

# KEPOS

*Semestrale di Letteratura Italiana*

Num. 2/2019 (anno II)



*La paligenesi del classico*

a cura di  
**Giovanna Battaglini**  
**Antonello Fabio Caterino**  
**Alessandra Di Meglio**  
**Francesca Favaro**  
**Alessia Marini**

**Ururi**  
**Al segno di Fileta**  
**MMXX**



Al Segno di Fileta editore in Ururi (CB)

[www.keposrivista.it](http://www.keposrivista.it)

ISSN 2611-6685, ANCE E247635  
ISBN 9788832173048

This is this a peer reviewed journal

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.

Per leggere una copia della licenza visita il sito web

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> o spedisci una lettera a Creative Commons, PO

Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

## Kepos – Semestrale di letteratura italiana

### Direttori:

Antonello Fabio Caterino (Università degli Studi del Molise), Francesca Favaro (Università degli Studi di Padova)

### Comitato scientifico:

Giovanna Battaglino (Università degli Studi di Salerno), Luca Beltrami (Università degli Studi di Genova), Alberto Beniscelli (Università degli Studi di Genova), Francesca Bianco (Università degli Studi di Padova) Maria Grazia Bonanno (Università di Roma “Tor Vergata”), Lorenzo Braccesi (Università degli Studi di Padova), Eleonora Cavallini (Università di Bologna), Maria Di Maro (Università degli Studi di Bari), Wafaa El Beih (Helwan University), Marco Faini (Università di Venezia), Fabio Finotti (University of Pennsylvania, Philadelphia), Marco Daniele Limongelli (University of Kyoto), Giuseppe Lozza (Università degli Studi di Milano), Quinto Marini (Università degli Studi di Genova), Nikica Mihaljevic (Sveučilište u Splitu), Antonio Montefusco (Università Ca’ Foscari), Salvatore Puggioni (Università degli Studi di Padova), Mario Andrea Rigoni (Università degli Studi di Padova), Cristiano Rocchio (Eberhard Karls Universität Tübingen), Enrica Salvaneschi (Università degli Studi di Genova), Mauro Sarnelli (Università degli Studi di Sassari), Jiří Špička (Univerzita Palackého v Olomouci), Barbara Tonzar (Univerzita Palackého v Olomouci), Simone Turco (Università degli Studi di Genova), Gianni Venturi (Università degli Studi di Firenze), Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova), Claudia Zavaglini (Univerzita Palackého v Olomouci).

### Comitato di lettura:

Anna Cesaro (Università Orientale di Napoli), Mario Cianfoni (Sapienza – Università di Roma), Maria Cicala (Università di Napoli Federico II), Silvia Corelli (Sapienza – Università di Roma), Maria Cristina Di Cioccio (Università degli Studi “G. D’Annunzio”), Enrico De Luca (Università della Calabria), Fabrizio Foligno (Università di Pisa), Fausto Maria Greco (Università Federico II di Napoli), Matteo Navone (Università degli Studi di Genova), Giulio Osto (Facoltà Teologica del Triveneto), Thomas Persico (Università degli Studi di Bergamo), Girolamo Rodda (Università degli Studi di Genova), Gennaro Tallini (Università di Verona).

Comitato redazionale:

Elena Bilancia (Università di Napoli “Federico II”), Alessandro Carlomusto (Sapienza – Università di Roma), Valentina Caruso (Università di Napoli “Federico II”), Alessandra Di Meglio (Università di Napoli “Federico II”), Stefano Di Pino (Sapienza – Università di Roma), Vanessa Iacoacci (Sapienza – Università di Roma, Responsabile di Redazione), Sara Parisi (University of Strathclyde), Francesco Rizzo (Université Paris-Sorbonne), Abdelhaleem Solaiman (Aswan University), Carlotta Susca (Università degli Studi di Bari), Alessandra Trevisan (Università Ca’ Foscari), Nicole Volta (Sapienza – Università di Roma)

Supporto informatico:

Alessia Marini (Università degli studi di Siena)

Col patrocinio della società Dante Alighieri, comitato di Bergamo, del dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo” (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, dell’associazione culturale “Lo stilo di Fileta” e del dipartimento di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Trieste.

