, ruscelli e fiumi sono gli habitat naturali anche di un'altra figura chimerica imparentata con le melusine, il cui nome rimanda inequivocabilmente a quello dell'Iguana e sembra derivare da *anguis*, 'serpente': l'Anguana⁶³. Appartenente al folklore alpino e diffusa soprattutto in Veneto e nelle Dolomiti, l'Anguana o Longana o Viviana è solita lavare i panni presso i corsi d'acqua ed è spesso legata al culto dei morti o alle celebrazioni contadine per la Settimana Santa⁶⁴. Come le melusine, le anguane sono esseri per metà donna per metà rettili (o pesci, o in grado di trasformarsi in rospi), lanciano forti grida ed esercitano un irresistibile fascino sugli uomini. Sono inoltre portatrici di prosperità, nello specifico vivono ai margini di un villaggio cui arrecano conoscenze artigianali e tecnologiche ma, se offese per il mancato rispetto di un patto, possono trattenere alcune nozioni chiave privando la popolazione di un'arte fondamentale per la sua conservazione. Si presentano talvolta come anziane magre e spettrali che si dileguano prima che si possano guardare in volto.

Anche nel romanzo di Ortese, in un primo tempo, l'Iguana appare come un'anziana donna, ma nel corso della narrazione assumerà agli occhi deformanti del personaggio focale molteplici altri aspetti (come quello della tigre che si pettina, dell'uccellino o della scimmietta, oltre a quello di serpente). Tuttavia, i connotati senili del personaggio metamorfico appaiono significativi anche se considerati in relazione all'antica leggenda celtica dell'isola di Irlanda, che per Alvaro Barbieri offre una delle più interessanti varianti del motivo iniziatico del «fiero bacio»:

⁶² Ivi, p. 165.

⁶³ Un'altra etimologia – *aequana* – la vuole legata a un leggendario nucleo cittadino di nome Aequa – oggi vico Equense – su cui, secondo alcuni storici, sarebbe sorta la città di Napoli, menzionato anche nella *Lepidina* di Giovanni Pontano attraverso la sua personificazione, il personaggio dell'equorea ninfa Aequana, damigella di Partenope.

⁶⁴ Cfr. Daniela Perco, *Le Anguane: mogli, madri e lavandaie*, «La Ricerca Folklorica», 36, 1997, pp. 71-81. Citando Milani, Perco associa le anguane alle iguane, cfr. Marisa Milani, *Streghe, morti esseri fantastici nel Veneto oggi*, Padova, Programma, 1990, p. 290. Vedi anche la fiaba di Marostica *El tozo moridà con na anguana* perfettamente sovrapponibile alla fiaba di Melusina (in Cecilia Battaglin Ignazzi, *Le storie dei filò a Marostica. Esseri fantastici nelle tradizioni popolari venete*, Villa del conte, Lito-Tipografia Bertano, 1989, pp. 19-20).

quella dell'abbraccio del dio solare Lug che rigenera e trasforma in prosperosa e giovane donna l'arida e rugosa isola gaelica personificata⁶⁵. Nel libro di Ortese, come già in Alvaro, il personaggio si identifica con il popolo che abita il territorio e con il territorio stesso; se l'ipotesi illustrata altrove è corretta, l'Iguana sarebbe immagine di Napoli, che, secondo il mito, narrato fra gli altri da Apollonio Rodio, sorge sulle spoglie della sirena Partenope, gettatasi in mare in seguito a una delusione d'amore e adagiatasi ormai esanime sul golfo partenopeo fino a trasformarsi in un lussureggiante promontorio. Nel romanzo, si dice a più riprese che l'isola ha la forma di un branco di cetacei⁶⁶ e che si muove come fosse un mostro marino, con un probabile richiamo ai bestiari medievali dove la balena era immagine del diavolo e si celava nel mare sotto forma di isola per trascinare sul fondo i marinai e le malriposte speranze degli uomini. A tramandare la natura mefistofelica della balena è *Il fisiologo*, che a detta di Carlo Donà è anche il responsabile della moralizzazione del «serpente ginocefalo» e, di rimando, della sua frequente apparizione nelle successive rappresentazioni figurative del peccato originale⁶⁷. Non a caso, l'Iguana è vista come un essere diabolico ed è chiamata dai fratelli Guzman «demonio»; il viaggio fatale di Aleardo è inoltre descritto come una catabasi infernale, in un luogo circondato dalle acque, come è tipico dei paesaggi sovrannaturali accostabili alla morganiana terra di Avalon; è noto poi come il lago Averno e i Campi Flegrei siano stati a lungo considerati l'accesso dell'Oltretomba pagano, dove Persefone, di cui la sirena Partenope era ancella, troneggia da regina dopo il rapimento di Ade. Nell'epilogo del romanzo,

⁶⁵ Motivo già antico e poi medievale in cui l'eroe bacia la principessa metamorfosata in drago o serpente facendola tornare umana e acquisendo dall'unione ricchezza, potere e regalità. Alvaro Barbieri, *Volti della femminilità orrificica: la donna-serpente e il motivo del Fiero Bacio*, in Babbi (a cura di), *Mélusine*, cit., pp. 75-103.

⁶⁶ «Chiese al marinaio di che potesse trattarsi (aveva pensato, in un primo momento, a un branco di cetacei, dato che quel punto, per quanto piccolo, presentava delle gibbosità)», Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 23.

⁶⁷ Bestiario composto ad Alessandria tra II e III sec, *Il fisiologo*, tr. it. di Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1982. Cfr. Carlo Donà, *Il serpente ginocefalo: breve storia di una lunga ossessione culturale*, «L'immagine riflessa», N.S., 22.1-2, 2013, pp. 61-94.

invece, quando l'allucinazione di Daddo avrà termine, avverrà una sorta di ribaltamento per cui l'Iguana sarà identificata con Dio; d'altra parte, la sua presunta morte era stata annunciata da simboli pasquali⁶⁸ e la sua "resurrezione" darà luogo a una rinascita dell'isola e del suo popolo. A proposito delle nozze feriche, esse assumono, come spesso accade nella tradizione melusiniana, una spiegazione pneumatologica. Estrellita, «piccola stella» – nome con cui don Ilario, altro Raimondino, la appella nei lunghi poemi barocchi offerti alla «senhora» a mo' di omaggio feudale – desidera possedere un'anima, elevarsi dalla sua condizione bestiale, ma resterà delusa perché Ilario non manterrà la promessa di portarla in paradiso e, anzi, con le sue menzogne, la ricaccerà nel più gelido baratro dell'inferno. Questo motivo è richiamato da Ortese anche in un celebre saggio contenuto in *Corpo celeste* in cui, lamentando la scarsa considerazione ricevuta in quanto scrittrice donna meridionale nella sua epoca, si paragona a una «bestia che parla» e aggiunge, con riferimento al capolavoro di Andersen, che anche «la Sirenetta [...] volle un'anima a costo della felicità; e morì per averla e per salire le scale del cielo»⁶⁹.

Come si evince da quest'ultima citazione, per quanto il personaggio focale di Daddo, che nel suo percorso formativo capisce di aver travisato la natura della fanciulla e di averla costretta al silenzio, debba considerarsi il perno intorno al quale ruota la riflessione della scrittrice sulla responsabilità della letteratura nei confronti dell'*altro*, anche il personaggio dell'Iguana è a suo modo portavoce delle istanze autoriali, perché immagine della diversità e dell'esclusione geografica, classista e di genere riservata alla scrittrice dai suoi contemporanei. Nel finale del romanzo, in effetti, Daddo e Perdita appaiono specchio l'uno dell'altro. Se Perdita da verde rettile torna ad assumere sembianze umane, Daddo, calatosi nel pozzo per salvarle la vita, appare a chi lo guarda dall'esterno come «un povero magro ra-

⁶⁸ Nel già citato dramma di Josè Bergamin, *Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y Porqué tiene cuernos el diablo*, Montevideo, Escritura, 1952, Melusina, che incontra, fra gli altri, Arlecchino e Pulcinella durante il mercoledì delle ceneri, assume parimenti attributi diabolici.

⁶⁹ Anna Maria Ortese, *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 52.

gazzo alto e verde, con indosso una tunica verde grondante di alghe»⁷⁰. Lo sguardo allucinato del conte, che nel romanzo è responsabile delle deformazioni fantastiche, è denunciato come inconsapevolmente colpevole. A causa di una cultura economico-imperialista, tale sguardo produce un'inferiorizzazione involontaria dell'altro, del culturalmente alieno, del periferico, del premoderno, che qui l'autrice preferisce non circoscrivere geograficamente ma rendere universale. I popoli «oppressi», o resi «merce», come vengono descritti sin dalle prime pagine, non possono davvero parlare perché sono sempre parlati e sottoposti a un ventriloquio costante da parte del loro oppressore⁷¹, almeno fino a quando l'oppressore non si ravvede, riconosce l'incommensurabilità dell'altro e si sacrifica pur di restituirlo alla sua autonomia e alla sua autenticità, prendendo su di sé lo stigma della diversità. Ma l'originalità di Ortese sta nel sollecitare il lettore anche sul percorso inverso, e in questa direzione proseguirà la sua ricerca poetica: se l'essere umano scambiato per bestia, ovvero creatura senz'anima⁷², a causa di un delitto dello sguardo, non merita la sopraffazione, perché mai dovrebbe meritarsela l'animale, cacciato «dalla comunione in cui viveva coll'uomo: chiuso in un pozzo o in un pollaio, degradato

⁷⁰ Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 17.

⁷¹ «[I] Lombardi avevano per certo che un mondo oppresso abbia qualcosa da dire, mentre, se l'oppressione è antica e autentica, l'oppresso non esiste neppure, o non ha più coscienza di esserlo, ma solo esiste, sebbene senza una vera coscienza, l'oppressore, che a volte, per vezzo, simula i modi che sarebbero legittimi della vittima, se ancora esistesse». Ivi, p. 18. Spesso, a proposito di questo passaggio del romanzo, viene citata Gayatri Chakravorty Spivak (*Can the Subaltern Speak?* in Cary Nelson, Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, MacMillan, 1988). Secondo la studiosa indiana la violenza epistemica porta a un'impossibilità per la subalterna, soggetta anche all'oppressione del subalterno, di parlare. Cfr. Alberica Bazzoni, *Anna Maria Ortese e «il problema dell'esistenza». Quando la bestia parla*, in *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte*, a cura di Angela Bubba, Roma, Aracne, 2020, pp. 61-70.

⁷² Nel romanzo si legge: «animalità come, necessariamente, assenza del bene sommo dell'anima, mentre su ciò il conte aveva non pochi dubbi, fondati sulla considerazione che, essendo il tutto uscito da un medesimo cuore, unica, probabilmente, doveva essere la natura e destinazione di tutti i cuori, rossi o verdi o cilestrini che fossero, e la loro bontà. Non che arrivasse all'assurdo di pensare, come possibili, connubi tra le diverse specie: semplicemente pensava possibile, tra le diverse specie, un affiatamento e uno sforzo di superare insieme la terrestrità», Ortese, *L'Iguana*, cit., p. 98.

a servo»?⁷³ Accanto al *colonial* e al *male gaze* già incontrati in Alvaro, Ortese affida al mito di Melusina la denuncia dello *human gaze* proprio dello specismo, che inferiorizza gli animali e sfrutta la natura, facendo di Melusina una campionessa non solo del rispetto delle differenze umane e delle loro intersezioni, ma dell'alterità di tutte le forme di vita.

Sirene e Melusina di Laura Pugno

Torniamo ora a Laura Pugno, la quale sembra farsi scientemente epigona di Ortese quando afferma che, con *Sirene*, si è riproposta innanzi tutto di provare a spostare la soglia di quel *continuum* che va da ciò che consideriamo animale a ciò che consideriamo umano, di provocare la sensibilità del lettore facendogli sperimentare cosa accadrebbe se il trattamento solitamente riservato agli animali venisse applicato a figure semi-umane che percepisce affini⁷⁴.

In questo, Pugno sembra rievocare le immagini indelebili di un altro romanzo napoletano, del 1949, e perciò, con ogni probabilità, ben noto anche a Ortese: *La pelle* di Curzio Malaparte⁷⁵, cofondatore, come si ricorderà, di «900». Qui lo scrittore, tra realismo autobiografico e deformazione fantastico-grottesca, racconta la corruzione della città durante l'occupazione americana. In uno degli episodi che compongono il racconto, per cena viene offerta agli Alleati, su «un immenso vassoio d'argento massiccio», una «sirena» dall'aspetto di «bambina», bollita e accompagnata da un «contorno di coralli»⁷⁶. Al rifiuto disgu-

⁷³ Citati, *La principessa dell'isola*, cit., p. 203.

⁷⁴ Cfr. la già citata intervista con Federico Francucci.

⁷⁵ I due romanzi sono associati per il comune elemento «cannibalesco» già da Silvia Zangrandi e da Amélie Aubert-Noël, sebbene, come ricordano entrambe le studiose, a ispirare Pugno su questo aspetto è la *Saga della Sirena* della fumettista giapponese Rumiko Takahashi, nominata dalla stessa scrittrice in un'intervista con Raffaele Aragona: Laura Pugno, *Sirene*, in *Illusione e seduzione*, a cura di Raffaele Aragona, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2010, p. 167. Cfr. Silvia Zangrandi, *Il gioco dell'apparire: aggiornamenti novecenteschi del mito della sirena*, «Sinestesiaonline», dicembre 2013; Aubert-Noël, *Ibridità testuale*, cit.

⁷⁶ «Era la prima volta che vedevo una bambina cotta, una bambina bollita: e tacevo, stretto da un timor sacro. Tutti, intorno alla tavola, erano pallidi d'orrore.

stato e impietosito degli americani, che insistono perché le sia celebrato quanto meno un funerale, il narratore si augura che un simile atteggiamento di compassione possa toccare in sorte «un giorno o l'altro» anche al suo «povero popolo»⁷⁷, di cui evidentemente la sirena è – di nuovo – simbolo.

Nel mondo futuristico del *best seller* di Pugno, dove una nuova specie è stata scoperta, quella appunto delle sirene, queste ultime vengono allevate per essere mangiate crude come sushi o, se sterili, per essere asservite nei bordelli per il piacere sessuale degli esseri umani. I maschi delle sirene, non commestibili, vengono usati solamente per la riproduzione e poi lasciati nelle grinfie delle femmine, che durante l'«estro», decollano i loro

[...] Ma un bel giorno i pesci dell'Acquario eran finiti: non restava che la famosa Sirena (un esemplare assai raro di quella specie di "sirenoidi" che, per la loro forma quasi umana, hanno dato origine all'antica leggenda delle Sirene), e alcuni meravigliosi rami di corallo. Il Generale Cork, che aveva la lodevole abitudine di occuparsi personalmente delle minime cose, aveva domandato al maggiordomo che qualità di pesce si sarebbe potuta pescare nell'Acquario per il pranzo in onore di Mrs. Flat. // "C'è rimasto ben poco" aveva risposto il maggiordomo "una Sirena e alcuni rami di corallo". // "È un buon pesce, la Sirena?" // "Eccellente!" aveva risposto il maggiordomo senza batter ciglio. // "E i coralli?" aveva domandato il Generale Cork che quando si occupava dei suoi pranzi era particolarmente meticoloso "son buoni da mangiare?" // "No, i coralli no. Sono un po' indigesti". // "Allora, niente coralli". // "Li possiamo mettere per contorno" aveva suggerito, imperturbabile, il maggiordomo. // "That's fine!" // E il maggiordomo aveva scritto sulla lista del pranzo: "Sirena alla maionese con contorno di coralli". // E ora tutti guardavano allibiti, muti per la sorpresa e per l'orrore, quella povera bambina morta, distesa a occhi aperti nel vassoio d'argento, su un letto di verdi foglie di lattuga, in mezzo a una ghirlanda di rosei rami di corallo. Accade spesso, percorrendo i miserabili vicoli di Napoli, d'intravedere in qualche "basso", per la porta spalancata, un morto disteso sul letto, in mezzo a una ghirlanda di fiori. E non è raro vedere una bambina morta. Ma non avevo mai visto una bambina morta distesa in mezzo a una ghirlanda di coralli. Quante povere madri napoletane avrebbero augurato per i loro piccoli morti una così meravigliosa ghirlanda di coralli! I coralli son simili ai rami di pesco in fiore, danno gioia a guardarli, donano un che di lieto, di primaverile, ai cadaveri di bambini. Io guardavo quella povera bambina bollita, e tremavo di pietà e di orgoglio dentro di me. Meraviglioso paese, l'Italia! pensavo. Quale altro popolo al mondo si può permettere il lusso di offrire a un esercito straniero, che ha distrutto e invaso la sua patria, una Sirena alla maionese con contorno di coralli?". Curzio Malaparte, *La Pelle*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 225-226.

⁷⁷ «Mrs. Flat [...] era pallida, e le lacrime le brillavano negli occhi. Mi fece piacere che fosse commossa, le fui profondamente grato di quelle sue lacrime. L'avevo giudicata male: Mrs. Flat era una donna di cuore. Se piangeva per un pesce, ella avrebbe certo finito, un giorno o l'altro, per aver pietà anche del popolo italiano, per piangere anche dei lutti e delle sofferenze del mio povero popolo». Ivi, p. 230.

partner «come mantidi religiose»⁷⁸. Ma sarebbe più corretto dire «come vipere», considerata l'interscambiabilità fra la classe dei rettili e quella dei pesci nelle varianti della leggenda melusiniiana, ma soprattutto tenuto conto che *Il fisiologo* così descrive le vipere: «sino all'ombelico hanno forma umana, la coda invece è di cocodrillo»⁷⁹, la loro riproduzione è coerente con la loro natura diabolica, infatti esse sono uxoricide e matricide, in maniera analoga a come già aveva spiegato Erodoto, «quando si accoppiano e il maschio è sul punto di emettere il seme, proprio nel momento in cui lo emette, la femmina lo addenta alla gola e, avvinta a lui, non allenta la presa finché non l'ha divorato», poi i figli divorano il ventre della madre per venire alla luce, «vendicando il loro padre»⁸⁰. Inoltre, nel mondo sotterraneo di Underwater, le creature marine vengono strumentalizzate anche in altro senso: esse sono oggetto di ricerca scientifica perché sono viste come possibile fonte di sopravvivenza dell'essere umano in caso di ibridazione delle specie poiché resistenti all'azione del «sole nero», causa di un cancro alla pelle letale e forse contagioso che costringe gli umani a vivere a riparo dalla luce naturale. Finisce nel mirino di questo progetto, portato avanti dall'organizzazione mafiosa giapponese yakuza, il protagonista, Samuel, che, dopo aver visto morire la donna amata proprio a causa della malattia, non avendo più nulla da perdere, tenta un pericoloso rapporto nell'allevamento in cui lavora e ingravida una sirena dando alla luce una «mezzoumana», Mia. Quest'ultima sembra sia in grado di parlare, dunque – nel perverso e segreto progetto della yakuza – di farsi carico dell'eredità della specie umana. Nel finale, però, la sirena, incinta del protagonista, viene messa in salvo da lui, che sacrifica la propria vita per farla fuggire, e, mentre nuota libera nel mare, talvolta si sforza di pronunciare quell'unica parola, «Samuel», che lui le ha insegnato.

Pugno afferma che se *Sirene* – come i critici hanno rilevato – può essere ascritto al genere della «distopia», *Melusina* è invece

⁷⁸ Pugno, *Sirene*, cit., quarta di copertina.

⁷⁹ Cfr. Donà, *Il serpente ginocefalo*, cit., p. 89.

⁸⁰ Erodoto, *Le storie*, a cura di Aristide Colonna, Fiorenza Bevilacqua, Torino, UTET, 1996, III, 109, p. 595.

più simile a «un'utopia»⁸¹. Il racconto del 2022 è la storia di Alice, che ha da poco perso sua madre Agnès durante la pandemia da covid-19, in un realistico presente che si avvicina spontaneamente alla fantascienza⁸². Alice, nello stesso momento, perde anche la nonna, che non ha mai conosciuto. Viene quindi convocata in un'isola del centro Italia collegata alla località fantastica di Stellaria⁸³ da Emma, figura misteriosa che solo alla fine scoprirà essere la propria sorella smarrita. Infatti, la madre di Alice ed Emma, Agnès, aveva vissuto una vita dimidiata, cresciuta dai nonni perché abbandonata dalla propria madre: Marie-Ange si era allontanata dalla famiglia naturale per inseguire il sogno di una famiglia d'elezione, istituendo negli anni Settanta una comune di donne⁸⁴ alla ricerca di sé, o delle proprie simili (molte di loro erano sirene), all'interno della quale poter vivere liberamente. Ormai adolescente, Agnès aveva raggiunto la madre e aveva scoperto la propria natura metamorfica, l'aveva rifiutata e aveva preso a chiamare l'altra sé con il nome di «Aliénor». Poi aveva cercato la gravidanza come resistenza alla trasformazione, ma aveva finito per proiettare Aliénor in Emma, la figlia che pure amava e proteggeva a qualunque costo: aveva lasciato annegare il padre di lei per sottrarla alle pericolose conseguenze dello sguardo umano. Quindi Agnès aveva abbandonato Emma alle cure di Marie-Ange e di Adam – suo compagno dal nome parlante, unico Raimondino in grado di mantenere il segreto delle melusine – e aveva iniziato un'altra vita lontana dall'acqua, dando alla luce Alice (anche lei cresciuta senza padre). Solo alla morte per annegamento – o fuga nell'altra natura, non è chiaro – della madre, Alice si reca a Stellaria, dove ritrova la propria sorella e sé stessa trasformandosi per la prima volta e venendo finalmente a conoscenza della propria storia. Di nuovo

⁸¹ Cfr. l'intervista con Francucci, cit.

⁸² Citando Marco Malvestio (*Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021), Pugno sottolinea anche come nel presente si assista a una dilatazione del realismo, poiché quello che un tempo era fantascienza sta diventando velocemente realtà, cfr. l'intervista sopracitata.

⁸³ La stessa geografia immaginaria, o per lo meno i medesimi toponimi, erano stati già impiegati in Laura Pugno, *La ragazza selvaggia*, Padova, Marsilio, 2016.

⁸⁴ Il narratore ci informa che in questa comune è accolta e normalizzata anche la disabilità, mediante l'introduzione di un personaggio affetto da sindrome di Down.

unite, ormai costrette a lasciare l'isola che, con il disgelo dei ghiacciai, il mare sta per inghiottire – così come la natura di pesce tende a riprendersi quella umana se le sirene restano troppo a lungo trasformate –, le due sorelle devono trovare un nuovo spazio, immaginare un'alternativa. La vera utopia è dunque proiettata nel futuro e tutta da costruire, essa non coincide con il progetto della comune femminile, che, per quanto affascinante, doveva essere imperfetto se aveva condotto al crudele sacrificio di un innocente, il padre di Emma. Il romanzo si chiude con il tuffo delle due sorelle, che si liberano nel mare, nel liquido amniotico che è vita, in cui sono confluite anche le altre donne della famiglia, sebbene agli occhi della società siano semplicemente trapassate.

Pugno è la sola fra gli autori presi in considerazione a porre l'attenzione sul ricorrere della vicenda melusiniana in generazioni di donne feriche, dunque sul destino ereditario della maledizione presente nel racconto di d'Arras. Nel libro più recente di Pugno compare, in effetti, anche un codice manoscritto contenente le leggende melusiniane, che la scrittrice confessa essere il corrispettivo romanzesco dell'importante studio di Lancner, che lei stessa ha consultato per scrivere il libro. I temi della memoria e del ritorno sono dunque variamente sviluppati, non solo nel viaggio fisico di ritorno al passato familiare da parte di Alice, e del ritorno agli anni Settanta, ovvero gli anni della propria infanzia, da parte dell'autrice, ma dalla metatestualità duplice, quella manifesta relativa alle storie antiche e medievali raccolte da Lancner e quella taciuta del ritorno al libro d'esordio. D'altra parte, da alcuni studiosi, la figura di Morgana, *alter* Melusina, è collegata a quella della dea Mnemosyne, altresì corrispondente alla dea celtica Coventina, ovvero la dea della memoria⁸⁵. In *Melusina* di Pugno, questo viaggio si fa anche affondo nella memoria della specie, quando l'essere umano era animale. A tal proposito, illuminante risulta quanto si legge nello "zibaldone"

⁸⁵ Si ricorderà come le sirene, che per Apollonio Rodio sono figlie di una delle muse, forse proprio di Mnemosyne, nell'Odissea si presentino come "rovesciamento" delle muse stesse e incarnino il potere nascosto della poesia: più che recare fama immortale, esse blandiscono con la promessa di un'allettante conoscenza per procurare ai marinai l'oblio della morte.

formato tascabile di Pugno, intitolato *In territorio selvaggio*. Qui l'autrice poligrafa dimostra di concepire unitariamente la propria esplorazione letteraria, che si tratti di poesia, di saggistica o di «romanzo di ricerca», come lo definisce. Il libro è un lungo ragionamento, appunto, sul «territorio selvaggio», sul «bosco», motivo per cui è stato per lo più letto come uno scritto ambientalista – innegabilmente la tematica è rilevante –, sebbene l'autrice tenga a precisare che sia piuttosto incentrato sul linguaggio. Il bosco, il selvaggio è ciò che non conosciamo e non dominiamo; è ciò che non è umano, quindi la natura, ma è anche ciò che dell'umano non consideriamo umano ma naturale, quindi il corpo⁸⁶.

Su temi analoghi ha speso parole penetranti Adriana Cavarero⁸⁷, che identifica il problema dell'antropocentrismo nel logocentrismo patriarcale platonico, ovvero in quello che Irigaray chiama «fallogocentrismo». Non solo ciò che non è umano (l'uomo è l'«animale razionale»), quindi la bestia, è inferiorizzato, ma anche ciò che dell'essere umano non è *logos*, quindi il corpo. Da Platone in poi, si verifica quel taglio che divide l'umano dal naturale, e anche, all'interno dell'umano, l'anima dal corpo, ciò che è degno di essere chiamato umano e ciò che invece è «bestiale», da cui l'essere umano si deve emancipare. Per Cavarero, all'origine di tutto questo è un'invidia dell'utero, una frustrazione maschile rispetto al potere generativo femminile, il quale si avvicina all'immortalità divina anche senza postulare l'esistenza di qualcosa di immortale – l'anima, appunto – in noi. Divina è la vita che genera sempre sé stessa senza perire mai, se non nelle individualità finite in cui si dispiega infinitamente. Nel mito dionisiaco delle *Baccanti*, che allattano cuccioli di animali⁸⁸ senza distinguerli dai propri figli, sarebbe conservata questa verità primordiale, questa fondamentale indistinzione della vita

⁸⁶ Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, Milano, Nottetempo, 2018.

⁸⁷ Cfr. Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica* (1990), Roma, Castelvecchi, 2023, pp. 105-133.

⁸⁸ Donà menziona la donna che allatta al seno degli animali e in particolare dei serpenti come una delle diverse *facies* della figura della memoria culturale (*Phatosformel* con Warburg) del serpente ginocefalo. Donà, *Il serpente ginocefalo*, cit., p. 73.

che ci abita e ci rende immortali fino a quando da essa non ci separiamo, individualizzandoci: «vivere senza sapersi vivente», partecipare di quella «innocenza animale che senza riflessione aderisce alla vita»⁸⁹.

Pugno sembra convergere con le teorie della filosofa piemontese, affermando che «il selvaggio è deciso da noi, non esiste in natura, si crea nel momento in cui chiudiamo la porta di casa, definiamo un dentro e un *fuori*»⁹⁰. Il selvaggio è frutto di un taglio del tutto arbitrario che noi imponiamo a un *continuum*. In altri romanzi, come ne *La metà di bosco*, la scrittrice mette in discussione il confine tra vivo e morto⁹¹: esso esiste o siamo noi a imporlo? cosa accadrebbe se venisse meno? Ne *La ragazza selvaggia* riflette sulla natura della singolarità a partire dai gemelli: dov'è il discrimine che fa di uno due? quando essi sviluppano autonomamente il proprio corpo e la propria mente, smettono davvero di essere uno? Nel romanzo, una delle due gemelle protagoniste, la ragazza del titolo, diventa sede della dislocazione del bosco, in maniera analoga a quanto avviene in *Melusina* quando Agnès divide da sé Aliénor. O ancora nelle vite di un genitore e di un figlio esistono *pattern* psicologici, o si tratta di vite contigue e indivise? In *Melusina*, vi è un'insistenza sul tema del destino che fa pensare a un'ambizione da parte dell'autrice di far rivivere la tragedia greca⁹² nell'attualità, quella stessa tragedia che per Cavarero è depositaria della verità, ovvero dell'originaria fusione dell'essere umano con la vita animale, in un paradiso terrestre, o «eden vegano» come lo chiama con Vernant, in cui non esistevano soglie. Nel suo saggio, Pugno scrive: «da questo mondo-mare, da questo tempo-mare di cui saremmo onde, siamo ugualmente separati come dai nostri corpi, ugualmente tesi

⁸⁹ Cavarero, *Nonostante Platone*, cit., pp. 126-127.

⁹⁰ Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 37, corsivo ns.

⁹¹ Laura Pugno, *La metà di bosco*, Venezia, Marsilio, 2018. Nel romanzo, l'isola di Krev, novella isola di Avalon, rappresenta l'altro mondo, in cui risiedono, anche se per un tempo limitato, i morti. La vicina isola di Halki, invece, è descritta come un organismo fisico e psichico unitario, in cui scorre il medesimo liquido vitale così come il medesimo sapere.

⁹² Nella narrativa di Pugno è ingente il recupero dei miti classici propri della tragedia greca. Cfr. Ferdinando Amigoni, «Passate in quelle stanze come un fuoco»: le gemelle celesti di Laura Pugno, «Contemporanea», 19, 2021, pp. 27-46.

a riunirci [...] Scorgiamo – appena – una nuova scienza che ci dice [...]: non sei separato da. C'è una grande massa che respira là fuori, oscura e luminosa, e tu ne fai parte»⁹³.

Cosa determina allora quella separatezza? Il *logos*, la razionalità, la mente, come vorrebbe Platone? Pugno dice che la mente «inizia a funzionare in quel taglio, in quel chiudersi» della porta, ma aggiunge che la mente è la stessa cosa del corpo «anche se la mente non lo sa»⁹⁴. Allora, se anche il cervello «viene tolto all'umano e ascripto a quello che consideriamo selvaggio, l'umano si assottiglia come un velo»⁹⁵. Cosa resta quindi a dividerci e a individuarci? Quel velo è ciò «che non riconosce questa unione, che taglia e isola, che ci chiude nella morte con denti aguzzi e artigli affilati», che ci fa soli come tutti i personaggi di Pugno, infinitamente nostalgici di un passato mitico e remoto, incapaci di quella irriflessiva adesione alla vita che conosce immediatamente cose di sé che «tutti *devono* scoprire guardandosi, misurandosi». Ebbene, «noi siamo nella percezione» mediata di noi stessi, nella «coscienza» che è un «campo che ci attraversa»⁹⁶, un pulsante di accensione⁹⁷, uno sguardo proiettato sull'indistinto che si fa confine, separazione, ferita irreparabile.

Lo sguardo del fantastico

La centralità dello sguardo come causa dell'irreparabile ci riporta alla nostra leggenda. Raimondino e Melusina appaiono allora come gli interpreti mitici e archetipici di quell'infrazione

⁹³ Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 72.

⁹⁴ Ivi, p. 70.

⁹⁵ Ivi, p. 99.

⁹⁶ Riportiamo la citazione completa: «Se il corpo è il corpo percepito, se tutto è il percepito, se noi siamo nella percezione/coscienza – e non sappiamo ancora come – ci sono altre e altri che vivono-in-uno? Che sanno, di se stessi, cose che tu e quasi tutti dovete scoprire guardandovi/misurandovi? [...] Esistono addirittura teorie sulla coscienza come campo che ci attraversa [...] se le immaginiamo fino in fondo allora il selvaggio sarebbe nel corpo e nel cervello; in noi; nell'io; quello che non riconosce questa unione, che taglia e isola, che ci chiude nella morte con denti aguzzi e artigli affilati». Ivi, p. 79.

⁹⁷ La metafora della luce come coscienza, che costituisce per l'essere umano una sorta di esilio dalla vita universale, richiama alla mente la «*lanterninosofia*» di Luigi Pirandello (*Il fu Mattia Pascal*, Milano, Treves, 1919, cap. 13, p. 196).

che tradisce un'unione possibile e felice con la vita originaria e indivisa, promiscua, metamorfica. D'altra parte, la letteratura, come insegna Bontempelli, deve «creare, anzi ricreare all'infinito gli aspetti delle verità fondamentali, perenni»⁹⁸.

Ma quale letteratura è in grado di proiettare uno sguardo che non tradisca il selvaggio, il bosco, l'altro che è in noi e fuori di noi? Solo la narrazione fantastica, e non quella violenta perché reificante e dimentica del taglio oggettivante – ovvero quella realistica –, rende giustizia a una natura aperta che è un *continuum* metamorfico, tanto all'indietro in un passato di fusione dionisiaca, quanto in avanti verso un futuro postumano o verso un'utopia che preveda la fusione di umano, preumano e postumano⁹⁹. Potremmo dunque affermare che nella via al fantastico italiano vi è lo zampino, o meglio la coda di Melusina, proprio per reazione al radicato realismo nostrano, quale studio pretesamente oggettivo della realtà, *hybris* dello sguardo che alterizza il reale, chiude le porte e non consente aperture o spostamenti di soglia, considerando quelle soglie assolute. Facendo eco a Lazzarin, concludiamo, allora, che non solo il mito di Amore e Psiche, ma anche quello di Melusina si può considerare «il passato remoto del racconto fantastico»: di quel genere capace, come si è visto nelle narrazioni fin qui prese in esame, di attivare meccanismi di autocoscienza critica nella letteratura e sulla letteratura, nonché di arrivare a fare di quest'ultima un modello di utopia.

⁹⁸ Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, pp. 279-280.

⁹⁹ Antonello analizza il romanzo attraverso le categorie tratte da Braidotti, *Il postumano*, cit., cfr. Pierpaolo Antonello, *Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno*, «Narrativa», 43, 2021, pp. 155-171.

Giuseppe Lupo

Un libro contro la malinconia della Storia

In uno dei capitoli degli *Scritti cristiani* (1979)¹, intitolato *Preistoria d'un romanzo*, Mario Pomilio racconta che la genesi di *Il quinto evangelio* va fatta risalire al 1968, anno in cui gli è capitato di imbattersi nelle traduzioni dei quattro Vangeli canonici, curate da Nicola Lisi, Corrado Alvaro, Diego Valeri e Massimo Bontempelli per l'editore Neri Pozza². Ciò che colpiva la sua attenzione, confessa, è aver constatato non solo quanto di vivo e di attuale continuasse a manifestarsi in ciascuno di essi, nonostante la distanza di secoli, ma anche la tenuta narrativa di quei testi, la struttura sintattica, l'immediatezza del tono e dello stile, tutti elementi capaci di resistere all'usura del tempo, anzi di ripresentarsi con veste nuova di stesura in stesura, di epoca in epoca, dando al lettore del secondo Novecento la sensazione di pagine intramontabili. Probabilmente sono state queste considerazioni a condurre Pomilio nel progetto che si concretizzerà con *Il quinto evangelio*, l'opera sua di maggiore successo, pubblicata per la prima volta da Rusconi, nel 1975³. Già l'anno successivo alle traduzioni di Neri Pozza, mentre si trova in Abruzzo per le vacanze estive, comincia a prendere forma l'idea di un libro dalla struttura inusuale, sfuggente e perfino misteriosa, che do-

¹ Mario Pomilio, *Scritti cristiani* (1979), a cura di Marco Beck, prefazione di Giuseppe Langella, nuova edizione accresciuta, Milano, Vita e Pensiero, 2014.

² *Il Vangelo secondo Matteo nella versione di Nicola Lisi; secondo Marco nella versione di Corrado Alvaro; secondo Luca nella versione di Diego Valeri; secondo Giovanni nella versione di Massimo Bontempelli*, con un saggio di don Giuseppe De Luca, le note di Enrico Bartoletti, quattro litografie di Felice Casorati, Venezia, Neri Pozza, 1947.

³ Mario Pomilio, *Il quinto evangelio*, Milano, Rusconi, 1975.

veva assomigliare a «un insieme di lettere» – confessa ancora in *Preistoria d'un romanzo* – «scritte talora a distanza di secoli ma tutte convergenti in un unico interrogativo e in un'unica vicenda, la ricerca d'un vangelo sconosciuto intravisto sempre, non raggiunto mai»⁴.

Il quinto evangelio, sia pure allo stadio embrionale, muove i primi passi sul finire degli anni Sessanta, proprio mentre in Italia va consumandosi l'epoca irripetibile del *boom* economico e all'orizzonte, complice la strage milanese di Piazza Fontana, si profilano le ombre inquiete del terrorismo. Apparentemente non sussiste alcun rapporto di parentela con il contesto culturale. Tuttavia risulta impossibile non collegarne la matrice a quel sentimento di rinnovamento cristiano che si respira a partire dal Concilio Vaticano II, il grande evento conclusosi nel 1965, un vero e proprio snodo nei rapporti tra chiesa e progresso, tra mondo cattolico e sviluppo tecnologico. Nelle intenzioni iniziali di Pomilio l'opera viene concepita sul modello del romanzo epistolare, sia pure di tipologia inconsueta, essendo composto da lettere appartenenti a secoli distanti e redatte da mani diverse. Poi però la struttura subisce variazioni. Le lettere si limiteranno a comparire nel primo e nell'ultimo dei capitoli, lasciando spazio a pagine che negli anni prima e dopo il Mille, ricostruiscono una trama di rapporti tra pensiero razionale e slanci mistici, mettono insieme testimonianze e suggestioni che riverberano qualcosa di cui non si può conoscere l'identità precisa se non per salti, per intuizioni, per richiami testuali, per intrecci di fonti, fino a giungere esattamente là dove Pomilio continua a condurre il lettore, vale a dire all'esistenza ipotizzata di un quinto vangelo, poco conta se realmente esistito o totalmente inventato.

Il cambio di strategia narrativa riguarda certo lo schema epistolare, ma è l'espedito che prima attribuisce e poi sottrae materia al racconto. Ogni cosa ruota infatti intorno al personaggio di Peter Bergin: un ufficiale dell'esercito statunitense che, durante la seconda guerra mondiale, si trova nella città di Colonia, distrutta dai bombardamenti, e nella canonica della Cattedrale vede confermare quel che aveva intuito al tempo in cui, prima

⁴ Pomilio, *Scritti cristiani*, cit., p. 98.

del conflitto, svolgeva ricerche storiche. È lui il motore invisibile della vicenda, l'autore della lettera iniziale con cui, dalle macerie della Germania post-hitleriana, annuncia il ritrovamento delle fonti a un alto prelato della curia romana. Ed è sempre lui il personaggio-ombra di cui si annuncia la morte nella lettera finale, redatta da una ricercatrice universitaria, sua allieva, al termine dei quattordici capitoli che riproducono i documenti ritrovati, il frutto delle ricerche di Bergin.

Il piano originario del libro (quello pensato come romanzo epistolare) è solo un canovaccio rispetto alla direzione che più tardi intraprenderà la stesura definitiva, eppure è già sufficiente per intuire i segni di una certa anomalia nell'impostazione, di un approccio inconsueto con la materia da narrare. Ciò contribuirà a rendere l'opera un esperimento narrativo più che un lavoro rispettoso dell'ortodossia romanzesca, una scommessa dell'immaginazione che assume la forma di un grande puzzle filologico, dove tutto, fino all'ultima pagina, rimane in bilico tra menzogna e verità, dove a trionfare non è l'enunciazione di certezze, ma il sospetto di una scrittura apocrifa o, come avrebbe sottolineato lo stesso Pomilio in *Preistoria d'un romanzo*, il timore di aver messo in piedi una speciale «industria del falso»⁵. Parlare di una letteratura che sconfinava nei territori dell'invenzione o della mistificazione evoca un panorama abitato da figure di alto rango: Jorge Luis Borges in primo luogo e poi, a seguire, osservando il versante italiano, gli interpreti più originali della neoavanguardia. *Letteratura come menzogna*, per esempio, si intitola il saggio di Giorgio Manganelli, giunto in libreria nel 1967⁶. E qualcosa del magistero manganelliano sembra essersi trapiantato davvero nelle pagine di Pomilio. Non è così. Sgombriamo subito il campo. Pur essendo un'opera tra le più innovative del Novecento, *Il quinto evangelio* si origina dalla mano di un autore che non ha mai condiviso rapporti di parentela né con Manganelli, né con le teoresi del Gruppo 63.

⁵ Ivi, p. 100.

⁶ Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967.

Vero è che, tra anni Sessanta e Settanta, l'esercizio dell'impostura nei fatti letterari sembra prendere il sopravvento sulle narrazioni a carattere sociale che avevano segnato l'età del neorealismo e della società massificata. Ed è anche vero che su questo fronte lavorano, oltre allo stesso Manganelli, anche Leonardo Sciascia di *Il Consiglio d'Egitto* (1965), Vincenzo Consolo di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), Gesualdo Bufalino di *Diceria dell'untore* (1981). Perfino Italo Calvino, il più geometrico degli scrittori nel trattare argomenti scaturiti da immaginazione, non si risparmiò un'incursione nel campo di una narrativa tutt'altro che lineare, come risulterà *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Ma non è in tale direzione che bisogna guardare per trovare i compagni di strada di Pomilio, piuttosto verso quel tentativo di recuperare il palinsesto della Storia come categoria interpretativa, tentativo che, solo per rimanere negli anni che stanno a corona di *Il quinto evangelio*, comincia con il capolavoro di Elsa Morante, *La Storia* (1974), e si consolida con *Il nome della rosa* (1980) di Eco. Con qualche notevole differenza però: senza l'approccio polemico della Morante nei confronti delle ingiustizie che la Storia ripropone ma non aiuta a risolvere e senza l'atteggiamento dottrinale-nomenclatorio di Eco, che colpevolizza la Storia e inscena un processo contro le sue istituzioni.

Il quinto evangelio ha tutte le credenziali per fare da battistrada a *Il nome della rosa*: medesimo il periodo storico assunto a contesto, medesimo il panorama di riferimento (biblioteche, monasteri, eremi), medesimo addirittura l'uso vero o adulterato delle fonti. Saranno anche opere che procedono secondo traiettorie parallele, ma la differenza è vistosa e sta nella maniera in cui rapportarsi con il Medioevo: Eco per stigmatizzarne gli errori, Pomilio per rintracciare i semi di una speranza e vincere la malinconia della Storia, inclusi i fallimenti, le incomprensibili zone grigie che allontanano sempre di più la *civitas hominum* dalla *civitas Dei*. Riconoscere gli errori non vuol dire farne un dramma in astratto. Gli errori sono dell'uomo, non della Storia. Su questo tema segna il punto di maggiore vicinanza con la tensione morale che appartiene a Manzoni, di cui forse nel Novecento egli è il vero erede. Come Manzoni, infatti, crede in

un tipo di narrativa intrisa di inquietudini morali, coerente con la formula del «componimento misto di storia e invenzione»⁷. Crede in un'idea di scrittura che utilizza gli strumenti del romanzesco per richiamare le eterne questioni che appartengono alla sfera dell'umano: il dolore e la salvezza, la lotta tra il bene e il male, il desiderio di utopia e il rischio di fallimento. Ma c'è di più. Nel manifestare una sensibilità manzoniana, Pomilio non fa che aderire a un progetto di letteratura che sembra passare indenne attraverso i programmi di destrutturazione tipicamente novecentesca e ribadire con altre parole ciò che aveva testimoniato tenendo a battesimo «Le Ragioni Narrative»: un periodico fondato insieme con Michele Prisco e pubblicato a Napoli in soli otto fascicoli, tra il 1960 e il 1961, con lo scopo di difendere il romanzo contro le derive dello sperimentalismo.

Restano molto espliciti, prima e dopo *Il quinto evangelio*, i rapporti con Manzoni, a cui Pomilio dedicherà un romanzo, *Il Natale del 1833* (1983), costruito anch'esso attingendo parte al rigore filologico, parte alla reinvenzione della realtà. E tuttavia nemmeno l'etichetta del romanzo storico, come già prima quella del romanzo epistolare, funziona in maniera del tutto convincente. Molto probabilmente avrebbe senso considerare *Il quinto evangelio* un'opera a sé, in disobbedienza rispetto alle consuete modalità narrative, incline a stratificazioni stilistiche: «versetti non contenuti nei Vangeli canonici» – aggiungerà ancora nel capitolo degli *Scritti cristiani* – «novelle e leggende popolari, lettere, versi, confessioni, epigrafi, documenti d'archivio, pagine a sapore mistico»⁸. La sensazione è che Pomilio abbia volontariamente abdicato all'idea tanto di un romanzo epistolare quanto di un romanzo storico, rinunciando a inserire il suo libro in un determinato genere letterario per virare con maggiore libertà nella direzione del non-romanzo o dell'antiromanzo. E questo gioco immaginativo rende problematico il tipo di approccio nei confronti di una materia con cui non così facilmente capita di imbattersi nel corso del Novecento.

⁷ Mario Pomilio, *Il Natale del 1833*, Milano, Rusconi, 1983, p. 132.

⁸ Pomilio, *Scritti cristiani*, cit., p. 101.

In effetti, c'è sempre qualcosa che sfugge quando si cerca di individuare un ordine e l'impressione più diffusa è che si resti sulla soglia di una lunghissima, metafisica attesa: trovare il vangelo che non c'è e che si spera appaia da un momento all'altro. Peter Bergin e i suoi discepoli, più che investigatori di archivio, sono stati «pellegrini di sogni», volendo usare una mirabile definizione dell'allieva statunitense quando scrive al segretario della Pontificia Commissione Biblica⁹. «Ciascuno di noi» – aggiunge –, «una volta almeno, aveva avuto l'impressione d'esser vicino a scoprirlo, ciascuno subito dopo s'era dovuto convincere che esso era una specie di meta mobile, ovvero il simbolo di qualcos'altro: in breve, un miraggio, come soleva chiamarlo Bergin»¹⁰. In nome di questo miraggio, Pomilio porta il lettore a spasso nei secoli dell'alto e del basso Medioevo, lo conduce per i luoghi più impervi delle aree interne – il libro è anche il racconto di un'Italia appenninica, percorsa da linee verticali, a dimostrazione del fatto che Dio, se parla, sceglie le montagne per manifestarsi –, lo spinge su questioni teologiche e filosofiche, lo introduce in monasteri e biblioteche alla ricerca di tracce vere o presunte di questo quinto vangelo, mescola citazioni, rimandi, annotazioni per inseguire qualcosa di cui non si ha testimonianza diretta, eppure lo si percepisce come necessario per ogni vicenda umana.

Ma – ci dovremmo chiedere a un certo punto – siamo così sicuri che Dio parli? E se non fosse che un'illusione la ricerca di questo libro misterioso? Il dubbio ci fa stare in bilico o come su una soglia. Ammettiamo che sia esistita, dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, una linea di scrittori non riconoscibili nella divisione fra apocalittici e integrati, individuata da Eco nell'omonimo saggio del 1964. Ammettiamo pure che le questioni della modernità, così come sono state declinate in Italia prima e dopo il *boom* economico, abbiano generato piste alternative sia alla cosiddetta letteratura del rifiuto (quella che si opponeva con atteggiamenti corrosivi al diffondersi della tecnologia), sia all'utopismo urbano che faceva capo a Calvino. Se qualcosa del

⁹ Pomilio, *Il quinto evangelio*, cit., p. 319.

¹⁰ *Ibidem*.

genere si è verificato, di sicuro avrebbe avuto in Pomilio il capofila perché il cardine del suo discorso sta nei pronunciamenti a favore di un cristianesimo dalla forte vocazione laica, in quella particolare nozione di dissenso con cui egli si è posto di fronte ai risultati dei due secoli di storia cristiana, certo non per negarla o esautorarla, ma per travalicarne i risultati, per rifondare su altre regole il sentimento del vivere comunitario e dare azione compiuta alla voce inascoltata del Vangelo.

Sottolineare la natura profetica e politica di *Il quinto evangelio* non significa sminuire i vincoli di parentela con l'entroterra religioso (che sono infiniti, inossidabili e fino a qualche decennio fa addirittura facile pretesto di ghetizzazioni culturali), semmai rileggerli quale manifesto di una lontananza da tutto ciò che si definisce civiltà contemporanea. Non condividere i caratteri di un'epoca vuol dire scegliere una strada di implicita disubbidienza. A suo modo, Pomilio è stato disubbidiente e, senza ricorrere ai clamori della protesta e della rabbia, ha fatto suo il protocollo delle responsabilità morali che gravano sugli intellettuali, impegnandosi a cercare non il senso dell'essere ma il senso del fare, a seguire cioè non tanto la tentazione mistica quanto la ricerca di una visione. In ciò risiede la complessità e il fascino di una proposta affidata a un romanzo come *Il quinto evangelio* che ci dice di una persona in conflitto latente con il tempo presente.

Pomilio non si è mai mostrato propenso ad accettare i segni di un quotidiano costellato da miti effimeri, né ha mai consegnato il proprio lavoro alla dimensione della testimonianza. Piuttosto ha preferito dimenarsi tra male individuale e catastrofe collettiva, trovando appigli nella tradizione francese dei Bernanos e dei Maritain. Questo spiega anche il motivo per cui fare letteratura equivale a indagare nei territori della speranza, cercare un progetto alternativo ai limiti e alle inadempienze dentro cui nascono e si cancellano i destini degli individui. Come dichiara in fondo ai capitoli l'allieva di Peter Bergin rivolgendosi alla curia romana:

Certamente il quinto evangelio è *anche* la storia d'una lunga eresia; e parimenti esso è *anche* il ramo verde della Chiesa, di continuo reciso e di continuo rifioriente, è *anche* la perpetua utopia del Regno, è *anche* l'emblema della fuga in avanti impostaci per sempre dalla parola di Cristo. Solo

che la ricerca d'un quinto vangelo reale, tangibile, d'un vero libro insomma, non è stata soltanto una scommessa con l'impossibile, come in fondo lei sembra dire. È vero semmai che essa includeva *anche* il bisogno velleitario quanto si vuole, visionario quanto si vuole, di rincorrere un'evidenza per incontrare una speranza¹¹.

«Rincorrere un'evidenza per incontrare una speranza» può essere uno slogan che racchiude il senso di un'esperienza tanto storico-filologica quanto mistico-utopica. E non c'è da meravigliarsi che in questo frammento torni con insistenza l'avverbio «anche»: addizionare, aggiungere, annettere sono elementi di una poetica che interroga i destini futuri di ogni individuo. È lì che Pomilio va scovato, all'incrocio delle strade che dalla delusione della Storia conducono verso la tensione al futuro, nel punto geografico dove i singoli uomini erigono un altare al Dio che si nasconde, al Dio che non si fa conoscere. E tuttavia, pur nel silenzio di un Novecento che ci ha resi orfani, ce lo racconta nella forma di un travagliato, lunghissimo esame di coscienza che attraversa mille anni, ce lo consegna come lascito di una rivelazione non ancora conclusa, alla luce del fatto che Dio, per tutti, non è la soluzione ai problemi, ma il problema.

¹¹ Ivi, p. 321 (corsivi del testo).

Francesca Chiusaroli

Dai manga a Halloween: elementi di *revival* nel repertorio emoji tra Oriente e Occidente

Introduzione

La nascita del primo repertorio emoji è collocata tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. Ideato in Giappone, il catalogo dei pittogrammi digitali è pervenuto all'Occidente affiancandosi ai contemporanei emoticon, le popolari “faccine” inventate negli stessi decenni negli Stati Uniti dall'informatico Scott Fahlman¹ e realizzate da combinazioni sequenziali di caratteri di tastiera (lettere, numeri, diacritici)²: il trattamento dei due repertori è rapidamente confluito in una loro piena fusione materiale e concettuale. Oggi, la battitura in sequenza dei caratteri dell'emoticon va automaticamente a generare la figura dell'emoji attraverso gli automatismi della digitazione, e il repertorio emoji, nella sua interezza, conosce una sistematizzazione e uno statuto internazionale configurandosi come un elenco standard integrato nei sistemi operativi di tutti i dispositivi digitali, comprendente in totale quasi quattromila icone³.

L'affinità estetica tra emoticon e emoji, in particolare per quanto riguarda la serie delle faccine (*smileys*), incoraggia un immediato confronto stilistico e grafico tra i due sistemi⁴, non-

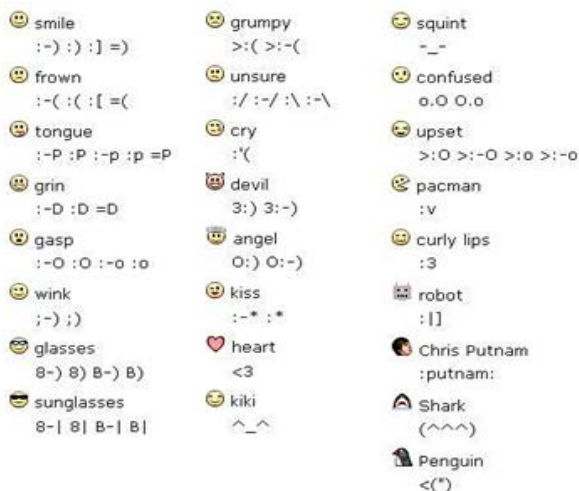
¹ <<https://www.cs.cmu.edu/~sef/>>.

² Francesca Chiusaroli, *L'invenzione del pittogramma. Creatività, imitazione, istanze di motivazione all'origine dell'emoticon*, in po-ro-wi-to-jo. *Scritti in onore di Mario Negri*, a cura di Giovanna Rocca, Erika Notti, Marta Muscariello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, pp. 145-166.

³ <<https://emojipedia.org/faq>>.

⁴ Francesca Chiusaroli, *Scritture brevi e identità del segno grafico: paradigmi ed*

ché una loro naturale comparazione in termini di adeguatezza funzionale e commerciale: lo stile grafico, stilizzato e composito nel caso degli emoticon, definito e colorato per gli emoji, ha decretato il vantaggio estetico e il collegato successo del modello iconico, tanto da portare a considerare gli emoji come la versione migliorata (evoluta) degli emoticon⁵:



Le somiglianze non sono peraltro casuali, lì dove le diverse tecniche grafiche creative risultano in breve tempo progredite in modo centripeto con l'avvento della scrittura del web 2.0 e con la cultura globalizzata dell'immagine⁶. Il legame semiotico che innesca il confronto tra emoticon e emoji mette infatti in luce peculiari meccanismi di ricezione di modelli intermediari, sviluppatisi senza soluzione di continuità con strategie imitative

estensioni semiotiche, in *Identità e discorsi. Studi offerti a Franca Orletti*, a cura di Laura Mariottini, Roma, RomaTrE-Press, 2015, pp. 251-264.

⁵ Qui e per tutta la sitografia citata, la data di consultazione è il 31 agosto 2025. Per la tematica trattata, molte immagini riprodotte nel presente contributo circolano nel web in maniera diffusa e libera: in questa sede, non ne sarà citata la fonte, quando ritenuta ininfluente.

⁶ Francesca Chiusaroli, *Emoji e semplificazione linguistica*, in *Comunicare il patrimonio culturale. Accessibilità comunicativa, tecnologie e sostenibilità*, a cura di Franca Orletti, Milano, FrancoAngeli, 2021, pp. 164-193.

ed effetti di viralità digitale negli ambienti della comunicazione mediata dal computer (CMC)⁷.

Le richieste del mercato hanno attivato strategie estetizzanti, portando all'unificazione del repertorio, con l'effetto di conformare gli ambienti comunicativi in rete alle istanze della civiltà mondializzata di Internet, fondendo, dunque preservando, attraverso forme di *revival*, dimensioni culturali originarie che riguardano le arti, i miti, e il loro incontro tra Oriente e Occidente⁸.

Gli emoticon in Oriente: i kaomoji



Accanto alle recenti retrodatazioni, è acclarata l'attribuzione dell'invenzione degli emoji al giapponese Shigetaka Kurita (1998, azienda NNT-DoCoMo)⁹, autore del set originario dei pittogrammi digitali che Apple acquisirà dall'azienda madre trasferendoli definitivamente negli Stati Uniti.

La varietà delle forme e dei soggetti custodita nei 176 segni originali decreta – rispetto alla fattispecie degli emoticon statunitensi – la scelta della riproduzione iconica, oltre che delle classiche faccine per le emozioni (emoticon = “emotion icons”), anche di referenti della comunicazione di tecnoletto, come la

⁷ Elena Giannoulis, Lukas R. A. Wilde, *Emoticons, Kaomoji, and Emoji: The Transformation of Communication in the Digital Age*, London, Routledge, 2019.

⁸ Johanna Monti, Francesca Chiusaroli, *Il codice emoji da Oriente a Occidente: standard Unicode e dinamiche di internazionalizzazione*, «Rassegna italiana di linguistica applicata», 49.2-3, 2017, pp. 83-102.

⁹ Paul Galloway, *Shigetaka Kurita: Emoji*, MoMA One on One Series, New York, The Museum of Modern Art, 2023.

segnaletica turistica o aziendale. Scopo dell'autore era infatti di rendere disponibili in forma già compiuta, attraverso la struttura in pixel, figure che diversamente restava complicato realizzare nei comuni programmi di videoscrittura per chi non avesse le adeguate competenze di grafico.

Prima dell'incontro fusivo tra emoticon e emoji operato da Apple, un parallelismo concreto è da individuare tra gli emoticon e i loro corrispondenti orientali: i kaomoji.

Realizzati, al pari degli emoticon di Fahlman, con le tecniche della ASCII art, i kaomoji (顔文字 = *kao* 顔 “viso” e *moji* 文字 “carattere”) nascono negli anni Ottanta del Novecento in Giappone e, secondo la testimonianza di Shigetaka Kurita, possono dirsi diretti ascendenti degli emoji. Anche noti come “ASCII faces”, i kaomoji vanno a rappresentare soprattutto visi veicolanti sentimenti ed emozioni:

^_^	^^	^_^	^-^	(^^)	(^^)
(^.)	(^o^)	(^-^)	(^_^)	(^-^-)	(^-^-)
(^v^)	(^ω^)	(^ω^)	(o^^o)		
)o^((^_^)	(!_!)	^o^		
(^o^)	(^O^)	(^O^)	(^▽^)		
(^◇^)	(^O^)	(^O^)	(^▽^)		
(^▽^)	(^▽)	(^▽^)	(^▽^)		
(^▽^)	(^▽^)	(^▽^)	(^▽^)		

Significativamente detti “emoticon verticali”, i kaomoji consistono in disegni di volti, la cui composizione avviene attraverso la selezione e la combinazione di tratti distintivi, ognuno dei quali viene funzionalizzato come un elemento fisionomico. Ad esempio, gli apici uncinati, gli asterischi o i trattini alti rappresentano espressioni degli occhi, il punto, il pallino o il trattino centrale indicano le varie posizioni della bocca. La lettera “o” maiuscola o minuscola è utilizzata per disegnare il naso; le parentesi, che negli emoticon rappresentano la bocca, delineano in questo caso i contorni del viso.

La potenziale varietà dei kaomoji è, parimenti agli emoticon¹⁰, praticamente infinita, data la vasta gamma di combinazioni di caratteri disponibili nelle tastiere dei sistemi grafici: la creatività è favorita dagli alfabeti e dai caratteri di tastiera in uso per le lingue orientali (come il coreano). Nei portali di riferimento, si trovano migliaia di questi pittogrammi, registrati e suddivisi in macrocategorie che riflettono i differenti schemi enciclopedici basati sulle espressioni emotive dei segni¹¹:

1. Positive Emotions	2. Negative Emotions	3. Neutral Emotions
Joy	Dissatisfaction	Indifference
Love	Anger	Confusion
Embarrassment	Sadness	Doubt
Sympathy	Pain	Surprise
	Fear	
4. Various Actions	5. Animals	6. Other Types
Greeting	Cat	Friends
Hugging	Bear	Enemies
Winking	Dog	Magic
Apologizing	Rabbit	Food
Nosebleeding	Pig	Music
Hiding	Bird	Games
Writing	Spider	Faces
Running		Special
Sleeping		

Le macrocategorie a statuto semantico consentono agli utenti di navigare e trovare facilmente il kaomoji che meglio esprime l'emozione o il concetto desiderato. La diversità e la complessità delle emozioni umane sono riflesse in una vasta gamma di icone che vanno dalle espressioni di gioia e sorpresa a quelle di tristezza e rabbia, e delineano anche azioni come saluti, complimenti o semplici interazioni sociali, anche attraverso le azioni correlate come gli abbracci e vari gesti. Tale ricchezza di rappresentazioni testuali contribuisce a valorizzare e a diversificare il linguaggio emotivo utilizzato nelle comunicazioni online:

¹⁰ <<https://www.shutterstock.com/it/search/emoticons>>.

¹¹ <<https://kaomoji.ru/en/>>.

Anger

The secret of angry or evil emoticons is in their eyes. Use ` and ´ or ` and ´. Just don't change the characters' order, otherwise your angry emoticon will become friendly and kind (compare: `` - evil eyes, ´´ - kind eyes). In addition, you can add "wrinkles" # and their stronger forms: x or ㄥ and 凸 (middle finger) and ㄅ (claws) as an arm. You can also use "snarl" 皿 or 益.

(#`D´)	(´皿#)	(´ω´)	ヽ(´Д´)ノ
(´·´ω´·´)	(´-´)	ヽ(´~´x´)ノ	凸(´Δ´#)
(´´´)	ψ(´▽´)ψ	x(´^´)´	ヽ(´_´)ノ
(x´□´)	(益益´)	ㄣ(´ㄣ´)ㄣ	凸(´□´)凸
Σ(▼□▼x´)	(´ㄣ益益)	ψ(▼^▼x´)~→	(´益益´)ノ
(#´x´)	(益益▼益益)	(#´□´)凸	((益益益益益益))
ㄅ(益益益益益益益益)ㄅ	(益益益益益益益益)	\\ \ ㄅ(ω^ω^ω)ㄅ / /	(凸益益益益益益益)
↑_ (ΦωΦ)ψ	←-(ψ▼-▼)ε	ε((#益益益益益益))9	ㄅ(益益益益益益)ㄅ
(/益益益益益益)ノ	(´-益益益益益益)		

Virtual gaming, net art, clip art

L'ampia fenomenologia dei kaomoji trova consistenza nelle diffuse pratiche di comunicazione digitale legate al mondo dei giochi virtuali (*video e virtual games*).

Nei contesti dei servizi di messaggistica istantanea, soprattutto i forum online collegati agli ambienti di gioco, gli utenti, anche appartenenti a lingue e paesi diversi, possono comunicare e scambiarsi commenti usando segni di tastiera per comporre immagini riproducenti i soggetti delle attività di *gaming*.

Tali soggetti pertengono in particolare all'universo della fumettistica giapponese e dell'animazione (*comics*)¹², nelle configurazioni molto popolari, soprattutto tra le giovani generazioni, note come *anime e manga*.

Elementi di una tradizione secolare propria della cultura religiosa, folklorica, mitologica orientale nipponica, *manga e anime* hanno così conosciuto un rilevante impulso di attualizzazione proprio grazie ai mezzi di comunicazione di massa¹³, dando vita a una fiorente proposta di prodotti commerciali – televisivi e del fumetto – su personaggi “eroi” di serie animate dotati di forte carica emotiva, quando non di superpoteri¹⁴:

¹² Gino Frezza, *Le carte del fumetto. Strategie e ritratti di un medium generazionale*, Napoli, Liguori, 2008.

¹³ Robin E. Brenner, *Understanding Manga and Anime*, Westport, Libraries Unlimited-Greenwood, 2007.

¹⁴ Jonathan Clements, Helen McCarthy, *The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation since 1917*, Revised and expanded edition, Berkeley, Stone



Originariamente legati a temi della cultura orientale, questi elementi, declinati e rifunzionalizzati alla luce delle esigenze delle tecniche digitali per la creazione di contenuti animati, sono stati accolti in modo naturale anche in Occidente, e acquisiti dalla cultura massmediale internazionale e globalizzata di marca statunitense.

Il fenomeno è stato fortemente alimentato dal fiorente mercato dei videogiochi, dei prodotti di animazione e della fumettistica dedicata, inclusi i *webcomics*, con l'effetto di generare nuovi *revival* di tali tradizioni arcaiche, peraltro dall'utenza non (o non più) percepibili come tali¹⁵:



Il processo di diffusione e adattamento culturale evidenzia l'importanza delle interazioni transnazionali e il ruolo cruciale

Bridge Press, 2006.

¹⁵ Mary Lynn Kittelson, *The Soul of Popular Culture: Looking at Contemporary Heroes, Myths, and Monsters*, Chicago, Open Court, 1998.

dei media digitali nel facilitare lo scambio e la commistione fra le tradizioni:



Fondata sulla costruzione di ambientazioni e soggetti del *fantasy*¹⁶, la tecnica figurativa degli *anime* e *manga* si declina nell'ambito della computer grafica attraverso tecniche creative sofisticate¹⁷:



¹⁶ John Clute, John Grant (ed. by), *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, St Martin's Griffin, 1999².

¹⁷ <<https://www.asciiart.eu/>>.

Le medesime tecniche si sono parallelamente individualizzate per le consuetudini dell'interazione singola (*chat-line*), producendo rappresentazioni digitali semplificate di figure iconiche realizzate attraverso segni di tastiera per specifici segnali emotivi, che sono, appunto, i kaomoji:

Arms Raised in Anger

These emotes are so angry they have raised both of their arms and they are waving them around. They are probably even making a lot of noise. All this thrashing about is causing mayhem, as their anger is completely out of control! Choose from a variety of characters to make the perfect raised, angry arms: 丿, \ with /, 丶 with /, or use 彡 to show the arm is waving around. You can even mix and match arms to make your own unique style.