## Indice

EDITORIALE.....	5
ANTONELLO FABIO CATERINO – FRANCESCA FAVARO, <i>Sempre, la palingenesi</i> ....	6
SAGGI.....	8
BEATRICE BARBALATO, <i>Disdire il centro: dalle identità di mattone a Le città invisibili</i> di Italo Calvino.....	9
GIOVANNA BATTAGLINO, <i>Una palingenesi (volutamente) mancata: l’anti-Orfeo di Pavese ne L’inconsolabile</i> , tra demitizzazione e riflessi autobiografici.....	54
DANIELA CAVALLARO, <i>Omero cambia genere: le scrittrici italiane portano l’Odissea a teatro</i> .....	75
CATERINA CONTI, <i>Il classico nella radiofonia: la Divina Commedia a Radio Trieste</i> .....	113
GIULIO COPPOLA, <i>Pierre Vidal-Naquet, Cesare Pavese, Paula Philippson, l’età di Crono, l’età degli uomini: alcune riflessioni</i> .....	153
ALESSANDRA DI MEGLIO, <i>La riscoperta del ‘sentimento umano’ nell’Agamennone di Eschilo: la traduzione tragica di Ottiero Ottieri</i> .....	173
ANNARITA MAGRI, <i>Il mistero della Digitale purpurea, tra Eden, peccato e sogno</i> .....	192
FRANCESCO MOLES, <i>Tra religione ed Estetismo: il Compianto di Niccolò Dell’Arca con gli occhi di D’Annunzio</i> .....	266

PIERFRANCESCO MUSACCHIO, La catena di influenze nella ricezione moderna di Plutarco e il riuso delle <i>Vite di Cesare e Bruto</i> : teoria e prassi dei <i>Classical Reception Studies</i> .....	277
TIZIANO OTTOBRINI, Il latino pettinatissimo di un letterato scapigliato: intorno al <i>De Redemptione Italica</i> di Giovanni Faldella .....	302
LEONARDO PAGANELLI, Giorgio: il vincitore sconfitto.....	325
SIMONE PETTINE, Perdere Euridice per salvare se stessi: modernità del mito nell' <i>Inconsolabile</i> di Cesare Pavese.....	334
PAOLA PIZII, <i>Sangu sciura sangu</i> : Eschilo tra Aci Trezza e Hollywood.....	351
ALESSANDRA TREVISAN, "Ipotesi" e <i>Non è un ospite</i> : su un canovaccio e un soggetto di Goliarda Sapienza 'a prestito' .....	376
RECENSIONI.....	401
VANESSA IACOACCI, Recensione al volume Daniele VOGRIG, <i>Gianni Schicchi. Ritratti di un folletto fiorentino</i> , Roma, Lithos, 2019 .....	402

## EDITORIALE

ANTONELLO FABIO CATERINO – FRANCESCA FAVARO,

## **Sempre, la palingenesi**

«*On n'échappe pas de la machine*» ('non si sfugge alla macchina') affermava Gilles Deleuze nel sostenere l'impossibilità umana di sottrarsi ai meccanismi ripetitivi della produzione industriale.

Il Novecento, in ambito culturale, sembra non avere un buon rapporto coi meccanismi di ripresa e imitazione del *quod factum*: la critica – comunque indirizzata – pare infatti sempre incline a enfatizzare il nuovo, inteso come sinonimo di libero. Eppure l'economia del classicismo – l'eterna ricerca dell'originalità nella rielaborazione e risemantizzazione di quanto già scritto e detto – si trova agli antipodi ermeneutici, ed ha funzionato per secoli.

Inevitabile è dunque chiedersi chi abbia ragione: libertà e originalità sono amiche del nuovo o amanti dell'antico? E quali e quante forme di mediazione sono possibili, fra le due alternative?