(丿 ° □ °) 丿	(/ 𐄂 ') /	\ (` ° ') /
\ (` ˘ ˘) 丿	\ (• ˘ 𐄂 ') 丿	\ (𐄂 益 𐄂) 丿
(((p > o <) q))	(/ ≡ 𐄂 𐄂 ≡) 丿	(/ 𐄂 益 𐄂) 丿
[[[𐄂 > o <]]]	\ (` ˘ (𐄂) ˘) /	\ (〇 〇 〇) /
\ (@ 〇 @) /	\ (' 〇 ' 𐄂 /	\ (` ˘ . 𐄂 ') /
\ (> o <) 丿	彡 (` ˘ ˘ ' ˘) 丿	彡 (˘ 𐄂 𐄂 𐄂 ˘) 丿
\ (≡ 𐄂 ≡) 丿	\ (# ˘ 𐄂 ') 丿	\ (˘ ˘ 𐄂 ˘ ˘) 丿
𐄂 ˘ ˘ 𐄂	彡 (˘ ˘ 𐄂 ˘) / 彡 ☆	\ (` ˘ ˘ ') /
\ (' 益 ') /	\ (𐄂 𐄂 𐄂 ;) 丿	𐄂 (` 𐄂 𐄂) 丿
\ (` 𐄂 ') 丿	𐄂 (˘ ˘ 𐄂 ˘) 丿	彡 (` ˘ ˘ ') / 彡

Nella elaborazione dei volti dei kaomoji, l'attenzione dedicata all'aspetto emotivo riveste un ruolo cruciale, evidente nell'enfaticizzazione e nella varietà delle espressioni degli occhi, nonché nella frequente inclusione di segni distintivi (come l'apostrofo, l'apice, le virgolette, ecc.) per le lacrime o gocce di sudore (*manpu*)¹⁸:

¹⁸ <<https://www.visuallanguagelab.com/jvl>>.



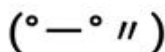
In tal modo le creazioni individuali imitano le più complesse riproduzioni iconiche attraverso le tecniche dell'interfaccia grafica (*Graphical User Interface*), dei *comics* e dei disegni animati¹⁹:



kaomoji big eyes creepy stare staring stare funny dilated pupils big pupils mesmerized



kaomoji big eyes cute funny big cute eyes dilated pupils big pupils mesmerized



sweat sweat kaomoji sweat text emoji sweat text face

¹⁹ Masano Amano, Julius Wiedemann, *Manga design*, Köln, Taschen, 2004.



L'evoluzione dei kaomoji testimonia così un affascinante processo di adattamento e arricchimento delle tecniche orientali nel contesto delle rappresentazioni grafiche testuali. I singoli segni si combinano per creare figure sempre più complesse, che ritraggono volti e busti umani in pose intense ed espressive, richiamando gli stili dinamici e vigorosi tipici degli eroi e delle eroine illustrati nei fumetti:

Arms Raised in Anger

These emotes are so angry they have raised both of their arms and they are waving them around. They are probably even making a lot of noise. All this thrashing about is causing mayhem, as their anger is completely out of control! Choose from a variety of characters to make the perfect raised, angry arms: `」` , `\` with `/`, `ゝ` with `ノ`, or use `ヾ` to show the arm is waving around. You can even mix and match arms to make your own unique style.

L'ampliamento della serie di rappresentazioni va a includere figure non solo umane ma animali: la loro riproposizione in ambiente digitale decreta l'attivazione di connessioni legate alla comunicazione 'leggera', come nel caso del "gatto", ora adottato per le caratteristiche di "cuteness", ma di cui non è estranea la simbologia pregressa:

Japanese Emoticons: Animals

Cat

Japanese believe that cats are insanely cute creatures. This explains a variety of anime and manga fetishes: cat ears and tail, saying "nyaa~" (nyaa - "meow" in Japanese) and other kawaii things. Therefore, it's not a surprise that in kaomoji main animals are cats. So, if you want your emoticon to become a nice kitty, use = = for its mustache and ^ ^ for the ears.

(=^..ω..^=)	(=^..I..^=)	(=①ω①=)	(=ω=)..nyaa
(= ; I ; =)	(='ω'=)	(=^..^=)	(= / ω \ =)
(=~~~~=)	(=^..^=)	(=^..ω..^=)	^ (^='ω'=) / "
(^ . ω . ^)	(/ =ω= /	㊦(^ . ^ . ㊦)㊦	㊦(^ . I . ^)㊦
㊦(① ω ①)㊦	(^=㊦㊦㊦=^)	(=ω=)	(^..㊦ω㊦..^)
(^㊦㊦㊦^)	(^㊦㊦㊦^)	㊦(=ω=)㊦	(Φ ω Φ)

La riproposizione delle tradizioni arcaiche entro le pratiche della comunicazione negli ambienti dei *virtual games* agevola inoltre combinazioni per la creazione di figure del soprannaturale e del fantastico:



L'accesso individuale ai dispositivi (*personal computer*) ha conosciuto, con la filosofia MacIntosh²⁰, una rivoluzionaria semplificazione dei comandi digitali²¹, da *text-based* a iconici, con effetto propulsivo verso i prodotti della *net art*²², favorendo la creazione e la diffusione in rete di serie di pittogrammi a grafica vettoriale (*clip art*), vuoi risultanti dalla rielaborazione in chiave digitale della ordinaria simbologia di cartellonistiche e segnaletiche pubbliche, vuoi anche di fantasia:

²⁰ Andy Hertzfeld, *Revolution in The Valley: The Insanely Great Story of How the Mac Was Made*, Sebastopol, O'Reilly Media, 2011.

²¹ Franca Orletti (a cura di), *Scrittura e nuovi media. Dalle conversazioni in rete alla Web Usability*, Roma, Carocci, 2004.

²² Marco Deseriis, Giuseppe Marano, *Net Art. L'arte della connessione*, Milano, Shake Edizioni, 2003.



Tali immagini pre-generate compongono repertori enciclopedici spesso a licenza libera, agevolando la condivisione, la diffusione e la replicabilità dei modelli²³. La popolarità favorisce uno sviluppo continuo, adattabile alle esigenze della comunicazione digitale rapida personale²⁴, benché resti, accanto alla evidente disponibilità dei mezzi, certa difficoltà d'uso, ovvero di adattamento, delle immagini sui fogli di videoscrittura²⁵.

In questo panorama di progressiva apertura verso codici digitali iconici e con l'emergere di pratiche sempre più autonome disponibili all'utente comune, si inserisce l'invenzione degli emoji.

Nati, come abbiamo detto, in Giappone essi sperimentano, senza soluzione di continuità, un percorso di crescita che ne attesta il trasferimento negli USA, la propagazione intercontinentale attraverso i dispositivi tecnologici portatili quali i telefoni "intelligenti" (*smartphone*), la proliferazione inarrestabile del repertorio stimolata da istanze commerciali e insieme socio-culturali.

Lungi dall'essere una ideazione estemporanea e una creazione *ex novo*, bensì intravedendovi meccanismi concatenati di ispirazione bene attestati nella storia²⁶, ne riconosciamo la continuità

²³ <<https://openclipart.org/>>.

²⁴ Riccardo Falcinelli, *Critica portatile al visual design. Da Gutenberg ai social network*, Torino, Einaudi, 2014.

²⁵ Alan Freedman, *Computer Desktop Encyclopedia*, Osborne, McGraw-Hill, 2019.

²⁶ Diego Poli, *La «traccia» come antecedente del «signum» nell'arcaismo greco*, in *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, a cura di Palmira Cipriano, Paolo Di Giovine, Marco Mancini, 2 voll., Roma, il Calamo, 1994, vol. II, pp. 1065-1072.

con la cultura dell'immagine digitale, iconica e poliespressiva²⁷.

L'ispirazione originaria legata alla dimensione nipponica è così all'origine di un significativo connubio culturale attraverso le pratiche di scrittura digitale²⁸, consistente nella contaminazione di modelli culturali tra Oriente e Occidente e nella loro rifunzionalizzazione da antico a moderno.

Tra Oriente e Occidente: gli emoji

Senza prescindere dal ruolo fondamentale dell'istanza pragmatica del paralinguaggio per la comunicazione online (come era nelle intenzioni di Fahlman)²⁹, adeguato rilievo sarà dunque da attribuire all'apporto artistico e culturale di Internet come luogo di confluenza di varie tradizioni figurative e dei loro specifici linguaggi e stili.

Le distanze tra i mondi vanno ad attenuarsi con la crescente diffusione a livello internazionale delle piattaforme di comunicazione sincrona a distanza (web 2.0)³⁰, allorché si sono significativamente annullate le incompatibilità tra i diversi sistemi operativi. Il fenomeno ha dato impulso alla necessità di sviluppare soluzioni di adattabilità tra i sistemi, al fine di garantire una fluida condivisione degli strumenti e dei segni utilizzati in tali contesti: tra questi, gli emoji.

Inizialmente strutturati come immagini in pixel, utili al pratico impiego nella videoscrittura, gli emoji (絵 *e* = "immagine", 文 *mo* = "scrittura" e 字 *ji* = "carattere") costituiscono l'esito del

²⁷ Ernst H. Gombrich, *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon, 2002.

²⁸ Peter J. Katzenstein, Takashi Shiraishi (ed. by), *Network Power: Japan and Asia*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1997.

²⁹ Francesca Chiusaroli, *Emoticon, emoji e altre logografie per la rappresentazione del parlato nella comunicazione dei social media*, in *La comunicazione parlata. Spoken communication. Napoli 2016*, a cura di Anna De Meo, Francesca Maria Dovetto, Roma, Aracne, 2017, pp. 233-251.

³⁰ Cfr. David Crystal, *A Glossary of Netspeak and Textspeak*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, e, dello stesso autore, *Txtng: The Gr8 Db8*, Oxford, Oxford University Press, 2008; Brenda Danet, Susan C. Herring (ed. by), *The Multilingual Internet: Language, Culture, and Communication Online*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

rapido processo di fusione tra le diverse pratiche grafiche (*net* e *clip art*) innescato attraverso procedimenti tecnici di automatismo che vanno a unificare le plurime fenomenologie dei segni stilizzati, trasformandole in forme iconiche sempre più nitide e definite³¹:



Gli emoji offrono un mezzo di comunicazione visuale immediato e potenzialmente universale³², consentendo agli utenti di

³¹ <<https://blog.emojipedia.org/apples-emoji-evolution-1997-2018/>>.

³² Marcel Danesi, *The Semiotics of Emoji: The Rise of Visual Language in the Age of the Internet*, London-New York-Sydney, Bloomsbury Academic, 2016. Il portato universale degli emoji è da noi definito “potenziale” in quanto naturalmente limitato dai condizionamenti della visione culturale propria a ogni lingua, dagli usi gergali o individuali dei segni, dalle difficoltà nella ricezione e leggibilità in condizioni di svantaggio. In tale ottica, per l’istanza universalista restano rilevanti gli sforzi della comunità internazionale nella ricerca di contesti di uniformazione e di convenzionalizzazione, quali, in primis, il lavoro di *Unicode* e *Emojipedia* (su cui vedi *ultra*), nelle connesse ricerche volte al superamento delle limitazioni strumentali per l’accessibilità e per l’inclusione, e nei progetti di costruzione di codici intermediari validi come interlingua internazionale sperimentati nelle traduzioni intersemiotiche. Su questo tema si rinvia a Francesca Chiusaroli, *La scrittura in emoji tra dizionario e traduzione*, in *CLiC-IT 2015, Proceedings of the Second Italian Conference of Computational Linguistics*, Torino, Accademia UP 2015, pp. 88-93; Johanna Monti, Federico Sangati, Francesca Chiusaroli, Martin Benjamin, Sina Mansour, *New Online Tools and Digital Environments for Translation into Emoji*, in *CLiC-IT 2016, Proceedings of the Third Italian Conference of Computational Linguistics*, Torino, Accademia UP 2016, pp. 211-215; Francesca Chiusaroli, *La scrittura in emoji per l’educazione linguistica e interculturale*, in *Modelli pedagogici e pratiche didattiche per la formazione iniziale e in servizio degli insegnanti*, a cura di Pierpaolo Limone, Davide Parmigiani, Bari, Progedit, 2017, pp. 68-78; Francesca Chiusaroli, Johanna Monti, Federico Sangati, *Pinocchio in Emojitaliano*, Sesto Fiorentino (FI), apice libri, 2017; Francesca Chiusaroli, *Emojitaliano: l’emojilingua tra scritture e riscritture*, in *Homo scribens 2.0. Scritture ibride della modernità*, a cura di Sergio Lubello, Firenze, Cesati, 2019, pp. 45-87; Johanna Monti, Francesca Chiusaroli, Federico Sangati,

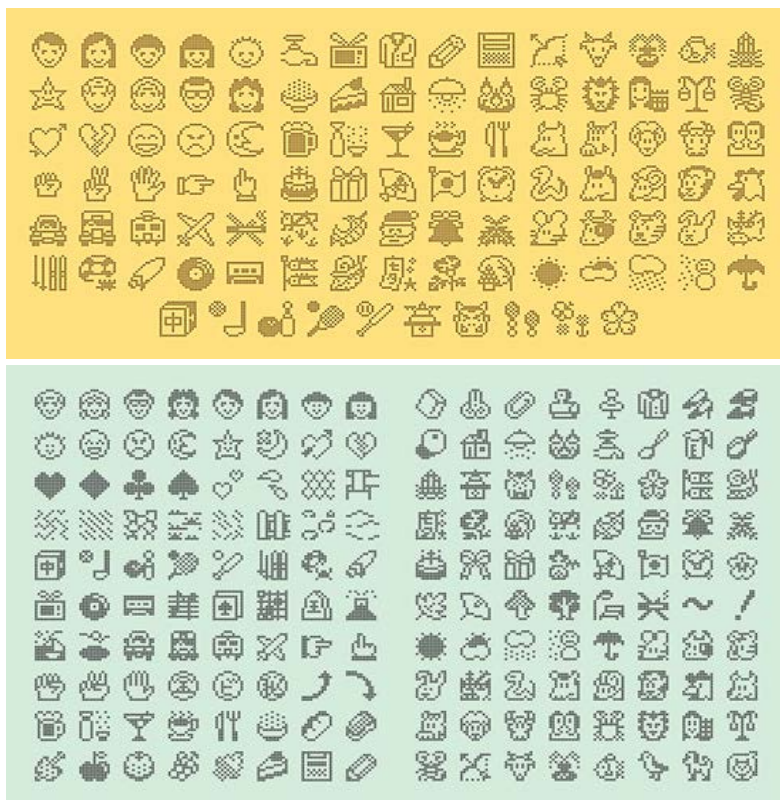
arricchire i loro messaggi con un'ampia gamma di simboli, non soltanto *smileys*, che vanno oltre le parole³³. Tali caratteri visivi permettono di trasmettere concetti ed emozioni in modo più vividamente intuitivo, contribuendo così idealmente a facilitare la comunicazione attraverso le barriere linguistiche e culturali. La loro diffusione su scala globale ha reso gli emoji elementi popolarissimi della comunicazione digitale contemporanea³⁴, influenzando notevolmente le dinamiche di scambio e interazione online.



Emojitaliano: A Social and Crowdsourcing Experiment of Creation of a Visual International Language, in *Design, User Experience, and Usability: UX Research and Design*, Heidelberg, Springer, Cham, 2021, pp. 426-441; Francesca Chiusaroli, Federico Sangati, Johanna Monti, Maria Laura Pierucci, Tiberio Uricchio, *Emojilingo: Harnessing AI to Translate Words into Emoji*, in *CLiC-IT 2024, The Tenth Italian Conference on Computational Linguistics*, CEUR Workshop Proceedings.

³³ Fred Benenson, *How to Speak Emoji*, London, Ebury Press, 2015; Vyvyan Evans, *The Emoji Code*, London, Michael O'Mara Books, 2017.

³⁴ Giuseppe Antonelli, *I social network. La faccina che piange dal ridere*, in *Il museo della lingua italiana*, a cura di Giuseppe Antonelli, Milano, Mondadori, 2018, cap. 56.



Nelle tre figure precedenti si possono osservare i repertori di simboli che hanno portato a retrodatare l'invenzione degli emoji, prima al 1997³⁵ e, più recentemente, al 1988-1990³⁶, rispetto alla primigenia attribuzione a Shigetaka Kurita.

In tutti gli elenchi sono inclusi segni di varie categorie, come simboli meteorologici, zodiacali, sportivi, di veicoli e segnali stradali, edifici, cibo, calzature, apparecchiature elettroniche, giochi e giocattoli, strumenti per la scrittura e tecnologici, fasi lunari e orologi, numeri, cuori, mani e volti umani, animali. La novità di questi set non risiede tanto nella creazione di nuovi

³⁵ <<https://blog.emojipedia.org/correcting-the-record-on-the-first-emoji-set/>>.

³⁶ <<https://blog.emojipedia.org/new-earliest-emoji-sets-from-1988-and-1990-uncovered/>>.

simboli, bensì nel rendere accessibile la simbologia tradizionale in formato digitale.

Tra le ispirazioni riconoscibili e riconosciute, oltre alle simbologie del marketing e del turismo, è prevalente l'universo dei *manga* e *anime*³⁷:

顔14	風邪	△	顔11	流れ星	★	生22	花束	🌸
顔15	ないしょ	👄	顔12	アニメの本	📖	生23	バラ	🌹
顔16	へっくり	👁	顔13	圏外	📶	生24	ビキニ	👙
顔17	間もないよ	👁	生1	注射	💉	生25	ハイビスカス	🌺
顔18	真剣	👁	生2	薬1	💊	生26	目ざし時計	🕒
顔19	あちー	👃	生3	薬2	💊	生27	ゆかた	👘
顔20	うさーん	👄	生4	がん	💊	生28	麻雀	🀄

A seguito dell'acquisizione del repertorio da parte di Apple, e per le esigenze di condivisione tra sistemi operativi, la gestione del set è stata assunta dal Consorzio Unicode³⁸, che si occupa della standardizzazione dei segni e dell'approvazione delle proposte di nuovi emoji.

Gli aggiornamenti regolari vengono registrati, oltre che in Unicode, nella collegata enciclopedia generale degli emoji – *Emojipedia*, la *Home of Emoji Meanings*³⁹ – che comprende oggi quasi quattromila icone.

Il catalogo è significativamente suddiviso in categorie, dalle faccine e persone, a referenti del mondo animale e naturale, cibi e bevande, attività sportive, mezzi di trasporto e luoghi, oggetti, simboli, bandiere.

La proliferazione del set comprende grafiche che mostrano una chiara ascendenza orientale, come nei casi di figure per la

³⁷ <<https://animeartmagazine.com/what-are-manpu-anime-and-manga-comic-symbols-and-how-to-use-them-right-part-1/>>.

³⁸ <<https://www.unicode.org/emoji/charts/full-emoji-list.html>>.

³⁹ <<https://emojipedia.org/>> (che vale come fonte per i significati degli emoji qui di seguito citati).

rappresentazione dell'elemento connotativo dell'“ira” o “broncio” (*Anger Symbol Emoji*) con il collegato segnale dal valore iconico del suono del “pugno sferrato” e della “goccia di sudore”, simbolo noto nella cartoonistica *manga* come *plewds*⁴⁰ e la “bolla” (*Bubbles Emoji*) simbolo di personalità, i cosiddetti tratti *manpu* già richiamati da Shigetaka Kurita⁴¹:



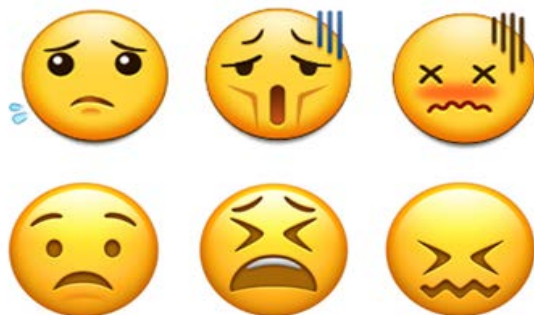
⁴⁰ Mort Walker, *The Lexicon of Comicana*, Bloomington, iUniverse, 1980.

⁴¹ <<https://ageofthegEEK.org/2023/05/17/emoji-pioneer-shigetaka-kurita-receives-lifetime-achievement-webby/>>.

La rappresentazione della personalità e dell'intensità emotiva attraverso la goccia di sudore è riprodotta anche negli emoji-*smileys*, come nel caso della *Sleepy Face*, più propriamente *Snot Bubble Face*, nei *manga* per “affanno” o “tristezza”, e della *Steam From Nose Face*, “irritazione, ira, disprezzo” e, più originariamente, nei *manga*, “orgoglio, dominio, *empowerment*”:



I valori *manga* sono iconicamente rappresentati – poi nelle versioni successive neutralizzati (cfr. prima e seconda riga nella figura sottostante) – negli emoji delle faccine *Worried*, *Tired*, *Confounded* di Samsung, che ne includeva i tratti kaomoji:



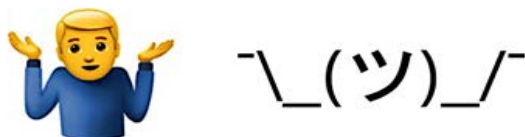
Nella categoria *People*, le posizioni delle braccia possono assumere pregnanza distintiva che ancora una volta va a fondere la tradizione orientale e le rappresentazioni più contemporanee.

Person bowing riproduce l'inchino corrispondente al tradizionale *dogeza* giapponese, mentre *Person gesturing OK/NO* è legato ai simboli giapponesi *batsu*, con accezione negativa, e *maru* per “positivo”⁴²:

⁴² Va ricordato che nel repertorio le persone sono tutte riprodotte al genere maschile, femminile e *no gender* e con diverso colore dei capelli e dell'incarnato: cfr. su questo, Francesca Chiusaroli, *Emoji e questioni di genere: una piccola storia della*



Lo *Shrug Emoji* - “lack of knowledge” o “lack of care” - ha origine nei kaomoji:



La capacità degli emoji di porsi come elementi di perno non solo per la ricezione, ma anche per la trasmissione degli influssi culturali, consente di intercettare la riproduzione del modello nei più vari linguaggi della comunicazione mediale. Tale pratica si configura nel dominio, sempre attinente al mondo digitale, delle *GIF* e dei *meme*, spesso composti su un personaggio dagli atteggiamenti stereotipici:

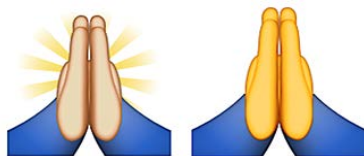


scrittura nella comunicazione digitale, in *Al femminile. Scritti linguistici in onore di Cristina Vallini*, a cura di Anna De Meo *et al.*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 137-150.

Tra i segni di gesti popolarizzati nella cultura di massa sono poi da annoverare il *Raising Hand Emoji*, per l'esclamazione *Banzai!*, come simbolo giapponese del potere e, di recente annessione, il cuore fatto con pollice e indice, reso celebre da alcune star del cinema sud-coreano:



Il *Folded Hands Emoji*, inteso come “grazie” nella cultura giapponese, o come “preghiera” o “adorazione” nelle religioni e culture del sud est asiatico, è stato letto come “dammi il cinque” negli USA, anche a motivo del primo disegno recante i simboli “a raggio” del movimento gestuale:



La mescolanza di elementi culturali tra Oriente e Occidente si mostra con particolare evidenza nel repertorio animale. Questo amalgama è evidente soprattutto nei simboli che, pur essendo internazionali e comprensibili a livello globale, portano con sé tratti distintivi e fisionomie delle culture da cui provengono. Un esempio significativo di questa intersezione culturale è rappresentato dalla serie di simboli dello Zodiaco cinese, la cui po-

polarità trascende i confini nazionali e riflette l'interesse globale per la cultura orientale:



Integrati nella categoria *Animals*, i dodici emoji dello zodiaco perdono la loro valenza originaria, ridefinendosi tra le icone dell'ampio repertorio faunistico.

Nella stessa sezione si sviluppa un ampio bestiario comprendente animali domestici e selvatici, con figure di bestie reali sempre nuove, ma anche animali fantastici⁴³, come la coppia *Dragon* e *Dragon Face* 🐉 🐲, entrambi ispirati all'iconografia del drago cinese, di cui *Emojipedia* ricorda l'uso in relazione a "various medieval and fantasy content", tra cui il mito cristiano di San Giorgio:



⁴³ Francesca Chiusaroli, *Figure dell'immaginario fantastico nel repertorio emoji. Ricezione di modelli culturali e procedimenti generativi del segno*, in *Mostri, animali, macchine. Figure e controfigure dell'umano. Monstruos, animale, maquinas. Figuras y contrafiguras de lo humano*, a cura di Francesca Maria Dovetto, Rodrigo Frías Urrea, Roma, Aracne, 2019, pp. 339-377.

L'acclimatamento occidentale spiega conseguentemente la piena coerenza dell'annessione, nella stessa sezione, del pitto-gramma dell'unicorno, già bene attestato nel dominio della *clip art*, a cui si attribuisce l'ulteriore valore simbolico attualizzato legato alla comunità LGBTQ:



Per i tratti antropomorfi, si colloca in coda nella sezione delle faccine un gruppo di emoji raffiguranti altre creature fantastiche legate a miti e folklore orientale o occidentale.

Il *Red Mask Emoji* è la rappresentazione particolarmente fedele del *Goblin* giapponese, o *Tengu*, nota figura di *trickster*. L'*Ogre Emoji*, orco, o “mostro rosso”, è riconducibile all'*Oni* giapponese, entrambi simboli di malvagità⁴⁴:



⁴⁴ Cfr. Shigeru Mizuki, *Enciclopedia dei mostri giapponesi*, tr. it. Bologna, Kappalab, 2013, e, dello stesso autore, *Enciclopedia degli spiriti giapponesi*, tr. it. Bologna, Kappalab, 2014.

Si attribuisce alla tradizione folklorica britannica l'emoji del 'diavoletto' – *Smiling/Angry Face with Horns* –, nella denominazione originale *Imp*, rappresentato nella duplice espressione con duplice ghigno positivo e negativo:



Per la stessa origine nella magia e nel folklore, si collocano nella serie delle creature diaboliche i gatti realizzati con più espressioni equivalenti ai corrispondenti emoticon la cui iconografia risale agli Yōkai (妖怪), creature soprannaturali della mitologia nipponica, dotate di capacità metamorfiche, pericolose verso gli esseri umani, come il *Bakeneko* 化け猫, “gatto mostruoso”:



La rappresentazione in nove diverse espressioni amplia il set già presente nell'elenco di Shigetaka Kurita ed è riconducibile alla grafica kaomoji:



A queste figure, originariamente associate alla rappresentazione di qualità negative ora neutralizzate dalla fisionomia smiley, si uniscono pittogrammi per referenti fantasiosi, ispirati a una vasta e varia gamma di fonti, ma comunque ben note alla cultura occidentale, come il cowboy, il clown, il fantasma, i teschi, l'UFO, il virus, il robot, la zucca intagliata:



Considerato nel suo insieme, questo gruppo di emoji è inconfondibilmente legato ai simboli della festa di Halloween, orizzonte che eclissa il portato sinistro arcaico, facendo prevalere il tratto semantico ludico (“Trick or treat”), anche ispirato alla filmografia o alla cultura dei *manga comics*, quale è il caso dell’emoji *Pile of Poo*, inserito nella stessa serie e attribuito ai personaggi omologhi della serie animata *Dr. Slump* di Akira Toriyama:



In tal modo i simboli della cultura nipponica vengono riprogrammati nella chiave dei linguaggi mediatici, e a essi inglobati, in quanto modernizzati e popolarizzati sui modelli delle atmosfere macabre, ma scherzose, della notissima festa della notte di Ognissanti.

Le figure diventano, come si vede, sempre più definite, identificabili e distinte, con pittogrammi vicini all’immaginario linguistico e visivo orientato sulla cultura internazionale di massa.

Dentro questo orizzonte globale, gli emoji divengono ancora una volta i simboli tra i più vitali e considerevoli della cultura

di Internet, al cui interno essi accolgono e sintetizzano contenuti rivisitati, ma mai smarriti, delle culture mondiali.

Mauro de Socio

Galvano al cinema. Volgarizzare e trasporre il Cavaliere Verde

Sognate il medioevo, ma chiedetevi sempre quale. E perché
(Umberto Eco, *Dieci modi di sognare il medioevo*)

Sir Gawain e il Cavaliere Verde è un poemetto di 2530 versi, composto alla fine del '300 nell'Inghilterra nord-occidentale e trádito da un solo testimone (il ms. Cotton Nero A.x. della British Library), contenente anche i poemi *Pearl*, *Patience* e *Clean-ness*. La storia riguarda un'avventura presentatasi alla corte di Camelot nel giorno di Capodanno, quando un cavaliere completamente verde, con in mano un'ascia e un ramo di agrifoglio, irrompe nella sala in cui i paladini di Artù erano riuniti, proponendo un «gioco di Natale» (v. 283)¹, consistente nello scambio di un colpo per un colpo: un volontario avrebbe dovuto colpire il cavaliere con la sua ascia e successivamente ricevere da lui la stessa sorte. Nell'esitazione generale, Gawain si offre volontario e decapita il cavaliere verde, che tuttavia non muore, anzi recupera la propria testa e si allontana, promettendo di farsi attendere, di lì a un anno, presso la Cappella Verde, dove restituirà il colpo pattuito. All'approssimarsi della scadenza, Gawain parte così alla ricerca del Cavaliere Verde. Lungo il tragitto trova ospitalità in un castello, il cui signore lo accoglie amabilmente e gli propone un altro gioco: ogni giorno andrà a caccia e scambierà con Gawain il suo bottino in cambio di «qualunque profitto» (v. 1107) l'eroe avrà ottenuto nel castello. Accade così che, mentre il signore è a caccia, Gawain viene ripetutamente tentato dalla moglie, alle cui profferte resiste per rispetto del suo

¹ La traduzione è di Piero Boitani (a cura di), *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, Milano, Adelphi, [1986] 2008.

ospite, acconsentendo solo a ricevere un bacio, che prontamente scambia con la selvaggina che gli porta il signore. Dapprima un cervo per un bacio, poi un cinghiale per un altro bacio. Il terzo giorno però, oltre al bacio, Gawain, rifiutando il pegno d'amore di un anello, accetta dalla dama una cintura verde, che a suo dire lo salverà da ogni pericolo. Tuttavia, nasconde questo bottino al signore, scambiando solo un bacio in cambio di una volpe², dopodiché va a confessarsi e si accomiata dagli abitanti del castello. Trovata la Cappella verde, si fa avanti per ricevere il suo colpo ma il Cavaliere lo manca, procurandogli solo una ferita. A questo punto, il Cavaliere Verde si rivela essere Bertilak de Hautdesert, lo stesso signore che lo aveva ospitato, e gli spiega che la moglie era sua complice e che era stato inviato da Morgana, sorella di Artù, per temprare le virtù dei cavalieri della Tavola rotonda e spaventare a morte Ginevra. Si compli-

² Non una volpe qualsiasi, ma nientemeno che il celebre Renart, personaggio letterario protagonista di una serie di racconti, detti *branches*, di enorme notorietà nel medioevo (parte dei quali si può leggere, con traduzione a fronte, nelle edizioni a cura di Massimo Bonafin: *Il romanzo di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998; *Vita e morte avventurose di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; *Le metamorfosi di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021; la *br.* 13, menzionata più avanti, si può leggere in Mauro de Socio, *Renart la volpe in nero*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2025). Come tale è esplicitamente identificata la volpe al v. 1898: «giunse correndo Renard tra i fitti cespugli». Va detto che la menzione non è solo pittoresca, ma sembra rispondere a precise istanze ideologiche: l'uccisione di Renart a opera del signore del castello realizza, finalmente, una tardiva rivincita della letteratura cavalleresca su un genere, quello renardiano, che si era costituito proprio come sua parodia; vedi Massimo Bonafin, *Demitizzazioni dell'avventura cavalleresca*, in *Mito e storia nella tradizione cavalleresca. Atti dell'XLII Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006, pp. 385-404. Non a caso la volpe muore nello stesso modo dal quale, nel *Roman de Renart*, riesce sempre a salvarsi, ovvero catturata dai cani che la inseguono. Un motivo ricorrente nel *Renart* è infatti quello del “colpo mancato”: l'animale rischia di essere colpito, ma l'aggressore sbaglia mira, consentendogli di mettersi in salvo (vedi Marcella Lacanale, *S'en est de branches en branches alez. Il Roman de Renart tra raccolta e ciclo*, Roma, Viella, 2020, pp. 32-41). Nel *Gawain*, invece, il colpo tentato dal cavaliere va a segno, poiché la volpe si prepara a schivarlo «ma un cane l'attacca prima che riesca / e proprio ai piedi del cavallo / su di essa si gettano tutti» (vv. 1903-1905). Così finisce, ingloriosamente, la storia di Renart, ed è anche la fine di un personaggio blasfemo e perturbante, sulla cui morte un cristianesimo più intransigente festeggia innalzando «il suono più allegro del mondo, / l'alto clamore levato per l'anima / di Renard» (vv. 1915-1917). Si vedrà nel prosieguo della trama che proprio un “colpo mancato” è ciò che salva la vita a Gawain, poiché, lui sì, merita di vivere.

menta con lui, salvo che per il piccolo sotterfugio della cintura («Ma qui, signore, un poco peccaste, mancaste di lealtà. / Ma non fu per intrigo, né per amore, / ma perché amavate la vita, e di meno vi biasimo», vv. 2336-2338): di questa pecca Gawain prova estrema vergogna e promette di indossare la cintura non per il suo valore, ma come monito della propria fragilità morale. Una volta tornato a corte e raccontata la storia, tutti i cavalieri ridono e stabiliscono di indossare insieme una fascia verde, in suo onore e in segno di fratellanza.

Fuori dall'ambito letterario, il racconto ha avuto una notevole fortuna cinematografica, essendo stato oggetto di ben quattro adattamenti, dal 1973 al 2021³. Sembra quindi un testo particolarmente istruttivo per provare a chiedersi come cambiano i meccanismi di ricezione di un'opera medievale nell'età contemporanea e soprattutto in un *medium* diverso da quello librario. Già di per sé l'adattamento di un'opera letteraria per il grande schermo è un'operazione che inevitabilmente modifica le isotopie del testo, dovendo rispondere a differenti esigenze performative e aspettative di pubblico. Nel caso poi di un romanzo medievale, è evidente che la trasposizione cinematografica implica un intervento ancora più drastico, poiché agisce sull'intero macrosistema culturale espresso nel testo, alterandolo in funzione di una sua – postulata – compatibilità con quello di chi fruisce il film.

Gawain and the Green Knight

La prima pellicola, *Gawain and the Green Knight* di Stephen Weeks (UK, 1973), che ne ha curato la sceneggiatura insieme a Philip M. Breen, è in realtà solo ispirata al poema, la cui trama viene pesantemente rinnovata. Per cominciare, Artù, che nel poema è «felice della sua giovinezza e un po' fanciullesco» (v. 86), diventa nel film – e non solo in questo – un vecchio iracondo,

³ Più un film d'animazione, di Tim Fernée (*Sir Gawain and the Green Knight*, 2002). Per una panoramica, vedi David J. Williams, *Sir Gawain in Films*, in *Gawain: A Casebook*, edited by Raymond H. Thompson, Keith Busby, New York, Routledge, 2006, pp. 337-345.

che biasima i suoi cavalieri per la loro decadenza e vieta loro di mangiare se non si fossero prima dimostrati valenti. Anche nel poema si osserva un digiuno, ma è un impegno ricorrente, fissato nell'allegria collettiva e sciolto semplicemente con il racconto di qualche strana avventura o stabilendo un'avventura da compiersi. Come scrive Coomaraswamy, «è davvero significativo che Artù e i suoi cavalieri – Dei e uomini – non possano mangiare prima che la prodezza sia stata compiuta», perché conferma che «abbiamo a che fare con un ciclo ricorrente di eventi»⁴; ma il senso del gesto viene completamente trasfigurato nel film, così come viene meno anche la valenza simbolica della triplice caccia e del triplice scambio di doni.

In effetti, il regista mostra di aver recepito, intuitivamente, il sostrato folklorico dei motivi che informano la narrazione, ma non è interessato a seguirlo fino in fondo. L'esempio più eclatante è nel trattamento del personaggio del Cavaliere Verde, che nel film viene ucciso da Galvano. Il Cavaliere Verde è una chiara personificazione del Green Man, nota figura del folklore legata al ciclo di rinnovamento della Natura, che sarebbe garantito proprio dalla sua morte e resurrezione periodiche⁵. Weeks riconosce, per bocca di Galvano, che il verde è il colore della rinascita primaverile («Green is the color of elfin kind, spring's resurrection, color of the dead. No other knight, in this world, carries that color on his crest»), eppure cristallizza la sorte del cavaliere nella sua uccisione, ovvero in una morte senza apparente resurrezione. Dalle ultime parole che il Cavaliere Verde proferisce, non si evince alcuna promessa di ritorno e, più che una divinità diuturna, sembra simboleggiare un rappresentante

⁴ Ananda K. Coomaraswamy, *Sir Gawain e il Cavaliere Verde: Indra e Namuci*, in *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, cit., pp. 137-189, p. 145 (già in «Speculum», 19, 1944, pp. 104-125).

⁵ Vedi Kathleen Basford, *The Green Man*, Cambridge, D.S. Brewer, 1978 e Gary R. Varner, *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature*, New York, Algora, 2006. L'apparizione a corte del Cavaliere Verde durante i festeggiamenti del Capodanno è perfettamente coerente con il personaggio, che raccoglie in sé l'eredità del dio latino Silvano e la sua cristianizzazione medievale nelle figure di santi, come San Silvestro, celebrato per l'appunto il 31 dicembre «con mascherate animali e spesso [...] anche la rappresentazione di un uomo albero o di «uomini dei boschi»» (Enrico Comba, Margherita Amateis, *Le porte dell'anno: cerimonie stagionali e mascherate animali*, Torino, Academia University Press, 2019, p. 248).

effimero dell'anno in corso, terminato il quale, anch'egli perde senso di esistere: «The full circle of the year is turned and just as every green shoot of spring returns to the earth, so return I. Live on, sir Gawain, live on». Pertanto, in relazione al rito che il Cavaliere Verde inscena, la sua uccisione risulta non solo superflua (il che si può motivare con l'esigenza cinematografica di rendere visualizzabile un concetto astratto), ma anche fallace, per il fatto che all'atto di morire egli invecchia di colpo, come una sorta di Dorian Gray, dimostrando di incarnare una temporalità lineare e non ricorsiva. L'anno finisce e il cavaliere scompare, e solo Galvano può e deve continuare a vivere.

Il parziale travisamento dei macro-temi del romanzo ha poi inevitabili ripercussioni sulla trama. La fortuna cinematografica del *Gawain* è data anche dal fatto che la struttura narrativa dei film di genere avventuroso rimane molto fedele alla sintagmatica dei romanzi cavallereschi⁶. Ciononostante, questa sceneggiatura sembra guardare più alla produzione di Chrétien de Troyes che al *Gawain* stesso, nella misura in cui la presenza del meraviglioso viene fortemente accentuata, con l'inserzione di numerosi episodi inediti, i quali concorrono a ridefinire in maniera abbastanza significativa le isotopie narrative del racconto.

Per esempio, tra le varie alterazioni dell'intreccio si inseriscono: un incontro con un gruppo di pellegrini, poi con un saggio-pazzo; un combattimento con un cavaliere posto a guardia di una fonte e, soprattutto, la cattura di Gawain all'entrata di un castello, in cui resta imprigionato con il cavallo tra il portone e il cancello, situazione che ricorda da vicino l'avventura di un altro cavaliere arturiano, Yvain, nel castello di Landuc⁷. Anche il ca-

⁶ Vedi Eleazar Moiseevič Meletinskij, *Il romanzo medievale. Genesi e forme classiche*, ed. it. a cura di Massimo Bonafin, Macerata, eum, [1983] 2016.

⁷ Cfr. Chrétien de Troyes, *Il cavaliere del leone*, a cura di F. Gambino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011. Suggerimento da un racconto udito alla corte di Artù, il cavaliere Yvain parte alla ricerca di un famigerato Cavaliere Nero, anch'egli guardiano di una fonte, che Yvain insegue fin dentro il suo castello. Entrandovi però rimane bloccato dalle sbarre del cancello, che tranciano in due il suo cavallo. Tuttavia, prima dell'arrivo delle guardie, una serva della moglie del Cavaliere nero, Lunette, lo salva passandogli un anello che lo rende invisibile. Lo stesso aiuto arriva a Gawain dalla dama del castello, Linet, il cui nome stesso, peraltro, riecheggia quello della sua omologa.

stello si scoprirà fatato, ovvero situato in una terra “altra”, chiamata Lyonesse, tant’è che quando, dopo varie peripezie, Gawain ci tornerà, troverà tutti gli abitanti pietrificati, compresa Linet, che porta via con sé in un rifugio. Qui, in seguito a un’apparizione del Cavaliere Verde, la dama si sveglia e trova una cintura verde, dopodiché, però, viene rapita dal figlio di un barone, Fortenbras, evento che introduce un breve sotto-filone erotico, consistente nel tentativo di violenza da parte di quest’ultimo e nel tentato salvataggio a opera di Gawain. Fallendo e credendola morta, Gawain impazzisce e abbandona la ricerca del Cavaliere Verde, ma proprio mentre vaga per terre desolate incappa in un castello in cui ritrova Linet, salvata dal signore del luogo, Bertilak, ospite estremamente cortese. Gawain e Linet si dichiarano il loro amore e lei gli dona la cintura verde, assicurandogli trattarsi di un oggetto magico. Gawain – altra diversione sostanziale dalla trama – la accetta non perché la ritenga utile contro l’ascia del Cavaliere Verde, ma solo come pegno d’amore. Alla fine – estrema mistificazione – Gawain rinnega l’intero sistema di valori in cui ha creduto e si rammarica di aver accettato il gioco («It was foolish to dream of glory and knighthood. I was a fool ever to play your game»). Il finale della storia torna vicino alla trama del romanzo, eccetto che per l’innovazione già segnalata, cioè la morte del Cavaliere Verde.

Anche in questo caso, dunque, Weeks conserva un tema portante del racconto, quello della formazione dell’eroe, ma lo ripropone spezzettato in una serie ipertrofica di prove che Gawain deve affrontare. L’esito è in parte divergente dalle intenzioni dell’autore, in quanto l’evoluzione del cavaliere manca di riconoscimento, cioè non viene avvalorata dalla comunità cui egli appartiene e per compiacere la quale, in ultima istanza, si era messo in viaggio. Se nel romanzo medievale il cavaliere agiva in funzione del giudizio altrui, diremmo del giudizio dell’Altro, e il successo dell’impresa era sancito dall’approvazione collettiva, ora i principi etici di riferimento sono completamente interiorizzati e la crescita dell’eroe non mostra ricadute sulla sua identità sociale.

Parimenti, le ultime parole del narratore confermano una generica ricezione del simbolismo soggiacente all'opera, che però anche in questo caso viene leggermente distorto:

Now Gawain understood the aim of his quest. He had prayed for knighthood and the nature gods had taken heed. Green Knight was sent to ripen his untutored youth and revealed to him through trial and ordeal the mystery of life. To each his seasons, to each his moments of defeat and glory, of loving and losing, of death and rebirth, that his time on this earth might be fulfilled with courage and purity of heart that befits a man. Thus ends the tale of Gawain and the Green Knight⁸.

Non c'è accettazione della propria fragilità umana, quanto di una cieca Sorte che dispensa gioie e dolori e alla quale bisogna sottostare con lieta rassegnazione.

Nel *remake* che Weeks girerà dieci anni dopo, il Cavaliere Verde, questa sorta di ipostasi dell'ordine cosmico, si mostrerà addirittura sorpreso di aver mancato il colpo contro Gawain e rifiuterà di ammettere la sconfitta, costringendo l'eroe a ucciderlo in duello.

Sword of the Valiant - The Legend of Sir Gawain and the Green Knight

Il secondo tentativo di Stephen Weeks, *Sword of the Valiant - The Legend of Sir Gawain and the Green Knight* (1984), sceneggiato sempre con Philip M. Breen, cui si aggiunge Howard C. Pen, accentra tutto il focus della storia sull'amore tra Gawain e Linet, in un contesto completamente dominato dalla presenza del magico e del meraviglioso⁹, rispetto ai quali, però, il cava-

⁸ «Ora Galvano comprese lo scopo della sua ricerca. Aveva pregato per il titolo di cavaliere e gli dèi della natura avevano prestato attenzione. Il Cavaliere Verde è stato inviato a maturare la sua gioventù incolta e gli ha rivelato attraverso una prova il mistero della vita. A ciascuno le sue stagioni, a ciascuno i suoi momenti di sconfitta e di gloria, di amore e di perdita, di morte e di rinascita, affinché il suo tempo su questa terra si compia con il coraggio e la purezza di cuore che si addicono all'uomo. Così finisce la storia di Galvano e il Cavaliere Verde».

⁹ Coerentemente con questo taglio, scompare ogni riferimento visivo al pentagono, il nodo a cinque punte che era raffigurato sullo scudo di Galvano, simbolo della sua *pietas*: «primo, senza macchia era nei cinque suoi sensi; / secondo, mai nelle cinque dita mancava, / e tutta la sua fiducia in terra poneva nelle cinque

liere non prova la minima soggezione, confidando oltremodo nelle proprie capacità. Per esempio, vorrebbe dare la caccia a un unicorno per mangiarlo, ignorando i consigli dello scudiero, che suggerisce prudenza e rispetto verso un animale a suo modo sacro. Lungo il cammino, i due si imbattono in una tenda magica abitata da una sorta di Circe, alle cui seduzioni Gawain ribatte prontamente con minacce; la maga, che si rivelerà essere Morgana, mostra a Gawain il percorso che lo attende (ma per aver voluto interferire nel cammino dell'eroe, sarà poi rimproverata dal Cavaliere Verde e tramutata in un rospo). Alla fine, anche l'amata Linet si rivelerà essere una creatura magica e, trasformandosi in uccello, abbandonerà Gawain per tornare al mondo cui appartiene, sancendo l'impossibilità del loro amore.

È evidente che il medioevo in questo film è un concetto vago e pretestuoso, scelto solo come scenografia adatta a una storia d'amore e di incantesimi: di fatto, un medioevo commerciale e stereotipato¹⁰. L'impressione suggerita è che il sovrannaturale sia gestibile e fronteggiabile, quasi come un gioco, e in effetti, tra le varie alterazioni della trama, un'altra importante novità è l'introduzione di un'alternativa – altrettanto “giocosa” – al taglio della testa. Gawain potrà evitarlo se, prima della scadenza di un anno, riuscirà a risolvere l'indovinello che il Cavaliere Verde gli propone: «Dove la vita è vuoto, gioia. Dove la vita è oscurità, fuoco. Dove la vita è d'oro, dolore. Dove la vita è perduta, saggezza»¹¹.

ferite / che Cristo, così dice il Credo, ebbe in croce. / [...] / soprattutto gli era fisso il pensiero / che la forza sua gli veniva dalle cinque gioie / che ebbe dal figlio la nobile regina del cielo / [...] / Il quinto gruppo di cinque che trovo nel cavaliere / era liberalità e amicizia, sopra ogni cosa / [...] / E i cinque gruppi di cinque si congiungevano / in lui, ognuno all'altro senza fine legato, / fissato su cinque punte che mai venivano meno» (vv. 640-658).

¹⁰ Vedi Tommaso di Carpegna Falconieri, *Cinque altri modi di sognare il medioevo. Addenda a un testo celebre*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo», 122, 2020, pp. 407-433.

¹¹ «Where life is emptiness, gladness. Where life is darkness, fire. Where life is golden, sorrow. Where life is lost, wisdom». Come prevedibile, la soluzione completa arriverà solo alla fine, poiché solo dopo aver ucciso il Cavaliere Verde e aver sentito pronunciare le sue parole di congedo (le stesse del primo film: «The full circle of the year has turned. Just as every green shoot of spring returns at least to the earth from which it woke to life, so return I»), Gawain comprenderà la vera saggezza, quella che deriva dall'accettazione della morte.

La *quête* del protagonista consiste, di fatto, nel compimento di un gioco, come lo stesso Cavaliere Verde si perita più volte di sottolineare, quando accusa Morgana di interferire («you're spoiling my game») e quando accusa Gawain di imbrogliare, grazie all'anello che gli ha donato Linet («if you return the ring, you must play the game», dice un saggio al nostro eroe). L'ossessione del gioco è condivisa anche dall'antagonista Fortinbras, comicamente còlto, in un momento di distensione, a giocare con dei soldatini. Questa ludicizzazione (*gamification*) dell'avventura cavalleresca è affatto coerente con il tipo di sottocultura medievaleistica degli anni '80, dominata dall'immaginario fantastico di giochi come *Dungeons & Dragons*¹².

A un approccio ardimentoso, quale dev'essere quello di chi accoglie una sfida in cui si vince o si muore (realmente, nel microcosmo narrativo, e figurativamente, nel gioco), corrisponde bene il temperamento audace di questo Gawain, ma è altrettanto interessante il tipo di mascolinità che ne deriva. Se il primo Gawain ha un aspetto pulito e dimesso, il secondo è più aitante e borioso, e ricorda semmai Conan il barbaro (apparso sugli schermi due anni prima)¹³. Si indugia molto di più sul suo corpo muscoloso, difatti ostentato – novità di questo *remake* – nelle segrete del castello di Fortenbras, dove sta per rischiare una tortura. Anche la prova di abilità con la spada, un duello con il figlio di Fortenbras, avviene stavolta sotto gli occhi di Linet, prigioniera in una torre. C'è, insomma, una più marcata esaltazione della fisicità, come contrassegno immediato dell'eroe, suggerita anche da piccole innovazioni nella trama, apparentemente neutre, ma che sembrano amplificare l'immagine guerriera e bellicosa dell'eroe: ad esempio, l'evocazione del guardiano di Lyonesse, che qui avviene suonando un corno, e non più versando acqua in un calice, ma anche lo stesso finale, in cui il Cava-

¹² Sul medievalismo dei giochi, con particolare riguardo a *D&D*, vedi Sergio Valzania, *Il medioevo nel fumetto e nel gioco*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, vol. II (L'attualizzazione del testo), a cura di Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, Roma, Salerno, 1997, pp. 511-532.

¹³ L'adattamento televisivo del *Gawain* del '91 avrà, invece, un'atmosfera molto più lirica, complice soprattutto la rinnovata rilevanza concessa all'aspetto religioso, e anche il protagonista assumerà un'aria più devota.

liere Verde muore per la ferita infertagli da Gawain, cui invece non si arrivava nel primo film.

Al termine di questa impresa, anche l'amore, finora forza trainante della vicenda, passa in secondo piano rispetto alle doti di cui l'eroe ha preso contezza: se all'inizio aveva promesso a Linet che con l'amore avrebbero potuto vincere il destino («We have love, and that's stronger than magic. Only love can bend fate»), ora lei gli affianca un'altra virtù, personalissima, che è il coraggio: «You were right, Gawain. Love can bend fate. Not only love, but courage, too». Della disperazione che aveva provato la prima volta che l'aveva persa, stavolta non rimane molto nello sguardo di Gawain.

Gawain and the Green Knight (UK, 1991)

Con un'operazione diversa, il regista John Michael Phillips e lo sceneggiatore David Rudkin propongono un adattamento per la televisione estremamente fedele alla trama del poema. Al di là di legittime innovazioni narrative (la storia inizia *in medias res* con la vestizione di Gawain, pronto a partire, mentre l'antefatto viene esposto gradualmente, intersecandolo in scene del presente, ambientato un anno dopo), la sceneggiatura segue pedissequamente il testo, sia nei dialoghi (un esempio per tutti quando, sul finale, il Cavaliere Verde commenta la semplice ferita inferta a Gawain dicendo: «One little lie alone, for that your blood is blushing. Not that I blame you, for loving your life»), sia in piccoli ma fondamentali accorgimenti, come l'età giovanile di Artù e dei suoi cavalieri o l'accento marcato sulla componente religiosa (Gawain stesso elenca i cinque punti simboleggiati dal pentangolo, come in una preghiera, rivolta a un'effigie della Madonna dipinta proprio all'interno del suo scudo; poi si rallegra, all'arrivo nel castello di Bertilak, di trovarsi in un ambiente cristiano). Semmai, si può rilevare la persistenza di tratti naturalistici nell'aspetto del Cavaliere Verde (il quale, forse non a caso, ricorda lo stregone tolkieniano Radagast, «custode di bestie»), che però non vengono approfonditi. Non è il rapporto con la Natura circostante che interessa il regista, ma con il proprio io, e in questo è ancor più radicale dell'autore del

Gawain: l'espiazione collettiva dei peccati e degli errori non è contemplata, Gawain è solo con sé stesso a ragionare su ciò che gli è accaduto, su una crescita che è assolutamente personale. Neanche i suoi ultimi pensieri sono condivisi a voce alta, ma affidati alla voce interiore, e la pellicola si chiude su di lui, mentre realizza che indosserà la cintura «in honor of no exploit and no excellence, but in memoriam how one midwinter morning I met my Master on a mountainside, and he invested me with the emblem of the Order of the imperfect man».

È particolarmente interessante il fatto che anche in questo caso, di fedele aderenza al modello, si ripresenti comunque, sul finale, un'esigenza di ridimensionare la portata collettiva della vicenda. La casa di produzione di *Gawain and the Green Knight*, Thames Television, trasmetteva tutti i suoi programmi su ITV, una rete privata il cui palinsesto non prescinde da una certa vocazione anche educativa, ospitando tanto notiziari quanto altre serie di successo tratte da romanzi, come *Le avventure di Sherlock Holmes*, *L'Ispettore Barnaby*, *Poirot*. Forse, è proprio nella specifica destinazione di questo adattamento del *Gawain* che si può individuare la spia del compromesso che la sceneggiatura ha ricercato, tra un'operazione più "filologica" di restituzione del testo e una conclusione più aderente agli schemi narrativi dell'intrattenimento cinematografico, come l'industria lo richiede e cui bisogna pur sempre adeguarsi.

The Green Knight

L'ultima rielaborazione della storia di *Gawain* è il film *The Green Knight* di David Lowery (USA, 2021), regista e unico sceneggiatore. Anche in questo caso una versione profondamente alterata, ma con maggiore schiettezza (lady Bertilak, mostrando a Gawain i propri libri, ammette di trascrivere i racconti che sente migliorandoli quando lo ritiene opportuno: «Tales I've heard, songs that have been sung to me, I write them down and sometimes – don't tell anyone this –, sometimes, when I see room for improvements... I make them»).

Se nello svolgimento della trama Lowery è ancora debitore del *fantasy* anni '80 (i riferimenti dichiarati sono *Willow*, *Leg-*

end, Ladyhawke, La Storia Fantastica), l'atmosfera complessiva è assai più cupa e respingente. C'è ancora molta magia, ma è una magia oscura e mortifera. Tale è quella di Morgause, madre di Gawain, che assomma in sé tratti di Morgana e che infatti evoca il Cavaliere Verde con dei sortilegi, in concistoro con altre donne¹⁴, poi cuce lei stessa la cintura verde, inserendovi dentro delle rune, per darla personalmente a Gawain (ma per un certo tempo gli verrà sottratta). Tale è anche quella in cui incappa l'eroe, quando giunge presso una casa apparentemente abbandonata, in realtà abitata da una figura femminile decapitata, che lo prega di recuperarle la testa, lanciata dal suo uccisore sul fondo di un lago (Gawain azzarda la domanda: «My lady, are you real or are you a spirit?», sentendosi rispondere: «What is the difference? I just need my head»). Gawain obbedisce, ripescando il teschio e riponendolo sullo scheletro che trova disteso nel letto, e per tutta risposta la donna gli presagisce sventura, come se per bocca sua parlasse il Cavaliere Verde: «Now I can see thee and I will strike thee down with every care I have for thee. The Green knight is someone you know»¹⁵. Magica, poi, è anche la volpe che segue e orienta Gawain lungo il cammino, sorta di animale-guida, che alla fine si risolverà a parlargli direttamente, ma solo per tentarlo *in extremis* ad abbandonare la ricerca, motivo per cui Gawain la scaccia. Inoltre, continue ambiguità circondano i personaggi, specialmente femminili, che l'eroe incontra: un'altra Morgana, dalle fattezze di una vecchia bendata, abita nel castello di Bertilak e presenza silenziosamente alla condotta dell'eroe; infine, la dama che tenta di sedurlo è un alter-ego di Essel, la prostituta cui Gawain è legato dall'inizio del film.

Le scelte narrative sono però tutte ponderate e funzionali a sostenere le metafore che Lowery vuole comunicare (ad esempio, Gawain incontra anche dei giganti in marcia, ai quali chiede

¹⁴ L'esistenza di un'antica potenza magica di appannaggio femminile è suggerita anche da una contrapposizione scenica tra il vescovo che benedice il pentangolo, mentre Ginevra ne elenca le virtù cristiane, e, altrove, le dame di Morgause intente a filare. La filatura è infatti attività notoriamente associata alla simbologia stregonessa e come tale è stata storicamente testualizzata: vedi ad esempio, Daniela Musso (a cura di), *I vangeli delle filatrici*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

¹⁵ In più, riappare nella stanza anche l'ascia, di cui Gawain era stato derubato.

di prenderlo sulle loro spalle per attraversare la valle, ma la volpe che lo accompagna glielo impedisce).

In questo film torna anche il motivo dello scambio dei doni tra Gawain e Bertilak, benché alterato sul finale. Dopo aver ottenuto, con un amplesso, la cintura dalla dama (e non la cintura ch'egli aveva perso, ma una apparentemente identica, che lady Bertilak dice di aver cucito da sé e che pure avrebbe poteri magici), Gawain corre verso la foresta, dove incontra Bertilak e gli comunica di voler interrompere il gioco. Il sire acconsente e libera, perciò, la volpe che aveva catturato per lui.

Sul finale, quando si trova alla mercé del Cavaliere Verde, Gawain dapprima esita a farsi colpire, poi scappa. Da qui inizia un lungo *flash-forward* nel quale Gawain torna a corte, diventare alla morte di Artù ma governa male, il popolo lo biasima e la guerra che conduce lo porta alla rovina, finché non si ritrova solo nella sala del trono, in attesa dell'assalto dei nemici: a questo punto, si sfila dall'abito la cintura verde e la sua testa cade giù dal corpo. Si scopre poi che tutto questo era, in realtà, frutto di una visione. Spaventato, Gawain si sfila la cintura e la getta via, quindi si dichiara finalmente pronto a ricevere il colpo. Il Cavaliere Verde si complimenta con lui e accarezzandogli la guancia gli dice: «Well done, my brave knight. Now, offer your head». Su queste parole e un sorriso quasi paterno si chiude il film, salvo per una scena *post-credits*, in cui una bambina indossa per gioco una corona abbandonata per terra. Come lady Bertilak, Lowery ripensa il finale migliorando – dal suo punto di vista – la storia che ha sentito, per cancellare la macchia di infamia che Gawain doveva portarsi dietro. L'onore è diventato una virtù tanto ambita che stavolta l'eroe soppesa le alternative e preferisce morire pur di ottenerlo.

Ma soprattutto, nella pellicola di Lowery riemerge con forza il simbolismo naturale insito nella figura del Cavaliere Verde, declinato in un'ottica ecologista. Visivamente, questa attenzione è suggerita dal *Leitmotiv* del muschio, che si fa sempre più invasivo con il procedere del film: da quando inizia a diffondersi sul pavimento del castello di Artù, attorno all'ascia che il Cavaliere Verde vi depone, passando per la prima visione di Gawain, in cui, mentre è legato nel bosco, vede il proprio sche-

letro giacere sul muschio ai piedi di un albero; fino ad arrivare al muschio che domina la Cappella Verde, sul quale Gawain getta la cintura prima di offrirsi al suo avversario. Parallelamente, l'attraversamento del fiume che marca il confine con la terra del Cavaliere Verde e l'arrivo presso la Cappella si svolgono in un'ambientazione vaporosa e color ocra che ricorda volutamente la fotografia di *Apocalypse Now*. È una novità di rilievo, perché riflette una crisi già prodottasi nell'immaginario collettivo del presente: il medioevo cui si fa appello nel 2021 non può più essere quel medioevo fatato e ingenuo degli anni '70-'80, ma è anch'esso contaminato da un senso di decadenza e fine della storia. Seguendo questa suggestione, si potrebbe dire che in effetti il Cavaliere Verde di Lowery, più di tutti gli altri, porta con sé una simbologia apocalittica¹⁶. Non è più l'attore di un rito, ma un emissario di Natura venuto a riscuotere. Ha una fisionomia spiccatamente arborea e la sua volontà è inesorabile (con una forzatura, potremmo dire che, se il Cavaliere del '91 ricordava lo stregone Radagast, questo si avvicina più a un Ent, cioè a una creatura fitomorfa affatto disinteressata alle sorti umane, che risponde ad altre leggi, più antiche)¹⁷.

La soverchiante potenza della Natura, del resto, è preannunciata in un profetico monologo di lady Bertilak. Alla sua domanda sul perché il cavaliere sia proprio verde e non, magari, blu o rosso, Gawain risponde: «Perché non è di questa terra». Lei ribatte «ma il verde è il colore della terra, delle cose viventi, della vita». «E del marcio», aggiunge lui:

¹⁶ Qui è facile e forse anche opportuno assimilare il personaggio al quarto cavaliere dell'Apocalisse, legato alla piaga della pestilenza: «Et ecce equus pallidus: et qui sedebat super eum, nomen illi Mors, et infernus sequebatur eum, et data est illi potestas super quatuor partes terræ, interficere gladio, fame, et morte, et bestiis terræ» [E vidi: ecco, un cavallo verde. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli inferi lo seguivano. Fu dato loro potere sopra un quarto della terra, per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra] (Ap. 6,8). *Pallidus* traduce il greco *χλωρός* e individua un colore tra il giallastro e il verdastro, livido (Tibullo chiamava *pallida turba* la schiera dei morti). La traduzione citata è quella della *Bibbia* secondo l'edizione CEI.

¹⁷ Il Cavaliere Verde di Stephen Weeks è molto più umanizzato. Nel primo film non è che un uomo barbuto e con una folta capigliatura; nel *remake* indossa una corona con delle corna di cervo, che rimanda all'iconografia del dio celtico Cernunnos.

Sì. Con esso decoriamo le sale e tingiamo le nostre lenzuola. Ma se avanza strisciando sul pavimento, lo togliamo il più velocemente possibile. Quando fiorisce sotto la nostra pelle, lo facciamo uscire col sangue. E quando, tutti insieme, scopriamo che la crescita ha superato la nostra tolleranza, lo tagliamo via, lo estirpiamo, ci sediamo su di esso e lo soffochiamo con il nostro ventre, ma ritorna. Non indugia, né aspetta di tramare o cospirare. Lo si raschia dalle radici un giorno e quello dopo, eccolo lì, strisciare lungo i bordi. Mentre siamo in cerca del rosso, arriva il verde. Rosso è il colore del desiderio, ma verde è ciò che il desiderio lascia dietro, nel cuore, nel grembo materno. Verde è ciò che rimane quando l'ardore svanisce, quando la passione muore e moriamo anche noi. Quando ve ne andrete, le vostre impronte si riempiranno di erba. Il muschio coprirà la vostra lapide, e al sorgere del sole, il verde si diffonderà su tutto, in tutte le sue gradazioni e sfumature. Il veriderame avrà ragione delle vostre spade, delle vostre mone- te e dei vostri bastioni e, per quanto ci possiate provare, tutto ciò che vi sta a cuore vi soccomberà. La vostra pelle, le vostre ossa. La vostra virtù¹⁸.

Se la natura manifesta una concezione teleologica del mondo e della vita, l'idea di un tempo ciclico non è rifiutata, ma circonscritta in piccoli indizi disseminati lungo il film. Per esempio, quando arriva al castello di Bertilak, Gawain si sofferma a osservare un arazzo raffigurante una battuta di caccia alla volpe. Questa circostanza ricorda da vicino un passaggio della *branche* 13 del *Roman de Renart*, laddove si descrivono gli affreschi della camera da letto del signore di un castello, tra i quali spiccano scene della cosiddetta *procession Renart* (v. 191). Come nella *branche* c'è compresenza di due piani teoricamente autoescludenti, la caccia a Renart vivo e vegeto, concretamente condotta dal cavaliere all'inizio della *branche*, e la rappresentazione

¹⁸ «Because he is not of this earth». «But green is the color of earth, of living things, of life». «And of rot». «Yes. We deck our halls with it and dye our linens. But should it come creeping up the cobbles, we scrub it out, fast as we can. When it blooms beneath our skin, we bleed it out. And when we, together all, find that our reach has exceeded our grasp, we cut it down, we stamp it out, we spread ourselves atop it and smother it beneath our bellies, but it comes back. It does not dally, nor does it wait to plot or conspire. Pull it out by the roots one day and then next, there it is, creeping in around the edges. Whilst we're off looking for red, in comes green. Red is the color of lust, but green is what lust leaves behind, in heart, in womb. Green is what is left when ardor fades, when passion dies, when we die, too. When you go, your footprints will fill with grass. Moss shall cover your tombstone, and as the sun rises, green shall spread overall, in all its shades and hues. This verdigris will overtake your swords and your coins and your battlements and, try as you might, all you hold dear will succumb to it. Your skin, your bones. Your virtue».

della processione funebre dello stesso Renart, relegato ormai a un *illo tempore* già letterarizzato, così sembra possibile intravedere una simile identificazione tra la volpe osservata sull'arazzo e la stessa volpe che guida Gawain. E se in questo caso la similitudine sembra azzardata, si badi comunque che la stessa intersezione del piano del reale con quello della storia è riproposta nel film a proposito dell'intera vicenda di Gawain, che verso l'inizio viene già rappresentata in un teatrino di marionette, con tanto di taglio della testa dell'eroe (anticipazione estrema, che non si vedrà neanche nel finale), come a dire che mentre l'avventura si svolge, in un certo senso è già leggenda, in qualche modo, è già successa. Si torna così, per "vie strane", alla ciclicità postulata dal poema: l'impegno ricorrente fissato da Artù, di non mangiare prima di sentir raccontare o vivere qualche avventura, è due volte soddisfatto: l'avventura si vive, si racconta e così si ri-vive di continuo. In questo modo può forse ancora adempiere a un'antica funzione ritualistica¹⁹.

Gawain e il medievalismo

Come si vede, i vari adattamenti del *Gawain* differiscono vistosamente dal modello letterario, e ciascuno in modo peculiare; d'altro canto, vi sono alcuni elementi che tutti i film condividono, a dispetto del poema: su questi tratti comuni si può ragionare, per valutare la sensibilità con cui il pubblico moderno ha recepito l'opera.

Innanzitutto, come si è già accennato, nessun regista/sceneggiatore accoglie l'immagine di un re felice e fanciullesco, essendo forse l'immaginario contemporaneo più legato a una concezione della regalità che trae dall'età la sua autorevolezza. La distanza cronologica e culturale con il mondo feudale ne irrigidisce in forme stereotipate certi modelli descrittivi, per cui, ad esempio,

¹⁹ Limitata però, dal fatto che, mentre la struttura ciclica del poema si risolve «into a virtuous spiral of growth and enrichment of identity, in the film we are confronted with the risk of an identity that perpetually confirms itself, where the image of the circle is linked to the image of a return to the same» (Roberto Talamo, *Space, Time, and Identity in Sir Gawain and the Green Knight*, «Entymema», 36, 2024, pp. 157-166, p. 164).

il re, nella sua funzione di mentore, cioè di colui che si fa carico di un sistema di valori comunitario, difficilmente può essere un ragazzo, nel linguaggio cinematografico. Pertanto, non basta sapere che si tratta di re Artù: deve anche essere vecchio, o almeno più degli altri, per essere credibile. Mentre i lettori medievali accoglievano di buon grado l'idea di un sovrano giovane, al cinema il re deve spiccare visivamente, per una sua manifesta maturità rispetto agli altri cavalieri. Una maturità che non ha a che fare con la forza (lo si vede particolarmente bene nell'ultimo *Gawain*, in cui Artù riconosce di non avere abbastanza energie per sfidare il Cavaliere Verde, pur volendo), ma con la saggezza, derivata da una maggiore esperienza del mondo.

Di questa, l'eroe non può che difettare, il che produce uno scarto netto tra la sua condizione di partenza e quella di arrivo: colmare questo scarto è l'obiettivo che orienta l'intera avventura.

Specularmente, perciò, tanto Weeks quanto Lowery sentono il bisogno di accentuare l'inadeguatezza iniziale del protagonista, il primo presentandolo come un umile scudiero, in quanto tale addirittura deriso dagli altri cavalieri, quando si propone come sfidante; il secondo mostrandolo vizioso (la scena iniziale lo trova ubriaco in un bordello, anziché alla messa di Natale) e ancora disinteressato a diventare un cavaliere («C'è tempo – dice –. Ho un sacco di tempo»). Se all'autore del *Gawain* bastava preannunciare l'inesperienza dell'eroe, facendo ammettere a lui stesso che «io sono il più debole, lo so, e il più fiacco di mente, / e se perdo la vita importa di meno: / da lodare soltanto perché voi siete mio zio, / non so in me virtù che non sia il vostro sangue» (vv. 354-357), nei film la sua immaturità è apertamente sanzionata dalla comunità (dai cavalieri che ridono di lui, in Weeks, e dalla madre che biasima la sua condotta, in Lowery). Sfruttando il modello zoologico di Pellizer per la formazione dell'eroe, potremmo dire che Gawain è più “preda” nei film di quanto non lo sia nel poema, ovvero che i film si adeguano a un genere eroo-poietico²⁰ in modo assai più rigido e meccanico di

²⁰ Ezio Pellizer, *La peripecia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo, Sellerio, 1991. Vedi anche Andrea Ghidoni, *L'archetipo dell'iniziazione*

quanto non faccia l'autore medievale. Per questo stesso motivo, ad esempio, se il Cavaliere Verde del poema dichiara di non cercare battaglia, perché «solo imberbi fanciulli siedon qui tutt'in giro» (v. 280), nei film di Weeks egli lascia un anno di tempo a Gawain proprio in concessione del fatto che lo giudica troppo giovane²¹. Neanche nel film di Lowery mancano espedienti narrativi utili ad avvilire il protagonista, come l'aggressione che subisce da parte di un gruppo di banditi, che lo derubano dell'ascia e della cintura verde (oltre a spaccargli lo scudo con l'effigie della Madonna).

In generale, mentre l'autore del poema fa solo un rapido accenno agli ostacoli che Gawain ha dovuto affrontare, prima di trovare il castello di Bertilak:

Tante meraviglie trova fra i monti
 Che arduo sarebbe ridirne la decima parte.
 Ora lotta coi draghi e coi lupi,
 Con gli orchi, ora, che stan tra le rocce,
 Ora con tori, con orsi e cinghiali giganti (vv. 718-722),

concentrandosi esclusivamente sulle tentazioni amorose di lady Bertilak, ora le prove fisiche diventano preponderanti al punto da scalzare la trama originaria.

Per contro, da un film all'altro si approfondisce lo spessore psicologico del protagonista, ritornando, con l'adattamento televisivo del 1991, all'introspezione che era già propria del poema, e andando oltre con il film del 2021, che presenta un eroe tormentato e irrisolto, mai convinto fino in fondo delle proprie scelte. Non voleva inseguire il Cavaliere Verde, ma viene incoraggiato a farlo da Artù, che desidera la sua grandezza; non sa rispondere alla domanda di Essel, che gli chiede: «Why greatness? Why is goodness not enough?» e risponde confusamente a

dell'eroe: motivi, temi, testi, «L'Immagine Riflessa», 27.1-2, 2018, pp. 149-173, p. 155: «Il racconto eroo-poietico propone un modello alternativo di eroicità, in cui l'eroe bambino è debole, disprezzato, sottovalutato, non ha ancora assunto la funzione fondativa e difensiva che riveste nel consorzio umano di cui è parte». Specifichiamo che l'eroe si intende giovane in senso tipologico, non anagrafico.

²¹ Retrospectivamente, l'eroe stesso e il suo aiutante si riconoscono tali, e al termine del viaggio ne prendono coscienza: «When we set out on this quest, we were as children. Now I know you're a true knight», gli dice il suo scudiero.

Bertilak, quando gli chiede perché si sia dedicato a tale impresa («Honor?» «Are you asking me?» «No. Honor. That is why a knight does what he does». «And this is what you want most in life?» «To be knight» «No! Honor! You are not very good with questions» «It is part of the life I want»).

Un focus così marcato sul percorso individuale dell'eroe produce una terza differenza, poiché se, nel romanzo medievale, la maturazione personale del singolo può giovare all'intera comunità, nelle trasposizioni cinematografiche i personaggi sono più soli. Persino nell'adattamento televisivo del 1991, estremamente aderente alla trama del poema, la reintegrazione del soggetto all'interno del gruppo, ora soddisfatto, è offuscata dalla persistenza di una crisi insolubile nella coscienza stessa del soggetto. O forse risolvibile solo nella pulsione di morte, come comprenderà il Gawain del 2021.

Un accenno di riflessi sociali nel comportamento dell'eroe si trova forse solo nel film del '73. Qui, il cavaliere nero, guardiano di Lyonesse, rifiuta la sfida del Cavaliere Verde in cambio di una piuma del suo cimiero, che però gli porterà sfortuna mortale. Gawain, appreso ciò, si ripromette di trovare il suo sfidante per interrompere il suo gioco («I must find him. I must play out his game»). La sua missione diventa così un impegno di utilità collettiva, ma anche questa sfumatura si perde nel prosieguo.

Il fatto è che la sfida dell'eroe, nel poema, è tutta etica, ed è per questo che Gawain finisce nel castello del cortese Bertilak, perché «è nello stesso ambiente cui Galvano è avvezzo, in quell'ambiente in cui egli ha già ottenuto la più elevata reputazione, che egli deve essere esaminato, all'interno di un quadro cristiano, e quindi in quanto cristiano»²². Occorre ricordare che Gawain si è offerto per un gioco che non era pensato per lui in particolare – l'avventura si cerca perché esiste di per sé, non dipende dalle caratteristiche individuali di chi la affronta –, ma per uno qualsiasi dei cavalieri di Artù, proprio perché il gioco valeva come «un *test* delle qualità morali di un'intera società, una prova di come questa società sa mettere in pratica

²² J. R. R. Tolkien, *Galvano e il Cavaliere Verde*, in *Il medioevo e il fantastico*, a cura di Christopher Tolkien, Milano, Bompiani, [1983] 2018, pp. 119-166, p. 127.

gli ideali che professa»²³. Questa dimensione comunitaria, nei film, finisce completamente ignorata, e lo dimostra il fatto che né Weeks né tantomeno Lowery ripropongono il momento ritualisticamente più importante, ovvero la riabilitazione dell'eroe attraverso l'istituzione di un nuovo simbolo, la cintura verde indossata di lì in avanti da tutti i cavalieri, accompagnata da un riso apotropaico che sancisce la risoluzione della crisi:

Ridono forte di questo, amabilmente s'accordano
 Perché signori e cavalieri che alla Tavola siedono
 Ciascuno della confraternita dovrà portare un budriere,
 Una fascia a tracolla, di verde brillante,
 E al pari di lui indossarla, in suo nome (vv. 2514-2517).

Non è strano. Il cinema, in maniera forse irreversibile dagli anni '70 in poi, esprime una dimensione fortemente individuale, tal che l'avventura è sempre l'avventura di un eroe (non a caso, uno dei più fortunati manuali di scrittura creativa è per l'appunto *The Writer's Journey*, dello sceneggiatore hollywoodiano Christopher Vogler, tradotto in italiano come *Il viaggio dell'Eroe*)²⁴. È lo stesso motivo per cui la presenza stessa di un antagonista richiede uno scioglimento univoco della vicenda, rispetto al quale l'eroe vince o perde, mentre una soluzione "aperta", quale sarebbe la vittoria su un'entità che resta tuttavia immortale – e che dunque alluderebbe a una ciclicità irrisolta –, è rifiutata, nel racconto cinematografico, proprio in quanto inconcludente. Ciò che assume senso come racconto di una collettività, che usa tali narrazioni per descriversi il reale, non ne ha nel cinema, la cui funzione primaria non è spiegare il mondo, quanto raccontare una storia in cui (auspicabilmente) chiunque possa rivedersi.

Per il resto, l'interesse reiterato verso l'intreccio del *Gawain*, e più in generale verso le narrazioni di gesta cavalleresche, testimonia non solo di un rinnovato bisogno di epica, ma anche del tipo di valori che si intende celebrare. Intanto, non è un medioe-

²³ Boitani (a cura di), *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, cit., dall'Introduzione, [1986] 2008, pp. 9-40, p. 26.

²⁴ Christopher Vogler, *Il viaggio dell'Eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*, Roma, Dino Audino, 2010 (ed. orig. 2007), dichiaratamente basato sulla struttura del monomito delineata da Joseph Campbell nel suo noto saggio *L'eroe dai mille volti*, Milano, Feltrinelli, [1949] 1958.

vo marginale, ma aristocratico, che descrive la realtà secondo il punto di vista delle classi egemoni. Ne deriva un sistema etico di stampo conservatore, incentrato sulla forza, l'onore e il successo (e che non manca di un certo autocompiacimento borghese, come nel culto della casa e del focolare espresso da Bertilak nel film di Lowery: «The world is fit for all manner of mysteries. A man's home, though, should be safe from all that. One wall joined with another, line and plumb, good, strong walls, and a fire within»). Anche l'amore, quando c'è, rispecchia questo sistema: nei film di Weeks ('73 e '84), Gawain esprime ancora un modello ottocentesco di mascolinità, il cui successo è misurato dalla «capacità di prendere una decisione, fare una promessa eterna, fare una dichiarazione d'amore verbale e provare sentimenti forti»²⁵. Forse – e non sarebbe inatteso – si può persino ravvisare una spia di sessismo introiettato nella soluzione conclusiva di frustrare le aspettative amorose dell'eroe con l'inatteso abbandono di Linet, la cui metamorfosi la avvicina d'un tratto al personaggio folklorico-letterario della donna Melusina²⁶. Rispetto a questa delusione, l'autoaffermazione di Gawain – dell'uomo che ha vinto le proprie sfide e se ne compiace – non solo non viene scalfita, ma trae anzi ulteriore rinforzo. Non è un messaggio palesato, ma se tale suggestione c'è, è perché rientra nello stesso alveo culturale in cui si muove tutto il film, che comprende un certo culto della fisicità, delle armi e della guerra (il titolo stesso della pellicola, «La spada del prode», è indicativo in

²⁵ Così la tratteggia Liv Strömquist nel suo bel saggio illustrato sull'amore *La rosa più rossa si schiude*, Roma, Fandango, 2020, p. 43. In effetti, che si tratti di un modello letteralmente "ottocentesco" è una conseguenza spontanea del fatto che la fisionomia del medioevo recepito dalla cultura di massa discende direttamente dall'elaborazione che ne ha fatto l'Ottocento romantico, il quale riuscì a «far interpretare mille anni di storia sotto il segno prevalente di un Medioevo cavalleresco-cortese, comprimendolo al tempo stesso nello spazio dei suoi ultimi secoli» (Renato Bordone, *Medioevo oggi*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, vol. II, cit., pp. 261-297, p. 262).

²⁶ Fata la cui sorte, nei racconti che la riguardano, è quella di abbandonare il marito in seguito alla violazione di un divieto da parte di quest'ultimo. Il tipo melusiniano si completa e spesso confonde con il tipo della donna Morgana (vedi Philippe Walter, *La fée, le chien et l'épervier. De l'identité de Morgane et de Mélusine*, in *Deuogdonion: Mélanges offerts en l'honneur du professeur Claude Sterckx*, textes réunis par Gaël Hily et al., Rennes, Tir CRBC, 2010, pp. 697-710).

tal senso), dell'agonismo e della conquista, cui si assomma, per altro verso, un preciso archetipo del maschile e del femminile.

È vero che un cavaliere può essere, come Robin Hood, «un campione del popolo (togliere ai ricchi per donare ai poveri) o della corona (ligio al sovrano legittimo che dovrà ritornare)»²⁷ e, a seconda di come l'eroe si presenta, si delinea un racconto che veicola una diversa gamma di valori. Nel nostro caso, tuttavia, sembra abbastanza evidente la preferenza, a sostenere la quale concorre la scelta stessa dell'ambientazione medievale – o medioevaleggiante – che i film adottano: un medioevo sempre più “barbarico”, «scelto in quanto spazio buio» in cui «si desidera vedere una luce “altra”». Come scrive Eco, «esso è per vocazione a disposizione di ogni sogno di barbarie e forza brutta trionfante, ed ecco perché viene sempre, da Wagner a Frazetta, sospettato di nazismo. È nazista ogni vagheggiamento di una forza, eminentemente virile, che non sappia né leggere né scrivere»²⁸ (e qui sottolineiamo lo stupore di Gawain, nel film di Lowery, alla vista dei libri di lady Bertilak: «I never knew so many books even existed»).

Come riporta Tommaso di Carpegna Falconieri,

subito dopo l'uscita del film *Excalibur* (1981), si leggeva in una rivista giovanile di destra: «Vorremmo che questo ritorno al medioevo non fosse una moda passeggera in attesa che ne nascano altre, una fuga dalla realtà perché nauseati dal tempo contemporaneo, ma una visione del mondo, uno stile di vita, dove i caratteri per così dire eroici del medioevo vengano presi ad esempio e interiorizzati per resistere allo squallore di oggi»²⁹.

In effetti, non è tanto il medioevo che interessa, quanto il medievalismo, vale a dire che il focus resta sul presente, e ciò che piace è solo un particolare modo antiquario di connotarlo. Piacciono le analogie, con la consapevolezza che sono tali³⁰, e

²⁷ Matteo Sanfilippo, *Camelot, Sherwood, Hollywood. Re Artù e Robin Hood dal medioevo inglese al cinema americano*, Cooper, Roma 2006, pt. II, cap. IX.

²⁸ Umberto Eco, *Dieci modi di sognare il medioevo*, in *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 78-89, p. 84.

²⁹ Tommaso di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Torino, Einaudi, 2020, p. 143.

³⁰ Ivi, p. 86: «Chi “usa” il medioevo, di solito non ha intenzione di discuterlo e

le analogie specifiche con il *Gawain* suscitano certo maggiore adesione presso chi auspica un recupero della tradizione.

Che poi queste tensioni trovino espressione al cinema, nei libri, nei giochi e nei videogiochi assai più che in altri contesti pratici e più marcatamente politici, ci dice qualcosa sull'effettiva modalità di adesione a tali ideali, che resta per lo più allo stadio di vagheggiamento. Possiamo allora estendere a tali ambiti il giudizio di Slavoj Žižek sulla realtà virtuale (altro concetto dalle forti implicazioni politiche), la quale, allo stesso modo,

semplicemente generalizza questo procedimento dell'offrire un prodotto privato della sua sostanza: essa fornisce la stessa realtà privata della sua sostanza, di quel nocciolo duro che è il Reale che ancora resiste. Così come il caffè decaffeinato ha lo stesso profumo e sapore del vero caffè pur senza esserlo, la Realtà virtuale è esperita come realtà pur senza esserlo. Tutto è permesso, puoi godere di qualsiasi cosa, a condizione che sia spogliata della sostanza che la rende pericolosa³¹.

Se si accoglie il paragone, il medievalismo è esperito come medioevo pur senza esserlo, o meglio: il medievalismo offre anch'esso un prodotto, il medioevo, svuotato della sua sostanza, vale a dire epurato di tutte quelle differenze che ne impedirebbero un'assimilazione immediata e acritica, costringendo invece a un confronto, potenzialmente problematico, con altri sistemi di valori e di credenze. Si scarta, insomma, ciò che rimane estraneo, irriducibilmente altro, e si conserva – anche a costo di forzature (ed è qui che l'ideologia si mostra)³² – ciò che è familiare, e che quindi può servire a rafforzare la visione del mondo di chi

di conoscerlo nella sua problematicità, né di contestualizzarlo: al contrario, se non ne coglie il parallelismo con il mondo contemporaneo, il medioevo non gli serve. Il che significa, peraltro, che questo medioevo amato o strumentalizzato non esiste come un oggetto a sé stante, ma esiste solo nella misura in cui si sostanzia dei riverberi della contemporaneità». La strumentalizzazione politica dell'immaginario medievale è ormai pratica nota. Per qualche esempio puntuale vedi Giuseppe Sergi, *Politicità degli stereotipi sul medioevo: tra propaganda e luoghi comuni*, «Lessico di etica pubblica», 2, 2018, pp. 41-48.

³¹ Slavoj Žižek, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 59.

³² Ed è dunque innanzitutto lì, nella restituzione di un contesto, che la storiografia, la filologia, l'antropologia possono adempiere a un compito di utilità sociale.

vi attinge. La fruizione che ne deriva è rassicurante proprio in quanto de-storicizzata, e perciò innocua.

Emblematico di questo atteggiamento, che tra le altre cose implica un gusto *naïf* per il simbolismo mistico e religioso, è il recupero disinvolto (con la solita eccezione del *tv drama*) del pentangolo, che fa mostra di sé sullo scudo di Gawain, in *We-eks*, o al collo dei cavalieri in *Lowery*, ma senza motivarsi, anzi svuotato di senso, mentre avrebbe invece un'estrema importanza, simboleggiando appunto la perfezione cristiana e cortese cui il cavaliere deve ambire. L'oggetto cardine del confronto tra morale cristiana e cortesia viene incorporato e neutralizzato, rivenduto come semplice corredo folkloristico, secondo quella che è la spiccata attitudine con cui l'odierna cultura liberista cerca di estetizzare ogni idealismo. Ma i risvolti sono, lo ribadiamo, sempre e inevitabilmente politici.

Giulio Martire

«Non aprite quella porta»: la coppia funzionale *divieto-infrazione* come determinante sintagmatica del testo filmico orrorifico (partendo dal “folk horror revival”)

È lecito anche in questo campo porre la questione degli schemi tipici [...] schemi trasmessi per una serie di generazioni, come formule già pronte, capaci di ravvivarsi di nuovi stati emotivi, di diventare simbolo, di dar vita a nuove forme [...]? La narrativa attuale, con i suoi complessi intrecci e il suo modo di riprodurre fotograficamente la realtà, esclude, a quanto pare, la possibilità stessa di impostare un problema simile; ma quando per le generazioni future essa sarà percepibile in una prospettiva così remota, come per noi oggi è percepibile l'antichità, dalla preistoria al Medioevo, quando la sintesi operata dal tempo, questo grande semplificatore, superando la complessità dei fenomeni, li ridurrà alla grandezza di punti che si allontanano nel profondo, i loro contorni si fonderanno con quelli che si aprono ora davanti a noi, quando gettiamo lo sguardo al lontano passato poetico e fenomeni di schematismo e di ripetizione si insidieranno in tutto l'arco del tempo.

Aleksandr Nikolaevič Veselovskij, *Poetica degli intrecci*

1. *Horror e revival: dal folk horror alle “radici storiche” del genere*

Due sono i fili che legano questo lavoro al tema dei *revival*.

Il primo, più puntuale, si potrebbe dire “d’occasione”: il montante interesse, da parte dei cineasti, per le narrazioni di carattere tradizionale, rispetto ai loro omologhi nei decenni precedenti, attratti piuttosto a tradurre in pellicola il versante cosiddetto gotico della narrativa e perciò rivolti verso opere più stabilmente incluse nel canone letterario¹. Ciò ha fatto sì che

¹ Si vedano per esempio le numerose versioni filmiche, e più in generale audiovisive, di *Frankenstein* di Mary Shelley, di *Dracula* di Bram Stoker (come non

da qualche anno a questa parte si parli di “folk horror revival” o “folk horror renaissance”. La casa inglese A24, su tutte, si è specializzata in questa tipologia cinematografica, il *folk horror*, e ne ha prodotti i più celebri esemplari recenti – penso in particolare ai capolavori di Robert Eggers e di Ari Aster, inclusi nel corpus di questo studio². Anche l'Italia non è rimasta immune alla *vague* “horror-folklorica”: vediamo ad esempio come il primo fascicolo cartaceo di una nuova ma già celebre rivista online di “studi tradizionali” sia interamente dedicato a questo “rinascimento folk horror”³. Fra i prodotti cinematografici recenti appartenenti al sottogenere diretti e prodotti in Italia, va menzionato almeno *A classic horror story*, realizzato da Roberto De Feo e Paolo Strippoli e distribuito nel 2021.

Il secondo, in generale, è un certo sguardo sul cinema “di genere”, e sull'*horror* in particolare. Esso può condurci a valutare gli importanti isomorfismi sintagmatici e paradigmatici che esistono fra questo genere testuale e la fiaba di magia, isolata per la prima volta scientificamente da Vladimir Propp in due lavori: *Morfologia della fiaba*, del 1928⁴, che ne indagava preliminarmente il versante sintagmatico, e *Le radici storiche dei racconti di fate*, del 1946⁵, che offriva uno studio questa volta svolto sull'asse paradigmatico e impegnato sul versante della “poetica storica”⁶. Di *revival* si può quindi forse parlare

ricordare i capolavori di Murnau, Herzog e Coppola), fino alle pellicole più o meno velatamente ispirate ai capolavori della letteratura gotica (su tutte, *The Others* di Amenábar, che traduce a suo modo *The Turn of the Screw* di Henry James). Non menziono neppure l'enorme messe di film, cinematografici e televisivi, ispirati ai racconti di Edgar Allan Poe e di Howard Phillips Lovecraft (ma si vedano almeno *The Pit and the Pendulum* di Roger Corman, per Poe, e il recente e interessante *Color Out of Space* per il versante lovecraftiano).

² Ma prodotto da A24 è anche il *dark fantasy* arturiano *The Green Knight*, analizzato nel dettaglio, nella presente raccolta, da Mauro de Socio.

³ «AXIS MUNDI», 1, *Speciale Folk Horror*, Lammas 2021.

⁴ Vladimir Ja. Propp, *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia, 1928, tr. it. *Morfologia della fiaba*, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966.

⁵ Vladimir Ja. Propp *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo Universiteta, 1946, tr. it. *Le radici storiche dei racconti di fate*, a cura di Clara Coisson, Torino, Bollati Boringhieri, 1972.

⁶ Prospettiva che Propp anticipava già in un passaggio della *Morfologia* in cui è citato Veselovskij (è il brano proposto qui in esergo), e ciò basterebbe a far cadere

in questo senso lato: annoverare il cinema dell'orrore (o per lo meno una cospicua parte degli intrecci che ne nutrono il sistema testuale) fra i più recenti prodotti della evoluzione di un genere narrativo alquanto antico – secondo Propp e continuatori, di antichità plurimillenaria⁷. La prospettiva di poetica storica ci distoglie da un lavoro di accertamento dei singoli rapporti fra i singoli esemplari e ci invita piuttosto a considerare il dispiegamento storico della semiosfera complessiva che li produce: della «memoria oggettiva del genere»⁸. Menzionare una *evoluzione* delle testualità folkloriche significa inoltre che il nostro punto di vista non coincide con quello dei cosiddetti “studi tradizionali” che trattano in genere il folklore come deposito di oggetti che oltrepassano tal quali gli eoni, e così anche i suoi prodotti narrativi: prodotti destinati quindi al limite a un *Nachleben*, a una sopravvivenza, e mai a vere rifunzionalizzazioni, come monoliti inscalfiti dalla dialettica conflittuale della storia⁹. Comunque, se permanenze in qualche senso esistono, ed esistono, bisognerà pur studiarle; possibilmente con conseguenza metodologica¹⁰.

certe accuse di formalismo astratto mosse ancora oggi al geniale lavoro del folklorista sovietico. Cfr. Glauco Sanga, *La fiaba. Morfologia, antropologia e storia*, Padova, CLEUP, 2020, CAP. IV; cfr. anche Giulio Martire, *Chi ha paura di Propp? Note su La fiaba di Glauco Sanga e qualche altra morfologia del folktale*, «Favola&Fiaba: rivista internazionale di studi e ricerche nelle letterature classiche e moderne», 1, 2020, pp. 147-164.

⁷ Cfr. fra gli altri Walter Burkert, *La creazione del sacro*, Milano, Adelphi, 2003. Nel solco di Burkert è anche Jack Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli, 2012, pp. 10-14.

⁸ Il sintagma è sviluppato a partire dalla riflessione sui generi letterari di Bachtin che qui, come altrove, prende avvio dalla poetica storica di Veselovskij. Cfr. Michail M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 158. Cfr. anche Augusto Ponzio, *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo, 1980, p. 128.

⁹ Sulla natura dialettica, e internamente stratificata, del sistema del folklore, qui in riferimento al Medioevo, si veda in ultimo Nicolò Pasero, *Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale*, «L'immagine riflessa», 18, 2009, pp. 11-19.

¹⁰ Non si possono svolgere in questo contesto considerazioni teoriche sul concetto di “evoluzione del genere”, per cui rimando a Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, Torino, Lindau, 2005, pp. 171-182; l'autrice, pur smarcandosi da “organicismo” ed “evoluzionismo” non rinuncia a mirare a una «storia di una formula generica filmica, evolutiva, in determinati contesti» (ivi, p. 182).

2. *Stato della questione e metodologia di lavoro*

La contiguità di fiaba di magia e cinema dell'orrore è stata infatti già rilevata, ma in modo quasi sempre impressionistico e da prospettive o paradigmatico-psicologistiche o funzionalistiche: ricerche – invero rade, e diffuse prevalentemente in contesti precari e mancanti di adeguata sorveglianza scientifica (blog, soprattutto) – volte a rintracciare permanenze nel cinema *horror* di eventi ed esistenti fiabeschi, con un *penchant* generalmente junghiano e “archetipista”¹¹. L'argomentazione di questi studi ha perlopiù come suo centro la presupposta omologia funzionale dei due generi narrativi in chiave acronica: la «[h]uman compulsion for dark tales»¹², e cito il sottotitolo di un recente intervento reperibile online, deriverebbe in breve da esigenze di conservazione biologica, ossia informare i fruitori (supposti essere ragazzini) riguardo ai «dark and light sides of the human condition»¹³ con l'esito di migliorarne le qualità adattive. L'evoluzionismo darwinista si fa quindi smaccato e l'autrice cita David Boudinot: «[t]eaching fear through fairy tales is a proven method of helping children learn about safety and it can help improve a child's judgement and critical thinking skills. Fear is an instinctual aid to survival, according to the British naturalist Charles Darwin, and it shapes psychological and sociological

¹¹ Interessanti riflessioni sulla nozione di “archetipo”, e sulla sua relazione con la concettualità di “motivo letterario” possono essere trovate in Alvaro Barbieri, Massimo Bonafin, *Gli archetipi e i testi: quasi un'introduzione*, «L'immagine riflessa», 27.1-2, 2018, pp. 1-16; cfr. Anche Rita Caprini, *Sul concetto di archetipo nel Novecento*, ivi, pp. 17-38, per una discussione sull'uso del concetto di archetipo lungo il Novecento, con interessanti digressioni di carattere etnografico. Da leggere è soprattutto Eleazar Moisevič Meletinskij, *Archetipi letterari*, a cura di Massimo Bonafin, Macerata, eum, 2016. Alle pp. 1-14, e *infra*, sono discussi, criticamente, i modelli di “archetipo” che fanno più o meno mediatamente capo a Jung e a Bachelard (Campbell, Frye, Durand su tutti); Meletinskij vi oppone una concezione di “intrecci archetipici”, decisamente dipendenti dalle strutture sociali di volta in volta formalizzate in senso narrativo e costituenti «“mattoncini letterari”» (ivi, p. 13): una prospettiva, pertanto, a pieno titolo storica (si sarebbe tentati di specificare “storico-materialistica”) e antropologica.

¹² Maddison Cameron, *Horror and Fairy Tales – The Human Compulsion For Dark Tales*, profilo LinkedIn, 29 maggio 2020 <Horror and Fairy Tales - The Human Compulsion For Dark Tales (linkedin.com)>.

¹³ *Ibidem*.

structures»¹⁴. Fa una certa impressione, poi, che un evoluzionismo così corrivo, che va oltre lo sfioramento dell'evoluzionismo sociale, vada spesso a braccetto con la già menzionata fascinazione per certi pretesi archetipi universali dell'immaginario che sta arrivando negli ultimi anni a saturare la cultura diffusa¹⁵: il seguito del saggio è difatti tutto intriso di riferimenti, un po' frettolosi, a un "inconscio collettivo" statico e astorico¹⁶.

Numerosi studi, questa volta presentati in contesti scientificamente sorvegliati (articoli in rivista e monografie), si sono inoltre recentemente concentrati sulla figura dell'eroina del sottogenere "slasher" (quei film che presentano una sequela di omicidi compiuti da un killer in genere sovrannaturale o dalle caratteristiche eccezionali); in questi lavori l'eroina, la cosiddetta *final girl*¹⁷, è considerata nell'incrocio degli assi archetipico e post-femminista: è favorita dunque ancora una volta una prospettiva paradigmatica, che indagli in ultimo la costruzione simbolica della identità femminile attraverso il detto genere narrativo. Anche qui, gli isomorfismi fra *final girl* e l'eroina perseguitata di numerose fiabe di magia¹⁸ sono puntualmente evocati¹⁹.

A fianco di studi di questo tipo, che privilegiano un'analisi svolta sull'asse paradigmatico, certamente leciti e anche fruttuo-

¹⁴ David Boudinot, *Violence and Fear in Folktales*, «The Looking Glass: New Perspectives On Children's Literature», 9.3, 2005 <<http://bravo.lib.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/31/35>>.

¹⁵ Epifenomeno di un nuovo decadentismo *fin de siècle*, orientato da un iconismo veicolato in parte dai nuovi social network?

¹⁶ Il primo riferimento è ovviamente alla sterminata e genialmente controversa produzione di Jung e quindi alla vulgata junghiana.

¹⁷ Cosiddetta "final", ovviamente, in quanto l'ultima a restare in vita fra i protagonisti.

¹⁸ Si tratta di quelle che Sanga rinomina «fiabe d'incantesimo», per cui si veda *La fiaba*, cit., cap. IV. Per l'identificazione del personaggio della "fanciulla perseguitata" (e dei temi e dei motivi narrativi a esso connessi) nelle testualità tradizionali e la rifunzionalizzazione nella novellistica e nella narrativa "d'arte", si veda d'Arco Silvio Avalle, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 174-196.

¹⁹ Si vedano almeno Katarzyna Paszkiewicz, *Revisiting the Final Girl: Looking Backwards, Looking Forwards*, «Postmodern Culture», 28.1, 2017; Martin Fradley, «Hell Is a Teenage Girl»?: *Postfeminism and Contemporary Teen Horror*, in *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, edited by Joel Gwynne, Nadine Muller, London, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 204-221; Nur Özgenalp, *Final Girl vs. Serial Killer: A Psychoanalytical Analysis of Female Victim-Heroes in Serial Killer Films*, Master Degree Dissertation, Istanbul Bilgi University, 2006.

si ove condotti con un certo garbo, si dovrà però cominciare a concentrarsi sull'asse sintagmatico. Si potrà così cogliere meglio *in sincronia* le costanti strutturali del genere e quindi, in forza di questo processo di isolamento di un comune modello narrativo, valutare *in diacronia* se in effetti esiste una dipendenza dell'*horror* dal genere della fiaba di magia oltre alle impressioni semantiche²⁰. Apriamo e chiudiamo le annotazioni teoriche: intendiamo qui *paradigmatico-sintagmatico* e *diacronia-sincronia* nella accezione dei corrispondenti costrutti sviluppati in ambiente metodologico strutturalista²¹.

I modelli narratologici a cui faremo riferimento sono quello del lavoro del '28 di Propp e quello del suo continuatore Eleazar Moiseevič Meletinskij, che integra semantica strutturalista (soprattutto Lévi-Strauss e Greimas) e sintattica proppiana²² in un quadro complessivo di poetica storica ampiamente debitoro dell'impostazione inaugurata da Aleksandr Nikolaevič Veselovskij²³. Questi modelli sono stati messi nella cassetta degli attrezzi perché di fatto i soli utili a isolare dal punto di vista

²⁰ L'interazione fra asse sintagmatico e asse paradigmatico è ineludibile in quanto, osserva Giovanni Bottioli, «consente di lasciar cadere possibilità di lettura sterili, che nascono localmente, in un punto qualsiasi, ma sono incapaci di acquistare coerenza legandosi alle altre parti del testo» (*Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 419).

²¹ Per qualche appunto su una presa in carico necessariamente dialettica della coppia *paradigma-sintagma*, cfr. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., pp. 30-34 e 119-121. Per una definizione della coppia *diacronia-sincronia*, si veda ancora la voce «Strutturalismo», a cura di G. Lepschy in *Enciclopedia del Novecento*, Treccani, 1984.

²² Eleazar Moiseevič Meletinskij *et al.*, *Problemy strukturnogo opisanija volšebnoj skazki*, «Trudy po znakovym sistemam», iv, 1969, pp. 86-135, tr. it., *La struttura della fiaba*, a cura di Donatella Ferrari-Bravo, Simonetta Signorini, Palermo, Sellerio, 1977. Per una discussione di questo modello narratologico cfr. Claude Bremond, *Postérité soviétique de Propp*, «Cahiers de Littérature Orale», 2, 1977, pp. 25-59 e 3, pp. 118-168: 126-132. Mi permetto infine di rimandare ancora a Martire, *Chi ha paura di Propp?*, cit., in particolare alla p. 162, n. 1, in cui provo a sfumare certe osservazioni critiche di Bremond sul modello proposto dall'équipe diretta dal culturologo sovietico.

²³ La cui opera complessiva resta senza traduzione italiana. Si veda almeno la silloge Aleksandr Nikolaevič Veselovskij, *Poetica storica*, prefazione di d'Arco Silvio Avalle, Roma, e/o, 1981.

sintagmatico la fiaba di magia da generi testuali allotri ma affini (ad esempio in Meletinskij dal folklore mitologico arcaico)²⁴.

3. *L'ipotesi di lavoro: verso una "sintagmatica differenziale" dell'horror movie*

Non si potrà discutere in questa sede il concetto di *funzione* sviluppato da Propp²⁵, neppure si vorrà elencare le trentuno funzioni che caratterizzerebbero il meta-intreccio fiabesco²⁶. Constatiamo solo, perché ciò è meno noto, che è possibile disporre in una gerarchia le funzioni che compongono la catena sintagmatica della fiaba. Un primo ordinamento, già intravisto da Propp ma soprattutto evidenziato da Greimas e poi da Meletinskij e dalla sua équipe di lavoro, vede una partizione della fiaba in due sequenze: una *prova qualificante* e una *prova prin-*

²⁴ Esula dalla presente prospettiva (ossia: definire isomorfismi e disomorfismi compositivi che legano e differenziano fiaba di magia e cinema horror fondandosi sul modello narrativo individuato da Propp e rifinito dai suoi continuatori) la considerazione di altre, e fruttuose, metodiche di analisi del testo filmico, specie "di genere". Si veda per tutti Moine, *I generi del cinema*, cit., pp. 48-84, dove si propone un modello sostanzialmente strutturalista (lévi-straussiano), che sviluppa i contributi teorici di Rick Altman sopra tutti.

²⁵ Con le parole di Propp, «l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda» (*Morfologia della fiaba*, cit., p. 27). Per una discussione del concetto rimando a Guido Ferraro, *Teorie della narrazione*, Roma, Carocci, 2020, pp. 40-42. Interessante, e meritevole di sviluppi, è in particolare l'osservazione di una contiguità fra la nozione di "funzione" in narratologia e l'omologa concettualità di ambito informatico: «una procedura stabilmente definita, che restituisce in uscita il risultato di una trasformazione operata sui termini forniti in entrata» (ivi, p. 42).

²⁶ Una discussione critica della teoria di Propp, monogenetista, che appiattirebbe tutte le fiabe di magia prese in esame sul *tale-type* ATU 300 "The Dragon Slayer", per poi giustificare la sua ricerca storico-semantic (preannunciata già nella *Morfologia* ma compiuta solo un ventennio dopo nelle *Radici storiche*) si trova in Claude Bremond, Jean Verrier, *Afanassiev et Propp*, «Littérature», 45, 1982, pp. 61-78. Da questo saggio, che poggia su precise analisi testuali del corpus analizzato da Propp, si ricava una scarsa sensibilità dello strumento proppiano nella sua applicazione *interna* alle raccolte di *folktale* (e anche una certa negligenza da parte del folklorista sovietico nell'applicazione del suo stesso strumento al corpus in esame). Resta però indiscutibile la validità dell'impostazione inaugurata da Propp (poggianti sul concetto di "funzione"), e la sua utilità per discernere, in una prospettiva di storia degli intrecci, la posterità della fiaba di magia in nuovi generi testuali (come nel caso del presente studio).

*cipale*²⁷. La cerniera fra esse è costituita dal terzetto di funzioni *D E Z*, ossia l'interrogazione del protagonista da parte del donatore e la conseguente acquisizione dello strumento atto a portare a compimento la prova principale, l'"oggetto magico"²⁸. Una *prova sublimante* costituisce l'eventuale ulteriore sequenza che ha come esito principe l'identificazione dell'eroe e sovente lo smascheramento del falso eroe. Secondo Meletinskij, ed è la prospettiva qui accettata e adottata, l'elemento differenziale della fiaba di magia rispetto a narrazioni affini è la simmetria della catena sintagmatica; ne risulta quindi una sottolineatura della "sequenza del donatore" (funzioni *D E Z*) che di tale simmetria è garante²⁹.

[e *k q v w j y X (x)*] [Y W ↑ *D E Z*] [R L M V Rm ↓ P S] [° F C A I Sm T Pu N]³⁰
 [Misfatto] [I Prova] [II Prova] [III Prova]

Nei testi filmici *horror* presi in considerazione si è potuto osservare che la sequenza funzionale-pivot, attorno cui si dispone l'intera sintassi narrativa, è piuttosto quella composta da *k* e *q*, ossia il *divieto* imposto all'eroe e la sua conseguente *infra-azione*: si pensi alla sequenza della fiaba *Barbablù* (scelta non a caso) in cui si fa divieto alla protagonista di aprire quella porticina del guardaroba in fondo alla grande sala al piano terreno; divieto disatteso dalla nostra, e l'infraazione sarà all'origine del *danneggiamento* (*X*, secondo il sistema di sigle di Propp)³¹. Questa impressione preliminare è uscita confermata dallo studio

²⁷ Meletinskij et al., *La struttura della fiaba*, cit.; sul dispositivo sintattico della *prova*, si veda ancora Sanga, *La fiaba*, cit.; rimando ancora, infine a Martire, *Chi ha paura di Propp?* cit., pp. 161 ss., per un sommario riesame della nozione di "prova" in narratologia, a partire dal modello proposto da Sanga.

²⁸ La traduzione einaudiana della *Morfologia* di Propp, cit., pp. 49 ss., vi si riferisce come a «mezzo magico».

²⁹ Meletinskij et al., *La struttura della fiaba*, cit., par. II.

³⁰ Questa, la ristrutturazione della catena di funzioni di Propp in quattro blocchi sintattici proposta, sulla scorta di Meletinskij, da Giuseppe Gatto, *La fiaba di tradizione orale*, Milano, LED, 2006, p. 144. In grassetto indichiamo le funzioni-pivot della fiaba di magia, in grassetto e corsivo le funzioni-perno dei testi filmici orrorifici qui studiati.

³¹ *Barbe Bleue* è raccolta nei *Contes de ma mère l'Oye* (1697), di Charles Perrault. Si veda la traduzione italiana in Perrault, *I racconti di Mamma l'Oca*, a cura di Elena Giolitti, Torino, Einaudi, 1957.

del corpus selezionato all'inizio della ricerca e, e ciò mi pare significativo, in ogni film aggiunto a questo primo nucleo si è trovato ulteriore conforto sperimentale. Il corpus è il seguente, cronologicamente ordinato³²:

*L'esorcista*³³, William Friedkin (sogg. e scen. Blatty dal romanzo di Blatty), 1973.

*Non aprite quella porta*³⁴, Tobe Hooper (sogg. e scen. Henkel-Hooper), 1974.

*Le colline hanno gli occhi*³⁵, Wes Craven, 1977.

*Halloween – La notte delle streghe*³⁶, John Carpenter, 1978.

Amityville Horror, Stuart Rosenberg (sogg. Anson, scen. Stern; tratto dal romanzo di Anson), 1979.

*Non entrate in quella casa*³⁷, Paul Lynch (sogg. Guza jr.; scen. Gray, Guza jr.), 1980.

*Venerdì 13*³⁸, Sean Cunningham (sogg. e scen. Cunningham-Miller), 1980.

*La Casa*³⁹, Sam Raimi, 1981.

...e tu vivrai nel terrore! – L'aldilà, Lucio Fulci (sogg. Sacchetti; scen. Sacchetti-Mariuzzo-Fulci), 1981.

*Nightmare – Dal profondo della notte*⁴⁰, Wes Craven, 1984.

*Nightmare 2 – La rivincita*⁴¹, Jack Shoulder (sogg. Craven; scen. Chaskin), 1985.

*Nightmare 3 – I guerrieri del sogno*⁴², Chuck Russell (sogg. Craven; scen. Russell-Craven *et al.*), 1987.

Hellraiser, Clive Barker, 1987.

³² Legenda: F = folk horror; M = qualità metatestuali. Indico il nome e il cognome del regista a fianco del titolo; i cognomi dei soggettisti e degli sceneggiatori, ove non coincidano con il regista, fra parentesi. In nota indico i titoli originali, dove differissero da quelli degli adattamenti italiani.

³³ *The Exorcist*.

³⁴ *The Texas Chain Saw Massacre*.

³⁵ *The Hills Have Eyes*.

³⁶ *Halloween*.

³⁷ *Prom Night*.

³⁸ *Friday the 13th*.

³⁹ *Evil Dead*.

⁴⁰ *A Nightmare on Elm Street*.

⁴¹ *A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge*.

⁴² *A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors*.

- Hellraiser III*⁴³, Anthony Hickox (Hickox-Atkins-Barker), 1992. F
- Candyman*, Bernard Rose (sogg. Barker; scen. Rose), 1992. F
- Nightmare – Nuovo incubo*⁴⁴, Wes Craven, 1994. M
- Dal Tramonto all'alba*⁴⁵, Robert Rodriguez (sogg. e scen. Kurtzman-Tarantino), 1996.
- Scream*, Wes Craven (sogg. e scen. Williamson), 1997. M
- So cosa hai fatto*⁴⁶, Jim Gillespie (scen. Gillespie-Williamson; dal romanzo di Duncan), 1998.
- So cosa hai fatto 2 - Incubo finale*⁴⁷, Danny Cannon (sogg. Duncan; scen. Callaway), 1998.
- Ringu*, Hideo Nakata (sogg. e scen. Nakata-Takahashi; dal romanzo di Suzuki ispirato al *folktale* giapponese *Banchō Sarayashiki*), 1998. F
- Freddy vs Jason*, Ronny Yu (sogg. Craven; scen. Shannon-Swift), 2003. M
- Behind the mask – Vita di un serial killer*⁴⁸, Scott Glosserman (scen. Glosserman-Stieve), 2007. M
- Quella casa nel bosco*⁴⁹, Drew Goddard (scen. Goddard-Wheeldon), 2011. M
- It Follows*, David Robert Mitchell, 2014.
- The VVitch: A New-England Folktale*, Robert Eggers, 2015. F
- Goksung*, Na Hong-Jin, 2016. F
- The Ritual*, David Bruckner (scen. Barton, dal romanzo di Ne-vill), 2017. F
- The Field Guide to Evil*, AA.VV., 2018. F
- Hereditary*, Ari Aster, 2018. F
- Midsommar*, Ari Aster, 2019. F
- Non dormire nel bosco stanotte*⁵⁰, Bartosz M. Kowalski (sogg. e scen. Kowalski-Kwieciński-Zaradkiewicz), 2020. M

⁴³ *Hellraiser III: Hell on Earth*.

⁴⁴ *Wes Craven's New Nightmare*.

⁴⁵ *From Dusk till Dawn*.

⁴⁶ *I Know What You Did Last Summer*.

⁴⁷ *I Still Know What You Did Last Summer*.

⁴⁸ *Behind the mask: The Rise of Leslie Vernon*

⁴⁹ *The Cabin in the Woods*.

⁵⁰ *Nobody Sleeps in the Woods Tonight* (Polish: *W lesie dziś nie zaśnie nikt*).

*Il Sacro male*⁵¹, Evan Spiliotopoulos (dal romanzo di Herbert), 2021. F

A classic horror story, Roberto DeFeo-Paolo Strippoli, 2021. F M

Il corpus è composto di trentacinque film, scelti cercando di dar rappresentazione dei principali sottogeneri che empiricamente sono stati individuati da critica e pubblico (lo “slasher”, i film di case infestate ecc.). Lo zombie movie, specie il filone “di assedio” inaugurato da *The Night of the Living Dead* di George Romero, non è rappresentato perché, come è già stato osservato da altri in altri termini, è spesso legato al macrogenere *horror* dalla sola aria di famiglia in senso paradigmatico/semantico, mentre dal punto di vista sintagmatico presenta risponderenze piuttosto con certi testi filmici raggruppabili nel genere western⁵². Si è cercato altresì di evitare la ridondanza: ad esempio, l’inserimento de *L’esorcista*, capolavoro di Friedkin, ci consente di tener fuori per ora i suoi successori più o meno diretti (i numerosi film di possessione demoniaca). Sembrerebbe infrangere il criterio di non ridondanza l’inserimento di alcuni *sequel*; hanno, ad esempio, trovato spazio cinque film della saga di *Nightmare*, due della saga di *Hellraiser* e così via. In realtà ciò è stato utile per verificare una prima impressione: ossia che nei *sequel* la risponderenza al modello narrativo fiabesco pare farsi sempre più precisa, e ciò va spesso insieme alla riflessione metatestuale che suggerisce la dipendenza della serie in questione dalla fiaba di magia; ciò è straordinariamente evidente nell’ultimo capitolo della saga di *Nightmare*, come vedremo meglio in chiusura. Di fianco ai titoli si troverà una sigla: F o M. F marca

⁵¹ *The Unholy*.

⁵² Si legga in proposito l’interessante Michael Nguyen, *Hang ’Em High and Bury ’Em Deep: Thematic Connections between Western and Zombie Fiction*, Produced in Melissa Ringfield’s Spring 2012 ENC1102 <Microsoft Word - KWS1_Nguyen.docx (ucf.edu)>; cfr. Anche Santiago Fillol, *The imaginary of the cinematic zombie in the representation of the defenceless: from Hollywood classicism to contemporary Europe*, «Comunicacion y Sociedad», 29.1, 2016, pp. 53-66, 63, n. 12. E di qui si potrebbe cominciare a considerare, nella definizione di un macro-genere cinematografico (come l’horror, cui lo “zombie movie” oggettivamente appartiene), l’ineluttabilità di un approccio in cui si intersechino il livello di analisi sintagmatico e quello semantico.

la partecipazione del film al gruppo del *folk horror*; *M* significa che il film così segnalato è connotato in senso metatestuale. Come si può notare, entrambi i gruppi si infittiscono a partire dagli anni '90, non a caso decennio in cui le poetiche in breve postmoderne trovano stabile accoglienza presso un pubblico più ampio di quello neoavanguardistico⁵³.

4. *Analisi*

In questo contesto è impossibile fornire analisi esaustive dei testi filmici in esame e dovremo pertanto procedere selezionando due modalità di sottolineatura della preminenza delle funzioni *k* e *q*, ossia tramite alcune strategie di topicalizzazione della detta coppia funzionale (specialmente grazie a dispositivi di montaggio narrativo analettici e prolettici)⁵⁴ e attraverso un affondo su alcuni film a elevato gradiente di metatestualità:

I) Strategie di topicalizzazione della coppia funzionale “*divieto*”/“*infrazione*”.

Nella fiaba di magia, la coppia di funzioni *k-q* è parte di un più esteso sintagma che costituisce la parte preparatoria della narrazione: sezione sovente rappresentata ma non necessaria. La prima sequenza logicamente necessaria della fiaba è piuttosto costituita dalla funzione *X*, il *danneggiamento*, in fine rimosso (*Rm*) grazie all'ausilio di uno strumento precedentemente acquisito (*D E Z*). Nei testi filmici orrorifici, ad assumere il medesimo ruolo di perno sintagmatico è invece la coppia *k-q*, e le conseguenti funzioni di *investigazione*, *delazione*, *tranello* e *connivenza*⁵⁵. Pertanto questa catena di funzioni, opzionale nella fiaba di magia, è obbligatoria nei testi qui considerati. La sottolineatura di tale preminenza è affidata ad alcune strategie

⁵³ Sull'accoglienza di istanze postmoderne nel cinema horror, cfr. Roberto Curti, *Demoni e dei. Dio, il diavolo, la religione nel cinema horror americano*, Torino, Lindau, 2009, pp. 363-412.

⁵⁴ Per cui il riferimento fondamentale è ancora Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 83-134.

⁵⁵ Si pensi, nella fiaba di *Biancaneve* raccolta dai Grimm, all'offerta fraudolenta di oggetti stregati da parte della matrigna travestita da innocua vecchina.

di topicalizzazione, soprattutto mediante operatori peritestuali (tipologia a, b, c)

a) *Titolazione*: si vedano, nel corpus in esame, gli esempi di *Non aprite quella porta*, *Non entrate in quella casa*, *Non dormire nel bosco stanotte*. Bisogna premettere che i primi due sono i titoli degli adattamenti italiani dei film *The Texas Chain Saw Massacre* e *Prom Night*; ma ciò nulla toglie alla presente interpretazione, e dimostra anzi come la stessa ricezione da parte di un pubblico specializzato come quello degli adattatori segua la nostra stessa linea⁵⁶. *Non dormire nel bosco stanotte* traduce invece letteralmente il titolo originale polacco della recente pellicola⁵⁷. Un po' più obliquamente anche il titolo *So cos'hai fatto*⁵⁸ topicalizza la coppia *k-q*, e soprattutto la seguente catena funzionale *investigazione (v) delazione (w) tranello (j)*: il messaggio “so cosa hai fatto la scorsa estate”, che i protagonisti ricevono dal killer incognito, fa riferimento all'infrazione di un divieto implicito⁵⁹, a cui consegue il *danneggiamento* cui i nostri dovranno tentare di porre rimedio.

b) *Analessi nei prologhi*: si tratta forse della strategia di sottolineatura delle funzioni *k-q* più consueta; del resto, quanto alla «gerarchicità del testo», postulava Jurij Lotman che «[i]l confine, mostrando al lettore che egli ha a che fare con un testo, e richiamando alla sua coscienza tutto il sistema dei codici artistici corrispondenti, si trova strutturalmente in una

⁵⁶ La valenza metatestuale del titolo *Non aprite quella porta* è poi simpaticamente potenziata in valenza metaoggettuale nel titolo di un bell'articolo dell'esperto Stanlio Kubrick (*nom de plume*, che cela un anonimo giornalista professionista), che recensisce l'ultimo, recente, remake del film del '74: *Non aprite quella porta, eppure continuano a farlo. L'ennesimo re-qualcosa targato Netflix del classico di Tobe Hooper è un pessimo nuovo capitolo della saga e un film mediocre*, «Esquire», 26/2/2022 <Non aprite quella porta, eppure continuano a farlo (esquire.com)>.

⁵⁷ *W lesie dziś nie zaśnie nikt*. Il titolo per il mercato internazionale è invece *Nobody Sleeps in the Woods Tonight*.

⁵⁸ Titolo originale: *I Know What You Did Last Summer*.

⁵⁹ La cui esposizione è un perfetto esempio della voce seguente (“analessi nei prologhi”): la prima sequenza del film ospita difatti la sequela di infrazioni compiuta dal gruppo di giovani e incauti protagonisti che culmina con l'omicidio accidentale, e l'occultamento del cadavere, di quello che sarà supposto essere il killer sovranaturale, *villain* del film.

posizione di forza»⁶⁰. Siamo difatti qui a un *confine* e al confine fra modalità di dislocazione e topicalizzazione tramite peritesto, dal momento che ci muoviamo nelle “soglie”⁶¹ del testo filmico. Si prendano *Non entrate in quella casa* e *Non dormire nel bosco stanotte*: entrambi cominciano con una analessi – nel primo film si tratta di “analessi interna complessiva”, la sequenza iniziale della seconda pellicola è piuttosto una “analessi esterna”⁶² – in cui è mostrata l’infrazione di un divieto. Nel primo caso si tratta di *divieto-infrazione* nel suo senso sintagmatico di funzione, per lo meno guardando alla “sequenza dell’eroe”⁶³. L’analessi mostra i protagonisti, ancora bambini, spingere accidentalmente una compagna di giochi dall’alta finestra di *quella* casa, topicalizzata dal titolo, uccidendola: sarà questo il peccato che riattiverà anni dopo la furia omicida del *villain*⁶⁴. Il prologo di *Non dormire nel bosco stanotte* ci mostra un anonimo postino che, sventurato, si trova a dover consegnare una lettera alla famiglia di killer mostruosi che abitano la casa degli orrori che ospiterà poi, loro malgrado, i protagonisti della pellicola. Il postino smonta dalla bici, bussa alla porta ma senza risposta (la madre dei gemelli assassini è difatti intenta a lavare una camicia zuppa di sangue); al che, insospettito da certi rumori sinistri, si avvicina incautamente a una porticina che dal cortile conduce a un seminterrato e ancora più incautamente la forza. Scontato l’esito: sarà risucchiato nelle segrete dai suddetti mostri (fuori campo). Dal nostro punto di vista, la sequenza non costituisce *quella infrazione* dotata di valore funzionale nella

⁶⁰ Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976, p. 68.

⁶¹ Il riferimento è ovviamente a Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

⁶² Per cui cfr. Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2021, pp. 153-154. Le analessi interne complete sono quelle retrospezioni che «implicano l’indispensabile completamento del filo principale della storia» (*ibidem*). Esterna è l’analessi, e qui ci rifacciamo a Genette, «la cui ampiezza globale resta esterna a quella del racconto primo» (Genette, *Figure III*, cit., p. 97), e la cui funzione «è solo quella di completarlo, fornendo al lettore lumi su questo e quel “precedente”» (ivi, p. 98).

⁶³ La prospettiva del Soggetto, vedremo meglio *infra*.

⁶⁴ Forti le rispondenze con *I Know What You Did Last Summer*, dichiaratamente ispirato a *Prom Night*.

catena della sintassi narrativa, per lo meno dalla prospettiva del Soggetto: serve comunque a tematizzare il vero e proprio sintagma funzionale *k-q*, posto però un po' più in là nell'intreccio. Nello stesso senso va considerata la prima sequenza (tecnicamente virtuosa) di *Halloween* di John Carpenter: il prologo è costituito da un'analessi interna completiva, in cui è presentata allo spettatore la "genesì del Mostro". Un lungo piano sequenza a focalizzazione interna ci presta gli occhi del futuro killer Michael Myers che, ancora bambino, assiste alla classica *infrazione* di un *divieto* cardine del sottogenere "slasher": la proibizione, sovente implicita, della promiscuità sessuale. Il bambino, dalla finestra del cortile, vede difatti la sorella Judith amoreggiare sul divano del soggiorno con un estraneo; si impossessa quindi di un coltello da cucina, segue i due al piano di sopra e, mascherato, commette finalmente i primi due omicidi della sua poi lunga e fortunata carriera. La coppia di funzioni che darà luogo al *danneggiamento* sarà posta ben più avanti nell'intreccio; nondimeno il prologo tematizza già la preminenza sintattica di *divieto* e *infrazione* e ne preannuncia la semantica (ossia di interdizione legata a certi costumi sessuali).

c) *Prolessi nei prologhi*. Il prologo di *Non aprite quella porta* è invece un bell'esempio di prolessi a scopo di topicalizzazione in posizione liminale dello *script*. Il film si apre con un documentario fittizio: gli agenti di polizia incaricati di indagare sul massacro di quelli che saranno i protagonisti del racconto aprono improvvidamente *quella* porta, uscendone a loro volta fatti a pezzi. Si può dire che la sequenza è *k-q* nella catena di funzioni propria dei protagonisti di quel sintagma, i poliziotti, e ciò complica evidentemente uno studio che prenda avvio da una morfologia, come quella proppiana, calibrata su testi folklorici di comprovata linearità e simmetricità compositiva: un modello narrativo le cui funzioni si dispiegano lungo il solo asse prospettico del Soggetto⁶⁵. Come si è

⁶⁵ Cfr. Ferraro, *Teorie della narrazione*, cit., pp. 79 ss., che, constatando che «leggendo Propp è difficile rendersi conto che l'assegnazione di determinate funzioni agli eventi dipende dal punto di vista che viene assunto», trova inevitabile, nel caso

rilevato riguardo all'analessi esterna che apre *Non dormire nel bosco stanotte*, non si tratta qui del sintagma funzionale *k-q* che prepara il vero e proprio *danneggiamento*; nondimeno la sequenza iniziale assolve al compito di topicalizzare l'*infrazione* che sarà al centro della pellicola (e, si è visto, tematizzata anche dal titolo dell'adattamento italiano).

d) *Anacronie (analessi e prolessi) delle sequenze funzionali*. Per Propp le 31 funzioni del *metaplot* fiabesco possono non essere tutte presenti sempre ma sempre, quelle presenti, si disporranno nel medesimo ordine⁶⁶. In forme narrative di più complessa articolazione, come nel nostro caso i testi filmici, è sollecitata una più o meno rilevante non coincidenza fra *fabula* e intreccio, e quindi una possibile alterazione dell'ordine della catena di funzioni narrative⁶⁷. Prendiamo il caso di *Nightmare on Elm Street*. Il danneggiamento, gli incubi omicidi che decimano gli abitanti adolescenti di Springwood, è generato da un antico peccato commesso dai genitori dei protagonisti: il linciaggio dell'assassino di bambini Freddy Kreuger, il quale dopo la morte ritorna per proseguire la sua nefanda opera nelle vesti di *Demone dei Sogni*. Del linciaggio, e perciò dell'origine del *danneggiamento*, la protagonista Nancy verrà a sapere solo nel mezzo del film, quando la madre si deciderà a confessare l'azione criminosa, ma comprensibile, del "comitato di quartiere". L'articolazione *k-q* (linciaggio di Freddy Kreuger) quindi *v w j* (primi incubi di Nancy e sodali) e infine *X* ("resurrezione" di Freddy) è pertanto rispettata, ma la coppia *k-q* è dislocata più innanzi

di testi più complessi rispetto alla fiaba di magia «che l'analisi sia condotta più volte, individuando nei medesimi avvenimenti funzioni diverse, in relazione alle differenti prospettive che la meccanica del racconto pone in gioco e, tipicamente, mette in contrapposizione» (ivi, p. 82).

⁶⁶ Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., pp. 28-29.

⁶⁷ Per cui, come osserva Cesare Segre, per quanto concerne la fiaba di magia è possibile isolare il modello narrativo esaminando immediatamente l'intreccio senza dover passare dalla ricostruzione della *fabula* «naturalmente perché nella narrativa popolare non si verificano quasi mai sfasamenti del contenuto rispetto all'ordine "naturale"» (*Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 14). Accogliamo qui la proposta da Segre di quadripartire il testo narrativo in 1) Discorso; 2) Intreccio; 3) *Fabula*; 4) Modello narrativo.

nell'intreccio; anacronia, questa, che agisce da forte messa in rilievo, rafforzata inoltre da raffinate strategie narrative prolettiche: ad esempio, la sequenza subito seguente al primo omicidio, in cui assistiamo a una lezione sull'*Amleto*: «According to Shakespeare, there was something operating in Nature, perhaps inside human nature itself, that was rotten – a canker, as he put it.»; «Of course Hamlet's response to this, and to his mother's lies, was to continually probe and dig – just like the gravediggers – always trying to get beneath the surface. The same was true in a different way in Julius Caesar»⁶⁸. La isotopia presagi-dislocazione dell'infrazione cruciale risponde inoltre alla sintassi del genere mystery, investigativo, e ha le radici confitte nella tragedia, come peraltro si avvede, abbiamo appena detto, lo stesso Wes Craven nel suo *Nightmare on Elm Street*. Si veda su tutti *L'Edipo re* di Sofocle ovviamente.

II) Apporto dei film a vocazione metatestuale

Dall'*Edipo re* passiamo perciò senz'altro a Freud, e ai principi della sua *Deutung*. Per Freud l'interpretazione analitica delle “formazioni di compromesso” è verificabile e ha pertanto valenza scientifica quando l'analista utilizzi materiale associativo *attuale* e, di norma, proveniente in via esclusiva dall'analizzando. In caso contrario, il rischio è di innescare una identificazione proiettiva, più che una buona interpretazione o, peggio, di spezzare la relazione interpretativo-terapeutica⁶⁹. Nella interpreta-

⁶⁸ Cito dallo *script* ufficiale della pellicola, reperibile dal sito <A Nightmare on Elm Street, by Wes Craven (dailyscript.com)>.

⁶⁹ «Tutto questo materiale ci aiuta a elaborare delle costruzioni su ciò che gli è capitato in passato e che ha dimenticato, come pure su ciò che gli capita adesso e non riesce a comprendere. Nel far questo, però, non trascuriamo mai di tenere rigorosamente separato il nostro sapere dal suo. Ci asteniamo dal comunicargli subito ciò che abbiamo indovinato, spesso assai per tempo, come pure non gli diciamo tutto quello che crediamo di aver scoperto. Valutiamo con attenzione quando dobbiamo renderlo partecipe di una delle nostre costruzioni, aspettiamo il momento che ci sembra più propizio [...]. Di norma procrastiniamo la comunicazione e il chiarimento di una costruzione a quando egli stesso ci si sia avvicinato a tal punto che non gli resti che un passo, sia pure il passo risolutivo della sintesi» (Sigmund Freud, *Compendio di psicoanalisi* [1938], parte II, «La tecnica psicoanalitica», in *Opere scelte*, a cura di Antonio Alberto Semi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri 1999, vol. II, p. 1537).

zione dei “testi poetici” questo criterio è di tenuta non certo così salda⁷⁰; la sua applicazione sembrerebbe comunque buona norma di massima. Sarà allora l’analisi di film ad alto gradiente di metatestualità a fornire le prove più importanti di quanto andiamo indicando, ossia a) la dipendenza dell’*horror* dalla fiaba di magia dal punto di visto sintagmatico; b) la centralità della coppia di funzioni *k-q* nel testo filmico orrorifico.

a) Per questa prima prospettiva, vedrei su tutti *Nightmare-nuovo incubo*, il film del nostro corpus a più alto gradiente metacinematografico. Il grosso del soggetto è che Heather, interprete di Nancy protagonista della serie *Nightmare*, suo malgrado coinvolta nella produzione di un ennesimo capitolo della saga, si trova a far fronte a una serie di sventure che paiono essere collegate alla scrittura della nuova sceneggiatura (*k-q*, dislocato). A farne le spese sarà soprattutto il figlio di Heather. Il piccolo Dylan ha particolare attrazione per la fiaba di *Hänsel e Gretel*, che a un certo punto chiede alla mamma di leggere prima di dormire. Particolarmente sottolineata (tramite tecniche di ripresa e di montaggio) è la sequenza finale della versione della fiaba in possesso di Heather, ossia il ritorno dei fratellini seguendo a ritroso le molliche di pane. Vediamo, fra l’altro, la dislocazione di un elemento che nella fiaba raccolta dai Grimm è posto ben più indietro, ossia nella sezione preparatoria che precede il *danneggiamento*. Comunque, il forno della strega è subito posto in analogia con la caldaia-fornace onirica dove vive, della vita degli incubi, il mostro Freddy, e ciò è rilevante da un punto di vista paradigmatico, di rilevazione delle “radici storiche” del personaggio, con il lessico di Propp. La valenza sintagmatica di questa stringa narrativa è però ancora più interessante, perché nella pellicola in questione la scena della narrazione di *Hänsel e Gretel* si rivelerà essere *sequenza del donatore*: grazie al ricordo della via di briciole di pane Heather riuscirà infatti a trovare il

⁷⁰ Come del resto, già si accorse Freud, per l’interpretazione dei sogni, per cui è possibile, con cautela, affidarsi a un serbatoio simbolico già formato e attingibile dall’analista senza passare per le catene associative dell’analizzando. Cfr. Sigmund Freud, *L’interpretazione dei sogni* (1899), Torino, Bollati Boringhieri, 2019, cap. VI (E). Cfr. anche, dello stesso, *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-17), lezione 10, «Il simbolismo del sogno», in *Opere scelte*, cit., vol. I, pp. 704-725.

figlio, ormai nel forno di Freddy; in breve, le briciole sono sostituite da pillole sonnifere che Dylan sparge affinché la mamma intenda che sarà necessario cercarlo nel sogno. A bruciarsi le penne nel detto forno sarà alla fine proprio il nostro demone. Il finale potenzia all'ennesima la lettura metafiabesca dell'opera: tornati nel mondo della veglia, mamma e figlio trovano la sceneggiatura del film cui stiamo assistendo. Chiede Dylan: «è una favola?» – «sì», risponde Heather, «me la leggi?»⁷¹. E la mamma prende a leggere lo *script*: udiamo quindi la prima battuta di *Nuovo incubo*. Qui è inoltre interessante osservare la commutazione delle funzioni narrative da un testo a un altro: nella versione di *Hänsel e Gretel* raccontata da Heather, la raccolta delle molliche è di certo funzione di *Ritorno*⁷²; in *Nuovo incubo* diventa sequenza del donatore (*D E Z*) e *Trasferimento* (*R*). Vediamo quindi come un'azione o una situazione tipica, *trope* con il lessico dei *film studies*, non possieda una valenza funzionale astratta o, meglio, una essenza funzionale: la funzione ha vita esclusivamente relazionale, e qui è evidente la vicinanza concettuale dei risultati di Propp alle metodiche strutturaliste più che al solco dei “formalisti”, dove in genere lo si usa confinare⁷³.

b) Per la sottolineatura metatestuale delle funzioni *k-q* (e le conseguenti *v w j*) potremo giovarci soprattutto di *Scream*, ancora una volta del geniale Craven, e di *Quella casa nel bosco*. In mezzo a *Scream*, i giovani protagonisti decidono sciaguratamente di organizzare un *house party* infrangendo il coprifuoco emesso dalle autorità in seguito a una serie di fatti di sangue, e a un tentativo di omicidio ai danni della protagonista Sidney. A un certo punto della festa Randy, commesso in un videoneggio ed esperto di cinema di genere, enuclea le regole per so-

⁷¹ Trascrizione mia dall'adattamento italiano della pellicola (differente, invece, il dialogo nello *script* ufficiale).

⁷² E abbiamo già osservato che nella fiaba raccolta dai Grimm si tratta di una funzione della sequenza preparatoria.

⁷³ Osserva, nello stesso senso, Ferraro che benché la *Morfologia* di Propp venga in genere ascritta alla linea “formalista”, «possiamo riconoscervi all'opera il tipico principio *strutturalista* per cui l'identità di ciascuna entità culturale va definita in termini di *relazioni*; e la nozione di “funzione” può essere certamente riletta oggi in una luce più sofisticata, sottolineandone la natura profondamente *relazionale*» (*Teorie della narrazione*, cit., p. 42).

pravvivere in un film dell'orrore: «1. You can never have sex. The minute you get a little nookie – you're as good as gone. Sex always equals death. 2. Never drink or do drugs. The sin factor. It's an extension of number one. And 3. Never, ever, ever, under any circumstances, say "I'll be right back"»⁷⁴. L'amico Stu annuncia quindi che andrà a prendere qualche altra birra in cantina per continuare i bagordi, esclamando ovviamente: «"I'll be right back"». Ci troviamo di fronte a una coppia di funzioni k - q sottolineate *nello svolgersi* della funzione q . Si tratta, oltretutto, della più celebre sequenza del film, e sappiamo la ricezione essere sempre un elemento fondamentale per orientare l'interpretazione⁷⁵. Finiamo con *Quella casa nel bosco*. Anche qui il gradiente di metatestualità è altissimo e assistiamo alla tramutazione di cinque normali studenti del college nei cinque "attori" archetipici delle narrazioni horrorifiche: l'*atleta*, lo *studioso*, il *buffone*, la *puttana* e la *vergine*. Tipologia peraltro confermata nel primo episodio della recentissima serie *horror* Netflix *The Midnight Club* (2022), anch'essa a forte vocazione metatestuale e metaorrorifica. Tutti destinati a morire tranne ovviamente l'ultima. La premessa, che si scoprirà abbastanza in fretta, è che esiste una organizzazione che da tempo immemore fornisce vittime umane a certi antichi dèi, squisitamente lovecraftiani, in cambio della loro non ingerenza nei fatti del Pianeta. L'ultimo aggiornamento di questi sacrifici non sarebbe altro che il racconto di orrore: tramite vari accorgimenti (dalla chimica alla tecnologia d'avanguardia) il reparto tecnico dell'Organizzazione (ironicamente rappresentato da due impiegati ordinari e noiosetti) spinge i candidati al sacrificio a rivestire i panni delle cinque figure archetipiche⁷⁶. Assistiamo inoltre a un processo di "attanzializzazione" degli "attori"⁷⁷, che avrà come esito l'apertura di *quel-*

⁷⁴ Cito dallo *script* ufficiale del film, consultabile al sito <dailyscript.com/scripts/Scream.txt>.

⁷⁵ Si veda a questo proposito la locandina della pellicola riportata qui in appendice al saggio, che espone in alto a sinistra i *divieti* «Don't answer the phone», «Don't open the door», «Don't try to escape».

⁷⁶ L'estremo è costituito dal fatto che la "final girl", destinata a rivestire i panni della *vergine* davvero vergine in realtà non è.

⁷⁷ Ci rifacciamo alla terminologia introdotta da Greimas e dai suoi continuatori, per cui cfr. Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato*

la porta, della cantina, dove i ragazzi troveranno diversi oggetti maledetti, rigorosamente da non toccare, ciascuno rappresentativo di un sottogenere horror. Il gruppo, selezionando un diario stregato, scatenerà una famiglia di “zombie redneck”⁷⁸. Qui pare interessante l'intreccio dell'asse paradigmatico (la progressiva adesione degli “attori” a una tipologia archetipica) con l'asse sintagmatico (la catena di funzioni narrative, e quindi l'attanzializzazione degli attori): ne risulta che, per il regista, a) la sequenza di funzioni è determinata dalla tipologia del personaggio; ma, dialetticamente, anche b) che la struttura funzionale, quindi la sintassi obbligatoria che l'*horror* mediatamente riceve da alcuni scenari rituali, plasma i suoi attori e li investe di una valenza attanziale. Si potrebbe pensare a questo film come a quello che più di tutti ci consegna nel suo metatesto una ipotesi di poetica storica e teorica insieme del genere.

5. Conclusioni: una suggestione onirica

Chiudiamo con qualcosa di un po' più canonico, ossia di inscrito con sicurezza nel nostro canone letterario. In un saggio di Pilo e Fusco, posto in introduzione alla raccolta di racconti di vampiri da loro curata per Newton Compton, leggiamo una preziosa annotazione:

Era una notte di marzo del 1890 quando Stoker, svegliatosi da un incubo, tracciò in fretta queste righe su un foglio di carta: «Un giovane esce, e vede tre fanciulle. Una di loro cerca di baciarlo, non sulle labbra ma sulla gola. Il vecchio Conte interviene. Con rabbia e furia diaboliche. “Quest'uomo mi appartiene. Io lo voglio”». L'esile traccia così trascritta era quanto restava della visione notturna che aveva fatto svegliare di soprassalto lo scrittore [...]. Chi ha letto il romanzo, riconoscerà peraltro la scena: si trova nel terzo capitolo⁷⁹.

della teoria del linguaggio, a cura di Paolo Fabbri, Bruno Mondadori, Milano, 2007 (1979-2007).

⁷⁸ Questa la dicitura che appare sulla lavagnetta dell'Organizzazione, che riporta una lista di nomi di mostri.

⁷⁹ *Storie di vampiri. Da Polidori a Stoker, da Maupassant a Conan Doyle, oltre settanta autori ci accompagnano alla scoperta di una delle figure più celebri che popolano da sempre l'immaginario orrorifico* (1994), a cura di Gianni Pilo, Sebastiano Fusco, Roma, Newton & Compton, 2005, p. 17.

E nel romanzo di Dracula la sequenza corrisponde all'infra-
zione da parte di Jonathan Harker del divieto impostogli dal
conte: «non dormire in nessuna stanza del castello al di fuo-
ri della tua»⁸⁰; il protagonista negligente si troverà pertanto di
fronte alle tre perturbanti e conturbanti spose di Dracula, e alla
verità quanto alla natura mostruosa del Conte e all'esplicita-
zione della *Sciagura* da lui incarnata. Mi pare che, seguendo il
filo del nostro discorso, questa sia una straordinaria testimo-
nianza del valore “nucleare”, e pertanto della priorità logica, e
quindi gerarchica, della coppia di funzioni *k-q* nella sintassi dei
testi orrorifici. E ciò ci condurrebbe inoltre a numerose riflessio-
ni, di portata inesauribile in questo contesto e al di sopra delle
competenze di chi scrive, sui rapporti fra onirismo e genesi di
certe tipologie narrative: studio da svolgersi sull'asse paradig-
matico, e che dovrebbe mobilitare metodi e strumenti sviluppati
nell'ambito della psicologia dinamica. Studio che, nondimeno,
presuppone un vaglio sintagmatico e morfologico di cui si è qui
cercato di offrire qualche appunto preliminare.

⁸⁰ «At the door he [Dracula] turned, and after a moment's pause said: "Let me advise, my dear young friend – nay, let me *warn* you with all seriousness, that should you leave these rooms *you will not* by any chance go to sleep in any other part of the castle"». Cito da Bram Stoker, *Dracula*, New York, Grosset & Dunlap, 1897, p. 31. Corsivi miei.



Note sugli autori

Alessandra Baldoncini, Dottore di ricerca in *Poesia e cultura greca e latina in età tardoantica e medievale*, si è interessata prevalentemente della produzione in versi di Gregorio Nazianzeno, indagata nella tradizione manoscritta, nel *Fortleben* bizantino e delle sue vicende editoriali. Insegnante di materie letterarie presso il Liceo Classico di Macerata, dall'A.A. 2021-2022 è docente a contratto di Storia della letteratura cristiana antica e di Filologia e storia bizantina presso l'Università degli Studi di Macerata.

Marina Camboni ha insegnato Letteratura angloamericana nelle Università di Roma, Palermo e Macerata, dove ha anche diretto il dottorato di Letterature comparate e fondato il Centro Interdipartimentale per gli Studi ItaloAmericani (CISIA). Ha scritto sulla poesia americana e sul modernismo, su Virginia Woolf, Gertrude Stein, Allen Ginsberg, Walt Whitman, Adrienne Rich, Anne Sexton, e Hilda Doolittle, di cui ha tradotto la *Trilogia*. I suoi lavori più recenti si concentrano sulle relazioni transatlantiche, la ricezione italiana di Whitman, e sul rapporto fra poesia e impegno politico. Il suo ultimo libro è intitolato: *Adrienne Rich: poesia e poetica di un futuro dimenticato* (2022). È stata presidente dell' AISNA, Associazione Italiana di Studi Nord-Americani (2007-2010).

Carla Carotenuto è Professoressa associata di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Macerata. I suoi campi di ricerca privilegiati sono la scrittura delle donne, il rapporto madre-figlia, la dimensione patemica, la letteratura del XX e XXI secolo, le culture migranti, la violenza, la disabilità. Tra i suoi volumi: *Ugo Betti, Novelle inedite e altri scritti con Appendice documentaria*, 2 tomi (2008), *Identità femminile e conflittualità nella relazione madre-figlia. Sondaggi nella letteratura italiana contemporanea: Duranti, Sanvitale, Sereni* (2012), *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari* (2014); con Michela Meschini, *Forme e modi del narrare. Proposte critiche sulla*

letteratura contemporanea (2019). A Libero Bigiaretti ha dedicato, oltre alla monografia suddetta, numerosi articoli e saggi; di recente ha curato la riedizione dei romanzi *Disamore* (2022) e *I figli* (2023), firmandone la prefazione.

Francesca Chiusaroli è Professoressa ordinaria del settore GLOT-01/A (ex L-LIN/01), Glottologia e linguistica, all'Università di Macerata. Dottoressa di ricerca in Linguistica all'Università di Pisa, borsista post-dottorato all'Università di Napoli "L'Orientale", è stata Ricercatrice all'Università di Udine e Professoressa associata all'Università di Roma "Tor Vergata". All'Università di Macerata insegna Linguistica generale, Linguistica dei media, Storia della traduzione; è delegata del Rettore per i servizi linguistici e per lo sviluppo delle competenze linguistiche e per il programma Erasmus nazionale. I suoi campi di ricerca sono i processi di letteraturizzazione dell'inglese della fase antica, "scritture brevi" come categoria metalinguistica, i sistemi pasigrafici e tachigrafici nella storiografia linguistica, le lingue *characteristicae* e la stenografia, le scritture digitali, i linguaggi e i gerghi di Internet, le pittografie digitali, in particolare emoticon e emoji.

Valerio Massimo De Angelis insegna Letteratura e cultura angloamericana all'Università di Macerata dal 1997. Ha pubblicato due libri su Nathaniel Hawthorne (un terzo uscirà a breve) e ha co-curato due volumi sulla letteratura statunitense contemporanea, un volume su Philip K. Dick e gli Atti del XIX Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani (AISNA). Ha scritto sul *romance*, su modernismo e femminismo, su letteratura e storia, sul fumetto, sul cinema di fantascienza, sulla letteratura e cultura italoamericana, e su vari autori e autrici sia della letteratura americana "classica" sia di quella contemporanea. Dal 2017 al 2023 è stato Direttore editoriale di *RSAJournal: Rivista di Studi Americani*, organo ufficiale dell'AISNA.

Donato De Gianni è Professore associato di Lingua e letteratura latina presso l'Università di Cagliari. Le sue linee di ricerca riguardano principalmente tematiche e autori di letteratura latina tardoantica, con particolare riguardo alla poesia cristiana; ha pubblicato contributi, tra gli altri, sulla *Ciris* dell'*Appendix Vergiliana*, Nemesiano, Commodiano, Giovenco, Sedulio, Prisciano, il poema dell'*Heptateuchos*, Eugenio di Toledo. Si occupa altresì di lessicografia e ricezione dei classici, con qualche incursione nella letteratura patristica e nella poesia neolatina.

Mauro de Socio ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Studi linguistici, filologici e letterari presso l'Università degli Studi di

Macerata. Il suo principale ambito di interesse è la narrativa francese medievale, indagata privilegiando una prospettiva di tipo sociologico e etnoantropologico. Le sue ricerche riguardano soprattutto il *Roman de Renart*, sul quale ha pubblicato vari contributi e una monografia, il *Roman de Fauvel* e la cronachistica antico-francese.

Cristina Di Maio è Ricercatrice (RTDa) in Letteratura nordamericana presso l'Università di Torino. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Macerata e ha insegnato Letteratura e cultura americana alle Università "L'Orientale" e "Federico II" di Napoli. È autrice di contributi su scrittrici americane contemporanee, studi italoamericani e italodiasporici, coming of age, cultura pop e Reproductive Justice; nel 2021 ha pubblicato il suo primo libro, *La posta in gioco. I giochi e il ludico nei racconti di Toni Cade Bambara, Rita Ciresi e Grace Paley*.

Maria Valeria Dominioni ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi linguistici, filologici e letterari presso l'Università degli Studi di Macerata, con una tesi dal titolo *Effetto Sud. Il Mezzogiorno degli scrittori meridionali. Verga, d'Annunzio, Deledda, Silone, Ortese*, e il post-dottorato con un progetto di catalogazione e digitalizzazione dell'Archivio Giuseppe Aurelio Costanzo. È autrice di vari contributi in rivista e in volume ed è nel comitato redazionale di «Polythesis», «Leopardiana» e «La Rassegna della letteratura italiana».

Giuseppe Lupo è Professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea all'Università Cattolica del Sacro Cuore e dirige il Centro di ricerca "Letteratura e cultura dell'Italia unita-Francesco Mattesini" presso lo stesso ateneo. Ha pubblicato saggi in rivista e in volume ed è autore, tra le altre, delle monografie *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti* (2016), *La Storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli* (2021) e *La modernità malintesa. Una controstoria dell'industria italiana* (2023).

Giulio Martire è nato e cresciuto a Milano, dove ha conseguito la laurea in Lettere moderne con una tesi di Filologia romanza. Ha conseguito il dottorato all'Università di Macerata, in cotutela con l'*école pratique des hautes études* di Parigi, ancora con una tesi di Filologia romanza (edizione critica di una canzone di gesta antico francese). Attualmente in post-dottorato all'Università di Bari, dove lavora sulla lirica italiana delle Origini. Interessi di ricerca: edizione di testi medievali, lirica ed epica romanze medievali e moderne, linguistica storica, storia degli studi filologici, ma ultimamente soprattutto folkloristica, teoria della letteratura e le loro intersezioni.

Ida Merello, docente di Storia della letteratura francese all'Università di Genova fino al 2022, si è occupata essenzialmente di Otto e Novecento, scrivendo numerosi articoli su Nodier, Théophile e Judith Gautier, Du Camp, Flaubert, Baudelaire, Mirbeau, Jules Verne. Ha scritto un volume sui racconti fantastici di fine Ottocento mentre una raccolta di articoli sul genere fantastico nel XIX secolo è uscita nelle edizioni Tab con la prefazione di Patrizia Oppici (Indagini sulle forme dell'ignoto, 2023). (*Letteratura ed esoterismo a fine secolo: la rivista l'Initiation*). Per il Novecento si è occupata di Valéry, Bonnefoy, Gailly, Volodine. Collabora con l'editrice Robin *La Biblioteca del Vascello* per numerose curatele. Ha tradotto, con Albino Crovetto, *Quegli ultimi rumori di Jaccottet*.

Claudio Micaelli ha conseguito la laurea in Lettere presso l'Università di Pisa nel 1978. Fino al 2001 ha svolto la sua attività di ricerca parallelamente all'impegno di docente di ruolo nei Licei. In quell'anno ha preso servizio in qualità di Professore associato presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata, inquadrato nel Settore Scientifico-Disciplinare L-FIL-LET/06 (Letteratura cristiana antica). Confermato in ruolo nel 2005, l'anno successivo ha preso servizio come Professore straordinario presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata, nello stesso Settore Scientifico-Disciplinare. Dal 2009 è Professore ordinario. Ha pubblicato articoli e monografie su Tertulliano, Novaziano, Boezio, Prudenzio, Clemente Alessandrino, Origene, Gregorio di Nazianzo, Fausto di Riez, Fulgenzio di Ruspe, Gregorio Magno, Erasmo, Sinesio, Prospero di Aquitania. Dal 2007 al 2012 è stato Direttore dell'Istituto di Filologia Classica e dal 2004 al 2008 ha ricoperto l'incarico di Responsabile dell'Indirizzo linguistico-letterario della SSIS delle Marche. Dal 2016 al 2022 è stato Presidente della Consulta universitaria della Letteratura cristiana antica. Ha presentato relazioni in vari convegni in Italia e all'estero e ha partecipato e partecipa a progetti di ricerca cofinanziati dal MIUR.

Maria Grazia Moroni è Professoressa associata di Letteratura cristiana antica presso l'Università degli studi di Macerata; si è occupata in prevalenza della poesia cristiana di età tardoantica, latina (Ps. Lattanzio, Prudenzio) e greca (Gregorio Nazianzeno, Romano il Melodo). Proprio al Padre cappadoce ha dedicato una particolare attenzione, con riguardo sia all'aspetto filologico e storico letterario, sia alla sua fortuna in ambito bizantino (Cosma di Gerusalemme e parafrasti anonimi) e occidentale (le edizioni a stampa).

Giuseppe Nori insegna Letteratura e cultura angloamericana e Lingua e traduzione angloamericana presso l'Università di Macerata. È autore di monografie, edizioni critiche, traduzioni e saggi sui classici dell'Ottocento (tra cui Melville e Hawthorne, Emerson e Thoreau, Carlyle e Bancroft, Whitman e Stephen Crane). Si è inoltre occupato di letteratura e religione del Seicento (Milton, Herbert, Anne Bradstreet, il Puritanesimo della Nuova Inghilterra) e di narrativa e poesia moderniste (Anderson e Fitzgerald, Pound e Amy Lowell, Frost e Edward Thomas). È stato presidente dell' AISNA, Associazione Italiana di Studi Nord-Americani (2013-2016).

Patrizia Oppici insegna Letteratura francese all'Università di Macerata dal 1998. Settecentista di formazione, si occupa di storia delle idee, e ha dedicato diversi libri ai concetti correlati all'altruismo nella letteratura del Sette e dell'Ottocento. In questo settore di studi ha recentemente curato l'edizione critica digitale delle opere dell'abate Castel de Saint-Pierre consacrate all'idea di "bienfaisance" (www.unicaen.fr/puc/sources/castel/doc/Morale). Ha inoltre pubblicato saggi su Balzac, Flaubert e Proust, sul romanzo del Settecento e dell'epoca rivoluzionaria, e diversi lavori sulla letteratura francofona contemporanea. Dal 2017 al 2022 ha presieduto la Società Universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese. È membro del collegio docenti del dottorato in Umanesimo e Tecnologie e del dottorato di interesse nazionale Teaching & Learning Sciences.

Indice dei nomi e delle opere principali

A

Ad Diognetum (anonimo) 155-171
Ad gentes (*Decreto sull'attività missionaria della Chiesa*) 166
 Adam, Antoine 98 e n
 Adams, Stephen J. 62 e n
 Alba, Richard 79 e n
 Albini, Umberto 242n
 Alemanni, Nicolò 221 e n, 222 e n, 232n, 237
 Alfonsi, Luigi 155n, 247n
 Alighieri, Dante 20n, 22, 23, 33, 35 e n, 36, 37, 38, 41, 42, 43-46, 48, 237; *Divina Commedia* 23, 35, 36, 41, 45, 48, 238n; *Inferno* 22, 33, 41, 42, 44, 45 e n, 46n; *Paradiso* 20n, 37; *Purgatorio* 38n
 Allen, Walter 61 e n, 62
 Altenbernd, Lynn 63n
 Alvaro, Corrado 254, 270, 272, 273, 274-279, 280, 283, 286, 295; *Occhi di donna* 275n; *Ritratto di Melusina* 274-279
 Amateis, Margherita 336n
 Ambrogio 183n, 188, 189n, 190n, 210n
 Amigoni, Ferdinando 292n
 Angeli, Giovanna 271n
 Antonelli, Giuseppe 320n
 Antonello, Pierpaolo 294n
 Antonicelli, Franco 263n
 Apollonio Rodio 283, 290n
 Apuleio 273 e n
 Arendt, Hannah 36n
 Arsić, Branka 119n
 Aster, Ari 358, 366
 Astuti, Guido 225n, 228, 229, 230,

231 e n, 232, 233 e n, 234 e n, 236 e n, 237

Atenagora 157, 158n
 Atwood, Margaret 29 e n
 Auerbach, Erich 22n
 Aymé, Marcel 270n

B

Babbi, Anna Maria 271n, 272n, 277n, 283n
 Bachelard, Gaston 41 e n, 360n
 Bachtin, Michail Michajlovič 359n
 Bajoni, Maria Grazia 273n
 Baldacci, Luigi 255n, 270 e n
 Baldi, Andrea 281n
 Baldi, Idalgo 197n
 Balzac, Honoré de 138; *Mémoires de deux jeunes mariées* 138
 Baraka, Amiri 67; *The System of Dante's Hell* 67
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 259 e n
 Barbieri, Alvaro 282, 283n, 360n
 Baronio, Cesare 209-210
 Barrows, Annie 139 e n; *The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society* 139 e n
 Barth, John Giles 67; *Goat-Boy* 67; *The Sot-Weed Factor* 67
 Barthe-Gay, Clarisse 139n
 Bartoletti, Enrico 295n
 Basford, Kathleen 336n
 Basnage, Samuel 209-211
 Bazzoni, Alberica 285n
 Beato Renano 193n, 194n, 221
 Beck, Marco 242n, 248n, 295n
 Becker, Carl W. 176n
 Behrent, Megan 24n

- Benedetti, Amedeo 243n
 Benenson, Fred 320n
 Benvenuti, Giuliana 77 e n
 Bergamin, Josè 272, 284n
 Bernanos, Georges 301
 Bernstein, Charles 24n
 Best, Hermann 176n
 Betholaud, Roland 197-200
 Bettini, Maurizio 20n
 Bigiaretti, Libero 253-264; *Carlo-*
ne 254n; *Disamore* 253-256,
 258, 259n, 260, 261-264; *Discorsi*
all'osteria 253n; *Esercizi di datti-*
lografia 253n; *Esterina* 254n; *I*
figli 253-257, 262, 263n; *Il con-*
gresso 261; *Il mio paese* 253n;
Il villino 259; *Intervista con Don*
Giovanni 254n; *La controfigu-*
ra 254n; *Licenza di matrimo-*
nio 254n; *Profili al tratto* 253n;
Schedario 253; *Scritti e discorsi di*
cultura industriale 253n; *Un discor-*
so d'amore 254, 255n, 258-260
 Binet, Laurent 140 e n; *Perspecti-*
ves 140 e n
 Bo, Carlo 259 e n
 Boitani, Piero 333n, 352n
 Bonafin, Massimo 9, 334n, 337n, 360n
 Bontempelli, Massimo 269-273, 280 e
 n, 294 e n, 295; *L'avventura nove-*
centista 294n
 Bordone, Renato 353n
 Borges, Jorge Luis 297
 Borghi, Liana 20n, 267n
 Boxall, Peter 95 e n
 Bracci, Francesco 181n
 Braidotti, Rosi 267n, 294n
 Bréan, Simon 149n
 Breton, André 270n
 Bruno, Giordano 212
 Bubba, Angela 285n
 Bucci Bush, Mary 73-76, 78, 81, 83,
 84n, 90 e n, 91, 95; *Sweet Hope* 73-
 74, 81-84, 90-91, 95
 Bufalino, Gesualdo 298; *Diceria dell'un-*
tore 298
 Bullard, Rebecca 222n, 223n
 Buonaiuti, Ernesto 163-165
 Burke, Kenneth 52, 53n
 Burkert, Walter 359n; *La creazione del*
sacro 359n
 Burroughs, William 67; *Naked Lunch* 67
 Buzzati, Dino 273n
 Byatt, Antonia Susan 277n
- C
- Cacitti, Remo 183n
 Cadioli, Alberto 227n, 228n, 229n,
 238n, 239n, 240n, 241n, 242n,
 246n
 Caldelli, Elisabetta 156n, 157n
 Calvino, Italo 268n, 298, 300; *Rac-*
conti fantastici 268n; *Se una notte*
d'inverno un viaggiatore 298
 Camboni, Marina 9, 20n, 23n, 40n,
 41n, 43n, 47n
 Cameron, Averil 223n, 234n
 Cameron, Maddison 360n
 Camilleri, Andrea 139 e n; *La*
concessione del telefono 139n
 Camilletti, Fabio 268 e n
 Canal, Marco 174n
 Canter, Wilhelm 194-199, 203 e n
 Cao, Claudia 77 e n
 Caravale, Mario 228n
 Carotenuto, Carla 253n, 254n, 257n,
 258n, 262n
 Carpegna Falconieri, Tommaso
 di 340n, 354 e n
 Carpenter, John 365, 371; *Halloween -*
La notte delle streghe 365, 371
 Casaubon, Isaac 201 e n, 211n
 Casorati, Felice 295n
 Cassin, Barbara 57n
 Castellana, Riccardo 278n
 Castelli, Enrico 270n
 Castro-Gomez, Santiago 277n
Catechismo della Chiesa Cattolica 167-
 168 e n
 Caussin, Nicolas 201-202 e n, 204,
 205 e n, 208
 Cavarero, Adriana 291 e n, 292 e n
 Ceruti, Federico 247
 Cesaretti, Paolo 248 e n
 Chialà, Sabino 170 e n, 171 e n
 Chiusaroli, Francesca 305n, 306n,
 307n, 318n, 319n, 320n, 324n,
 327n
 Chrétien de Troyes 337 e n; *Il cavaliere*
del leone 337n
 Ciccioni, Clara 267n
 Cicerone 182 e n, 188, 221 e n

Cipriani Marinelli, Francesco 271 e n,
272, 274
Cipriano Gallo 173 e n
Cissé, Jacques de Courtin de 198 e n,
199, 200
Citati, Pietro 242, 286
Clemente Alessandrino 155n; *Protret-
tico* 155n
Clements, Jonathan 310n
Cliff, Michelle 35n
Clinton, Bill 27 e n
Clute, John 312n
Coleridge, Samuel Taylor 64-65n
Colet, John 194n, 216 e n
Colombo, Sisto 165 n
Colombo, Umberto 268n
Comba, Enrico 336n
Compagnoni, Giuseppe 224 e n, 229,
235
Comparetti, Domenico 223n, 225 e n,
227, 229, 232n, 236, 243 e n
Conca, Fabrizio 248 e n
Concina, Chiara Maria 277n
Conrad, Pablo 20n
Consolo, Vincenzo 298; *Il sorriso
dell'ignoto marinaio* 298
Conte, Filippo 272n
Conte, Gian Biagio 178n
Contini, Gianfranco 29n, 33n, 238n
Coomaraswamy, Amanda K. 336 e n
Copenhagen, Brian P. 211n
Costa, Simona 77n
Costa, Virgilio 224n
Coudrette 269
Crane, Stephen 122
Craven, Wes 365-366, 373 e n, 375;
Nightmare on Elm Street 365n,
372, 373 e n; *Scream* 366, 375-
376; *Wes Craven's New Night-
mare* 366, 374-375
Craveri, Marcello 245 e n
Croke, Brian 219n, 220n, 221n, 222n,
225, 232n, 243n
Crutzen, Paul J. 21n
Crystal, David 318n
Cudworth, Ralph 211n, 214n
Cull, John T. 208n
Cutino, Michele 174n, 175 e n
Cutolo, Alessandro 234n, 243 e n,
244n

D

d'Annunzio, Gabriele 270n
d'Arpe, Gustavo 263, 264n
d'Arras, Jean 269, 290
Dallamano, Piero 256 e n
Daly, Peter M. 208n
Danesi, Marcel 319n
De Angelis, Valerio Massimo 82, 83n,
96 e n
De Carolis, Francesco 212n
De Feo, Roberto 358, 367; *A classic
horror story* 358, 367
De Gianni, Donato 174n, 175n, 177n,
180n, 189n
de la Motte Fouqué, Friedrich 229, 270n
De Luca, don Giuseppe 295n
De Martino, Ernesto 275, 278n
de Socio, Mauro 278n, 334n, 358n
Dei Verbum (Costituzione dogmatica
sulla divina rivelazione) 166
DeLillo, Don 21, 43n
Dell'Aquila, Giulia 279n
Della Pergola, Amalia 270n
Derrida, Jacques 88, 89n, 90; *Mal
d'archivio. Una impressione freudia-
na* 88, 89n
Deseriis, Marco 316n
Desogus, Paolo 32n
Dessi, Giuseppe 278n
di Donato, Pietro 53, 56; *Christ in
Concrete* 53, 56, 57
Di Maio, Cristina 278n
Dick, Philip K. 67; *Time Out of Joint* 67
Dickinson, Emily 12, 14, 47n, 122
Dominioni, Maria Valeria 278n, 280n
Donà, Carlo 283 e n, 288n, 291n
Donaldson, James 156 e n
Donnarieix, Anne-Sophie 148
Donne, John 14
Dos Passos, John 70
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 258
Du Bois, W.E.B. 74 e n; *The Souls of
Black Folk* 74n
Dudden, Frederick H. 189n
Dumézil, Georges 274
Dunayevskaya, Raya 23 e n, 29 e n, 30n,
32n, 47n
Durand, Gilbert 360n
Durand, Ursin 174n
Durastanti, Claudia 267n

Duyckinck, Evert A. 107n, 121n
 Dziemianpawicz, Stefan 267n

E

Eco, Umberto 77n, 298, 300, 333, 354
 e n; *Il nome della rosa* 298
 Eggers, Robert 358, 366
 Eliot, T.S. 33, 61 e n, 65n; *Ulysses*,
Order and Myth 61n; *Waste*
Land 33
 Emerson, Ellen Tucker 120
 Emerson, Lydia Jackson 120
 Emerson, Ralph Waldo 40, 103-107,
 120-121; *American Scholar* 106
 e n; *Compensation* 105n; *Early*
Lectures 103n; *Journals* 103n;
Letters 120n; *Nature* 106 e n,
 120; *Self-Reliance* 103-106, 107
 Ennio 188
 Erasmo 216
 Erodoto 288 e n
 Estienne, Henri (Henricus Stepha-
 nus) 156, 158 e n, 196
 Evans, K.L. 119n
 Evans, Vyvyan 320n

F

Fahlman, Scott 305, 308, 318
 Falcinelli, Riccardo 317n
 Falqui, Enrico 256n
 Farnetti, Monica 281 e n
 Faulkner, William 67
 Federico, Amalia 270n
 Ferguson, James 68n
 Ferraro, Guido 363n, 371n, 375n
 Ferraro, Thomas J. 55n
 Ferretti, Gian Carlo 29n, 241n
 Ferrua, Antonio 231 e n, 232 e n, 233,
 234, 244
 Ficino, Marsilio 193n
 Fiedler, Leslie 54 e n, 57 e n, 61 e n,
 67, 71 e n
 Fiori, Giuseppe 26n, 27n
 Fisher, Mark 267 e n
 Flach, Hans 196
 Flaubert, Gustave 258
 Fludd, Robert 211 e n, 212 e n, 213 e n,
 216
 Focilide di Mileto 204
 Fontanella, Luigi 273n

Ford, Henry 69
 Foucault, Michel 81n; *Eterotopia* 81n
 Fracassi, Ferruccio 261n
 Francucci, Federico 266, 286n, 289n
 Frank, Nino 270 e n
 Frazer, James 52; *The Golden Bough* 52
 Free, John 193 e n, 194 e n
 Freedman, Alan 317n
 Freedman, Carl 267n
 Freedman, William 69n
 Freud, Sigmund 373 e n, 374n;
Compendio di psicoanalisi 373n;
Introduzione alla psicoanalisi 374
 n; *L'interpretazione dei sogni* 374n
 Frezza, Gino 310n
 Friedman, John S. 71n
 Fruttero, Carlo 268
 Fukuyama, Francis 42n
 Funk, Franz Xaver 160n

G

Gabanizza, Clara 263 e n
 Gaddis, William 67; *The Recogni-
 tions* 67
 Gaidoz, Henry 270n
 Galland, Andrea 160n, 161n
 Gambelli, Delia 137n
 Gariglio, Bartolo 166n
 Garin, Eugenio 216n
 Garzya, Antonio 207n, 209 e n
 Gatto, Giuseppe 364n
 Gatto, Marco 279n
 Gauguin, Paul 139
Gawain and the Green Knight (Phillips
 1991) 342-343
Gawain and the Green Knight (Weeks
 1973) 335-339
 Geismar, Maxwell 69
 Gelpi, Albert 20n
 Gelpi, Barbara Charlesworth 20n
 Genette, Gérard 368n, 370n; *Figure*
III 368n, 370n; *Soglie* 370n
 Ghidoni, Andrea 349n
 Giannoulis, Elena 307n
 Gide, André 258
 Gilbert, Sandra M. 19n
 Gilbert-Lecomte, Roger 101n
 Gilman, William H. 103n
 Giovanni Leontonico 196, 201
 Giovanni Paolo II 167n

Giovenale 180 e n, 181n
 Giovenco 174n, 185n
 Giuliani, Gaia 79 e n, 95 e n
 Giuliani, Lorella Anna 270n
 Giuseppe Flavio 190n
 Giustiniano 220, 222 e n, 224-225, 228, 232, 234 e n, 236 e n, 237, 245, 246, 247
 Glattauer, Daniel 139 e n, 142 e n; *Gut gegen Nordwind* 139 e n
 Goddard, Drew 366; *The Cabin in the Woods* 366, 375-376
 Godwin, Joscelyn 211n
 Goethe, Johann Wolfgang von 258, 270n, 272
 Gold, Michael 55n; *Jews Without Money* 55n
 Goll, Yvan 270n
 Gombrich, Ernst H. 318n
 Gomez de la Serna, Roman 271
 Gorceix, Paul 272n
 Goujet, Claude Pierre 198n
 Gramsci, Antonio 19 e n, 21n, 22, 23-29, 29-33, 35, 39, 43, 47-48, 49; *Letteratura e vita nazionale* 31n; *Lettere dal carcere* 27n; *Prison Letters* 26n; *Prison Notebooks* 26n; *Quaderni del carcere* 19n, 22, 24, 30n, 31n, 32n; *Selections from Cultural Writings* 31n
 Grant, John 312n
 Grassi, Letizia 11n
 Greatrex, Geoffrey 221n, 225 e n, 226
 Gregora, Niceforo 195, 207
 Gregorio di Nazianzo 196, 201, 203, 204
 Gregory, Horace 52 e n
 Greimas, Algirdas Julien 362, 363, 376n
 Grillandi, Massimo 262n
 Grisi, Francesco 257 e n
 Grossberg, Lawrence 285n
 Guanzelli, Giovanni Maria 202 e n
 Guarino Veronese 193n
 Guerri, Giordano Bruno 165n
 Guglielmo, Jennifer 79 e n
 Guglielmo, Thomas 75n

H

Haelewyck, Jean-Claude 176n

Haraway, Donna 267n
 Harrington, Michael 55n
 Harrison, Christine 73 e n
 Hass, Willy 176n
 Hawthorne, Nathaniel 110 e n, 116, 117 e n, 118, 119; *Dolliver Romance* 110 e n; *English Notebooks* 117n; *Mosses from an Old Manse* 111; *Old Manse* 111n
 Hawthorne, Sophia Peabody 120n
 Hayes, Alfred 52 e n
 Hayford, Harrison 109n, 110n
 Heilmann, Luigi 11n
Heptateuchos 173-191
 Herrlemann, Florence 141 e n; *L'appartement du dessous* 141 e n
 Hertel, Jacob 204 e n
 Herzog, Reinhart 176n, 182 e n, 183n
 Hily, Gaël 353n
 Hoffmann, Lars Martin 193n
 Hogue, Cynthia 28n
 Holladay, Hilary 20n
 Hollington, Michael 59n
 Horsfall, Nicholas 178n, 179n
 Horth, Lynn 107n
 Howe, Irving 55 e n, 57 e n, 69n
 Hutcheon, Linda 77 e n

I

Ipazia 194
 Irigaray, Luce 277n, 291
 Izzo, Donatella 79n, 88n

J

Jakobson, Roman 11-14, 115 e n; *Dialogues* 12, 13 e n; *Linguistics and Poetics* 11 e n, 12n, 14n, 115n; *Problems in the Study of Language and Literature* 12-13; *Saggi di linguistica generale* 11n
 Jameson, Fredric 43n, 67 e n
 Janacek, Bruce 211n
 Jankowiak, Marek 219n, 220n
 Jones, Ellen 70n
 Joshi, Sunand Tryambak 267n
 Joyce, James 52, 61n, 67; *Portrait of the Artist* 52; *Ulysses* 61 e n

K

Kafka, Franz 258

- Kallen, Horace 62 e n; *Democracy Versus the Melting Pot* 62 e n
 Kalò, Krisztina 138n
 Kazin, Alfred 54 e n, 67; *On Native Grounds* 67; *The Inmost Leaf* 67
 Keats, John 14, 33, 103; *To Autumn* 103
 Kellman, Steven G. 51n, 55n, 69 e n, 72n
 Kennedy, Robert 38
 Kennedys, the 69
 Kerényi, Károly 270 e n
 Kerman, Sarah 70 e n
 Kierkegaard, Søren Aabye 258
 Konecny, Lukas 208n
 Krestan, Ludmilla 176n
 Kučera, Henry 11-12n
 Kurita, Shigetaka 307 e n, 308, 321, 323, 329
- L
- La Bruyère, Jean de 258
 Lacanale, Marcella 334n
 Lacos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de 138, 143-144, 145, 151; *Les Liaisons dangereuses* 138, 139, 151
 Lambert, Josh 61n
 Lana, Italo 240 e n, 241n
 Lancner, Laurence Harf 269 e n, 290
 Langella, Giuseppe 295n
 Lataster, Peter 53
 Lataster-Czisch, Petra 53
 Lattanzio 214 e n
 Laurens, Camille 147-152; *Celle que vous croyez* 147-152
 Lazzarin, Stefano 268n, 274 e n, 294
 Lazzati, Giuseppe 163 e n, 165, 168 e n, 169 e n
 Le Blanc, Thomas 213n
 Le Goff, Jacques 274n
 Ledbetter, Kenneth 51 e n, 55n
 Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov) 23n, 262n
 Leopardi, Giacomo 229n, 268n
 Lestrade, Renaud 174n
 Leverberg, Diane 70n
 Levi, Carlo 278, 279n
 Lévi-Strauss, Claude 358n, 362
 Lindberg, David C. 211n
 Lipperini, Loredana 265
 Lipsitz, George 81 e n
- Lisi, Nicola 295
 Lombardi, Olga 256 e n, 263 e n
 LombardiDiop, Cristina 79 e n
 Lombart, Nicolas 198n
 Longfellow, Henry Wadsworth 14
 Longhi, Roberto 33 e n
 Longobardi, Monica 271, 272n, 273 e n
 Lonsdale, Laura 70n
 Lotman, Jurij Michajlovič 369, 370n; *La struttura del testo poetico* 369, 370n
 Lubian, Francesco 174n, 176n, 186 e n, 189n, 190n, 191n
 Lubiani, Giorgio 255n, 258 e n
 Lucano 179
 Lucbert, Sandra 143-147; *La Toile* 143-147
 Lucentini, Franco 268
 Luconi, Stefano 79 e n
 Lucrezio 178n, 184 e n, 191n
Lumen gentium (Costituzione dogmatica sulla Chiesa) 166
 Lyons, Bonnie 53 e n, 61n, 68n, 72
 Lyotard, JeanFrançois 77n; *La condizione postmoderna* 77n
- M
- Maffi, Mario 72n
 Malaparte, Curzio 269, 270n, 274, 286, 287n; *La pelle* 286, 286-287n
 Malherbe, François de 97-98, 99
 Malvestio, Marco 289n
 Manganelli, Giorgio 297 e n, 298
 Manoff, Marlene 89n
 Manzoni, Alessandro 268 e n, 298, 299
 Maraini, Dacia 262n; *Tre donne. Una storia d'amore e disamore* 262n
 Maran, Prudent 159n, 161n
 Marano, Giuseppe 316n
 Marco Aurelio 157, 158
 Marcotte, Sophie 146n
 Mariani, Gigliola Sacerdoti 40n
 Maritain, Jacques 301
 Marivaux, Pierre Carlet de 97, 99-100, 151, 258; *Pensées* 100n
 Marovitz, Sanford E. 119n
 Marrou, Henri Irénée 155n, 157n, 159n, 160n, 161n, 163n
 Marrs, Cody 119n, 122n

Marsh, Alec 23n
 Marsh, Fred T. 52
 Martène, Edmond 174n
 Martini, Carlo Maria 189n
 Martire, Giulio 278n, 359n, 362n, 364n
 Marvell, Andrew 14
 Marx, Karl 23 e n, 30 e n, 47n, 48, 49; *Grundrisse* 47n; *Manoscritti filosofico-economici del 1844* 23n, 30 e n, 48; *Tesi su Feuerbach* 30, 48
 Marziale 187n, 191
 Masino, Paola 280
 Massuet, René 217
 Materassi, Mario 51n, 52 e n, 62n, 71, 72
 Matthiessen, Francis Otto 68
 Mauro, Walter 261 e n
 Maxey, Ruth 73n
 Mayor, John Eyton Bickersteth 175 e n, 176 e n, 178 e n, 180 e n, 184 e n, 187 e n
 Mazzarino, Santo 222n
 Mazzocchi, Muzio 258n, 259 e n
 McCall, Corey 119n
 Melançon, Benoît 139n
 Mele, Angelo 261 e n
 Meletinskij, Eleazar Moisevič 337n, 360n, 362 e n, 363, 364 e n; *Arche-tipi letterari* 360 n; *La struttura della fiaba* 362n, 364n
 Melville, Elizabeth Shaw 108, 111-115
 Melville, Herman 107-135; *Bartle-by* 118; *Battle-Pieces* 118, 122; *Billy Budd* 108; *Clarel* 118, 122; *Correspondence* 107n, 110n, 117n, 121n; *Hawthorne and His Mosses* 110n, 111; *John Marr* 113n, 118, 122; *Moby-Dick* 107, 110; *Parthenope* 108, 118; *Pierre* 107; *Timoleon* 107, 108, 111, 113 e n, 118, 122; *Typee* 107; *Weeds and Wildings* 108, 109, 111, 113, 116 e n, 118, 119, 122 e n, 124-135
 Melville, Malcolm 116
 Menagiana 222n
 Mercati, Giovanni 156n, 157n, 158n
 Migne, Jacques Paul 167n
 Milani, Marisa 282n
 Millier, Brett 20n

Mizuki, Shigeru 328n
 Moine, Raphaëlle 359n, 363n
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 138; *Lettres Persanes* 138
 Monti, Johanna 307n, 319n, 320n
 Montinaro, Federico 219n, 221n, 227
 Morante, Elsa 19 e n, 77n, 298; *La Storia* 19n, 77n, 298
 Moravia, Alberto 33n, 273 e n
 Morel, Guillaume 159n, 174n
 Mortara, Elèna 59n, 62n
 Musso, Daniela 344n
 Mussolini, Benito 25, 27n, 234n

N

Nabokov, Vladimir 67; *Lolita* 67
 Navarro, Oscar 256n
 Nelson, Cary 285n
 Newell, Marc 139n
 Norci, Letizia 137n
 Norden, Eduard 161 e n
 Norelli, Enrico 155n, 157n, 163n, 171n
 Nori, Giuseppe 9, 122n
 Nurmi, Tom 107n, 119n, 122n

O

Oboe, Annalisa 89n
 Olivetti, Adriano 253n, 261
Oratio ad Graecos (pseudo Giustino) 156n, 158 e n
 Orletti, Franca 306n, 316n
 Ortese, Anna Maria 266, 280-286; *Ama ciò che ti tortura. Lettere a Hel-le (1938-1974)* 280n; *Angelici Dolori* 280; *Il porto di Toledo* 280; *L'Iguana* 280-286
 Otto, Johann Carl Theodor 161n
 Ovidio 179n, 182, 184

P

Palla, Roberto 9, 173
 Panico, Carla 95 e n
 Panunzio, Vito 234, 235n, 236, 237
 Paolini, Alcide 263n
 Paolino di Nola 181n, 183, 185n, 187n
 Papastergiadis, Nikos 58 e n
 Parrington, Vernon Louis 68
 Pascal, Blaise 258
 Pascoli, Giovanni 33 e n

- Pasolini, Pier Paolo 21-22, 28-32, 33-35, 35-40, 43, 47, 48, 49; *Empirismo eretico* 35n; *Il pianto della scavatrice* 31, 37n; *Il sogno di una cosa* 30 e n; *La libertà stilistica* 29 e n, 31 e n, 34n; *Le ceneri di Gramsci* (poesia) 21, 22, 23, 28 e n, 31, 32-35, 36n, 37, 45; *Le ceneri di Gramsci* (volume) 37n, 43n; *Lettere* 1955-1975 30n; *Lettere Luterane* 34n; *Passione e ideologia* 33n; *Picasso* 43n; *Poesia in forma di Rosa* 21n; *Trasumanar e organizzar* 37 e n, 38n, 39n; *Una disperata vitalità* 21n; *Volgar'eloquio* 43n
 Pavese, Cesare 262n; *Poesie del disamore* 262n
 Pavolini, Corrado 280n
 Peabody, Elizabeth Palmer 120n
 Pearce, Roy Harvey 111n
 Peiper, Rudolf 173n, 174, 175n, 176 e n, 180 e n, 181n, 183 e n, 184, 186, 187 e n, 188, 189 e n, 190n, 191
 Pellegrino, Michele 162n, 163, 165 e n, 166 e n
 Pellizer, Ezio 349 e n
 Percin, Anne 139 e n, 140; *Les singuliers* 139 e n
 Perco, Daniela 282n
 Perna, Vincenzo 267n
 Perrini, Matteo 170 e n
 Pesarini, Angelica 95 e n
 Petau, Denis 204 e n
 Petringa, Maria Rosaria 173n, 174n, 175 e n, 179n
 Petrovich Njegosh, Tatiana 79 e n, 80 e n
 Pezzella, Mario 268n
 Pfeilschifter, Rene 219n, 248 e n
 Pico della Mirandola, Giovanni 216n
 Piga Bruni, Emanuela 76 e n, 78 e n
 Pinelli, Giovanni Vincenzo 194, 195
 Pinsker, Sanford 70 e n
 Pitra, Jean-Baptiste-François 174 e n, 175n, 176 e n, 178, 180 e n, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 191 e n
 Pizzolato, Luigi Franco 165n 168n, 189n
 Platone 42, 99, 121, 203, 205, 206, 207, 210, 216n, 217, 291, 293; *Ione* 99
 Plauto 183, 188
 Plotino 214n; *Enneadi* 214n
 Poli, Diego 9, 317n
 Pollmann, Karla 176n
 Pomilio, Mario 295-302; *Il Natale del 1833* 299 e n; *Il quinto evangelio* 295 e n, 296-302; *Scritti cristiani* 295 e n, 296n, 299 e n
 Pomorska, Krystyna 11n, 12 e n, 13n, 115 n
 Pompejano, Valeria 137n
 Pontani, Filippo Maria 245 e n
 Pontano, Giovanni 282n
 Poole, Gordon 62n
 Porte, Joel 103n
 Portelli, Alessandro 79 e n
 Porto, Francesco 196-200, 202-205
 Possevino, Antonio 202 e n
 Pound, Ezra 43n, 67, 114; *Vorticism* 114n
 Prisco, Michele 261 e n, 299
 Proba 179
 Procopio di Cesarea 219-249; *Anecdota* 219-247; *Arcana historia* 221-222; *Bella* 220, 221n, 243, 245; *Carte segrete* 246, 248n; *De aedificiis* 220, 224, 232; *Guerre* 219, 220, 221n, 224; *Storia arcana* 233, 234n, 243 e n, 244 e n; *Storia Inedita* 231n; *Storia segreta* 233n, 234, 245
 Propp, Vladimir Jakovlevič 358-359, 362-364, 371n, 372 e n, 374, 375 e n; *Morfologia della fiaba* 358 e n, 363n, 364n, 372n, 375n
 Prosciutti, Ottavio 234 e n, 237, 239, 247
 Puertolas, Romain 140 e n; *La police des fleurs, des arbres et des forêts* 140 e n
 Pugno, Laura 265 e n, 266 e n, 286-293; *In territorio selvaggio* 291 e n, 292n, 293n; *La metà di bosco* 266n, 292 e n; *La ragazza selvaggia* 266n, 289n, 292; *Melusina* 265 e n, 266, 286-293; *Sirene* 265 e n, 266 e n, 286-293
 Pullini, Giorgio 256 e n, 258n, 263 e n
 Purificato, Domenico 261, 262
 Pynchon, Thomas 67; *The Crying of Lot 49* 67; *V.* 67

Q

Quijano, Anibal 277 e n

R

Raimo, Veronica 267n

Rankine, Claudia 20n

Rapp, Thomas 193n

Ravegnani, Giuseppe 260 e n

Reed, Ishmael 67; *The Freelance Pallbearers* 67

Reggiani, Greta 272n

Renker, Elizabeth 119n, 120n, 121n

Ribalow, Harold U. 54, 69 e n

Rich, Adrienne 19-49; *A Human Eye* 21n, 24n, 30 e n, 32n, 40n, 46n, 47n; *Blood, Bread, and Poetry* 28n, 41n, 46n; *Cartografie del silenzio* 20n; *Collected Poems 1951-2012* 20n, 24n, 28n, 36n, 40n, 44n, 47n; *Come la tela del ragno* 20n; *Contradictions* 28n; *Diving into the Wreck* 29 e n; *Dreamwood* 24n; *Esplorando il relitto* 20n; *Essential Essays* 19n, 20n; *Fox: Poems 1998-2000* 21n; *Fragments of an Opera* 24, 27; «*I happen to think poetry*» 28n; *La guida nel labirinto* 20n, 36n; *LETTERS CENSORED* 26, 27; *Poetry and Prose* 20n, 28n, 29n, 31n; *Poetry and the Forgotten Future* 32n, 46n; *Review: Living the Revolution* 30n, 32n, 36n; *Sources* 40n; *Telephone Ringing in the Labyrinth: Poems 2004-2006* 26n; *Terza Rima* 21-47; *Transit* 28n; *What Is Found There* 24n, 28 e n, 39n, 40n, 47 e n

Rideout, Walter 71n

Riley, Jeannette E. 20n

Rilke, Rainer Maria 258

Rimbaud, Arthur 97, 101-102; *Lettre à Paul Demeny* 101 e n

Rizzi, Marco 163 e n, 164n, 165n, 166n, 168n, 169 e n, 170n, 189n

Rizzo, Alfredo 233 e n, 234 e n, 235 e n

Robert, Ulysse 176n

Roberts, Michael 176n, 182 e n, 183n, 185n

Roediger, David 79 e n

Rolland, Eugène 270n

Roman de Renart 334n, 347-348

Romeo, Caterina 79 e n

Roques, Denis 193 e n

Rosa, Giovanna 77n

Roth, Henry 51-72; *Call It Sleep* 51-72; *Chiamalo sonno* 52n; *Mercy of a Rude Stream* 52n; *Shifting Landscape* 51n, 52n

Rousseau, Jean-Jacques 138; *Julie ou la Nouvelle Héloïse* 138

Rousset, Jean 137n; *Forme et signification* 137n

Rudy, Stephen 11n, 115n

Ruggieri, Emidio 161, 162n

Ruggiero, Fabio 155n, 161 e n, 163n, 166n, 167n

Rukeyser, Muriel 40 e n

Rushdie, Salman 48 e n

Rusk, Ralph L. 120n

Russ, Joanna 67; *And Chaos Died* 67

Ryan, Robert C. 112n

S

Sailer, Johann Michael 161 e n

Salerno, Salvatore 79 e n

Sanfilippo, Matteo 354n

Sanga, Glauco 359n, 361n, 364n

Sangati, Federico 319-320n

Santorelli, Biagio 180n

Saramago, José 21, 42, 43n

Sarnelli, Laura 93 e n, 94n

Savinio, Alberto 273n

Scego, Igiaba 74-76, 78, 81, 90, 92-96; *La linea del colore. Il grand tour di Lafanu Brown* 74-75, 85-96

Schliermacher, Friedrich 58

Schmalzgruber, Hedwig 174n, 179n

Sciascia, Leonardo 298; *Il Consiglio d'Egitto* 298

Sealts, Merton M. 113n

Searle, John R. 115n; *A Classification of Illocutionary Acts* 115n

Seaver, Edwin 52 e n

Seitzinger, Elisa 265 e n

Semisch, Carl Gottlieb 161 e n

Seng, Helmut 193n

Sergi, Giuseppe 355n

Seroni, Adriano 262n

Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal 142

- Shafter, Mary Ann 139 e n, 140; *The Guernsey Literary and Potato Peel Pie Society* 139 e n
- Shakespeare, William 14, 110n, 229n, 241, 373; *Hamlet* 373; *Otello* 229n; *Troilus and Cressida* 110n
- Shelley, Mary 357n; *Frankenstein* 357n
- Shelley, Percy B. 33
- Siciliano, Enzo 21n
- Signes Codoñer, Juan 219n, 226, 227n
- Silio Italico 179n, 187
- Simonini, Jessy 24n
- Sineri, Valentina 179n
- Sinesio di Cirene 193-217, 241; *Dione* 206-208; *Inni* 194-204, 209-210, 212, 216, 217
- Sir Gawain and the Green Knight* (Fernée 2002) 335n
- Sir Gawain e il Cavaliere Verde* 334-335
- Sirmond, Jacques 175n
- Smolak, Kurt 197n
- Snoeck, Guilielmus Ianus 155 e n
- Sollors, Werner 57n, 58n, 66 e n
- Somenzi, Chiara 188n
- Spaini, Alberto 272
- Spinoza, Baruch 212
- Spiropoulou, Angeliki 73 e n
- Spivak, Gayatri Chakravorty 278n, 285n
- Stazio 177n
- Stedman, Arthur G. 112 e n
- Steinbeck, John 53; *Grapes of Wrath* 53
- Steiner, Rudolf 280n
- Stella, Francesco 173n
- Stendhal (Marie-Henri Beyle) 229, 258
- Stewart, Michael Edward 249n
- Stewart, Randall 117n
- Stoker, Bram 357n, 377, 378n; *Dracula* 357n, 378n
- Stoler, Ann L. 95 e n
- Stramaccioni, Alberto 238n
- Striano, Apollonia 270n, 271 e n, 272 e n, 274n
- Strippoli, Paolo 358, 367; *A classic horror story* 358, 367
- Strömquist, Liv 353n
- Suda* 219-220
- Sulpicio Severo 189n, 191n
- Supremes, The 69
- Sword of the Valiant* (Weeks 1984) 339-342
- Sylburg, Friedrich 159n
- T
- Talarico, Elio 259, 260n
- Tedeschini Lalli, Biancamaria 40n
- Tennyson, Alfred 67
- Teodora imperatrice 220, 222, 231, 236, 243, 244n, 245n, 247
- Teognide 204
- Teti, Vito 270n
- The Green Knight* (Lowery 2021) 343-348
- Thomassin, Louis 205-208, 214-215
- Thomson, James 14
- Tibiletti, Carlo 162n
- Tillemont, Louis-Sébastien Le Nain de 156, 160
- Todorova, Kremena T. 62n
- Tolkien, Christopher 351n
- Tolkien, J. R. R. 351n
- Tornincasa, Damien 139n, 141, 142n
- Toscani, Claudio 256n
- Tozzi, Federigo 258
- Trabucco, Carlo 261 e n, 262n
- Tractatus de martyrio sanctorum* (anonimo) 157
- Traniello, Francesco 166n
- Trombatore, Gaetano 257 e n
- Turgenev, Ivan Sergeevič 258
- Turnèbe, Adrien 194n
- Tuscano, Pasquale 270n
- Tynjanov, Jurij 12-13; *Problems in the Study of Language and Literature* 12-13
- U
- Ubaldi, Paolo 165, 168
- V
- Valeri, Diego 295
- Valerio Flacco 182, 185, 187
- Vallina, Emiliano Fernández 178n
- Valzania, Sergio 341n
- Van Gogh, Vincent 139
- van Miert, Dirk 221n
- VanderMeer, Ann 266 e n, 267 e n
- VanderMeer, Jeff 266 e n, 267 e n

- Vannini, Agelo 273n
 Varner, Gary R. 336n
 Varrone 180n, 181n
 Venuti, Lawrence 58, 59n
 Vernant, Jean-Pierre 292
 Versini, Laurent 137n
 Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič 357,
 358n, 359n, 362 e n
 Vezzali, Maria Luisa 20n, 23n
 Viau, Théophile de 97, 98-99; *Élégie à
 une Dame* 98-99
 Vicari, Giambattista 255 e n, 262 e n
 Vigilio di Trento 189n
 Vigni, Giuliano 227n, 228n, 239n,
 240n, 241n, 242n, 246n
 Vincent, Howard P. 109 e n
 Violo, Evaldo 239n, 240n, 241n,
 242n, 247, 248n
 Virdia, Ferdinando 253n, 257, 258n,
 263n, 274 e n
 Virgilio 178, 179n, 185n, 186
 Vitali-Rosati, Marcello 146n
 Vitelli, Franco 279n
 Vittorini, Elio 228, 238 e n
 Vives Martínez, Mireia 59n
 von Gebhardt, Oscar 157n
 Vonnegut, Kurt 67; *Cat's Cradle* 67;
Slaughterhouse-Five 67

W

- Walkowitz, Rebecca 57, 58n
 Wallace, Diana 76 e n
 Walter, Philippe 353n
 Weaver, Raymond M. 109 e n, 110n
 Weiss, Robert 193-194n
 Westman, Robert S. 211n
 Whicher, Stephen E. 103n
 Whitman, Walt 43n, 46, 47n
 Williams, Raymond 66
 Wirth-Nesher, Hana 52n, 57n, 61n,
 64 e n
 Wordsworth, William 64-65n

Y

- Yates, Frances Amelia 211n
 Yourcenar, Marguerite 138; *Mémoires
 d'Hadrien* 138

Z

- Zambon, Francesco 283n

- Zanoli, Giancarlo 228n, 229n, 240n,
 242n
 Zelzer, Michaela 189n
 Ziegler, Valérie 139n
 Zinato, Emanuele 277, 278n
 Zipes, Jack 359n
 Žižek, Slavoj 355 e n
 Zuckerstatter, Shiri 64n
 Zudini, Claudia 273n

Esperimenta

Collana di studi linguistici e letterari comparati
diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici

La collana intende pubblicare volumi di carattere multi- e interdisciplinare, in italiano e in altre lingue, capaci di misurarsi e dialogare con la critica internazionale, proponendo una innovativa esplorazione e trasgressione dei confini teorici, linguistici, ideologici, geografici e storici delle lingue e delle letterature moderne e contemporanee, al fine di dare un contributo originale al dibattito transnazionale sulla ridefinizione del ruolo delle discipline umanistiche nel XXI secolo.

1. *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi*, a cura di Luciana Gentilli, Patrizia Oppici, Susi Pietri, 2017
2. *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, sous la direction de Patrizia Oppici, Susi Pietri, 2018
3. *Histoire de lectures. Avec Susi*, sous la direction de Patrizia Oppici, 2021
4. *Lo snodo/la svolta. Permanenze, riemersioni e dialettica dei livelli di cultura nel testo*, a cura di Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Giulio Martire, 2021
5. *Sistema binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*, a cura di Gioele Marozzi, Federica Marti, Federica Piangerelli, 2024
6. *Il sermone puritano tra adattamenti e contaminazioni*, a cura di Giuseppe Nori, Mirella Vallone, Carla Vergaro, 2024
7. *Revivals. Studi Linguistici, Filologici, Letterari*, a cura di Giuseppe Nori, 2025

Revivals. Studi Linguistici, Filologici, Letterari

«Ogni periodo contemporaneo», afferma Roman Jakobson in *Linguistics and Poetics*, il saggio forse più famoso della sua intensa produzione statunitense, «viene vissuto nelle sue dinamiche temporali, e, d'altra parte, il metodo storico sia in poetica che in linguistica», egli specifica, «tiene conto non solo dei cambiamenti ma anche dei fattori continui, duraturi, statici».

Prendendo spunto da questo assunto teorico nonché da casi di «espansione discontinua» simili a quelli accennati dallo studioso (scoperte postume e resurrezioni, rivalutazioni ricorrenti o intermittenti, canonizzazioni e declassamenti di testi e autori), il presente volume si propone di riportare l'attenzione sul fenomeno dei *revivals* negli studi linguistici, filologici e letterari nel senso più ampio delle loro dinamiche sincroniche e diacroniche. I saggi qui raccolti ne esplorano così varie dimensioni ed estensioni nello spazio e nel tempo; operano sia sul piano paradigmatico sia sul piano sintagmatico, senza ignorare i loro ineludibili rapporti assiologici; si concentrano con diversi metodi analitici e intenti critici su casi rappresentativi: esempi di *revivals* che spaziano non solo da singoli scrittori a singole opere, ma anche da affini o distinti generi e sottogeneri letterari fino a complessi modelli linguistici e sistemi interattivi di segni della modernità multimediale.

Con contributi di: Marina Camboni, Valerio Massimo De Angelis, Cristina Di Maio, Ida Merello, Giuseppe Nori, Patrizia Oppici, Alessandra Baldoncini, Donato De Gianni, Claudio Micaelli, Maria Grazia Moroni, Carla Carotenuto, Maria Valeria Dominioni, Giuseppe Lupo, Francesca Chiusaroli, Mauro De Socio, Giulio Martire.

Car Vintage Old Rusty di Karen Arnold, rilasciata con licenza CC0 1.0 (pubblico dominio).



eum edizioni università di macerata

€ 18,00

ISSN 2532-2389

ISBN 979-12-5704-035-2