Non è certo questa la sede adatta per provare a rispondere, ammesso che sia possibile. Il volume che qui si presenta – numero 2/2019 di «Kepos-Semestrale di letteratura italiana» – non aspira dunque a sciogliere la questione, bensì ad affrontarla, contribuendo alla pressoché inesauribile vastità delle sue declinazioni, concentrandosi su di un concetto portante del dittico classico-classicismo: la palingenesi.

L'opera letteraria, infatti, nasce e risorge continuamente nel 'giardino' (traduzione proprio del greco Kepos) del classicismo, come fosse un'araba fenice. Il magistero dei Classici indica la strada e fornisce stimoli ed esempi formali e concettuali: lungo un sentiero tracciato, chi ha voglia di esprimersi è invitato a

seguire le orme dei primi, finché non è in grado di imprimere sulla terra a sua volta le proprie, che a loro volta saranno poi seguite da altri ancora, in una 'catena' che si suppone possa anche non avere mai fine.

## SAGGI

BEATRICE BARBALATO, **Disdire il centro: dalle identità di  
mattone a *Le città invisibili* di Italo Calvino<sup>1</sup>**

**La città come *topos***

**Città centripete e città centrifughe**

*Il Gran Kan contempla un impero ricoperto di città che pesano sulla terra e sugli uomini, stipato di ricchezze e d'ingorghi, stracarico d'ornamenti e d'incombenze, complicato di meccanismi e di gerarchie, gonfio, teso, greve.*

*«È il suo stesso peso che sta schiacciando l'impero», pensa Kublai, e nei suoi sogni ora appaiono città leggere come aquiloni, città traforate come pizzi, città trasparenti come zanzariere, città nervatura di foglia, città linea della mano, città filigrana da vedere attraverso il loro opaco e fittizio spessore<sup>2</sup>.*

È un passaggio di uno dei dialoghi fra Marco Polo e il Kublai Kan che fanno da cerniera, nel libro di Calvino, alle varie sezioni dove sono raggruppate per temi le città descritte da Polo.

*Le città invisibili* di Italo Calvino contrappongono alle materiche *polis* e *urbs*, il sogno di città aeree dalle prospettive mutevoli.

---

<sup>1</sup> L'argomento che qui tratto, né tutto né in parte pubblicato prima, deriva nella sua struttura basilare da un intervento che ho tenuto all'università di Bergen (Norvegia) in occasione del convegno organizzato da Marco Gargiulo: *La città italiana spazio urbano e rappresentazione. Relazioni umane, lingue e culture della metropoli* (12,13,14 settembre 2016).

<sup>2</sup> Calvino (2015), p. 71. Tutte le parti che fungono da cornice nei dialoghi fra Marco Polo e il Kan sono in corsivo nel testo.

La crescente consapevolezza, nella nostra attualità, di quanto conti ciò che non si vede, – la cultura immateriale e le dinamiche che si sviluppano in modo esponenziale negli agglomerati urbani –, non impedisce il perpetuarsi di una concezione di città pensata secondo antichi canoni estetici e topografici.

Questo saggio oppone specularmente l'idea di città frutto di una riflessione filosofica e sociale che dalla Grecia antica perdura ancora oggi, a *Le città invisibili*, dai tratti difficilmente determinabili una volta per tutte per come Calvino le descrive. Non solo, Calvino induce il lettore ad andare al di là di quanto egli stesso delinea manifestamente nel racconto, a scegliere ipoteticamente delle componenti delle città raffigurate per combinarle a suo piacimento, costruendo così idealmente un'immagine di città progettuale, mobile, cangiante, suscettibile, come in un gioco di carte, di esiti non prevedibili.

Il modo di concepire la *polis* e i resoconti di Polo costituiscono in trasparenza le fonti di ispirazione di Calvino non dichiarate.

La *polis* è stata l'espressione di un pensiero forte, di regole volte a performare la vita democratica. La città invisibile di Calvino è all'opposto l'incarnazione di un *pensiero debole*<sup>3</sup>, dove il soggetto ha un ruolo centrale nel governare le conoscenze e i comportamenti, ad agire, più che sulla base di certezze, su dei calcoli di probabilità.

Polo<sup>4</sup> ne *Il Milione* ha raccontato le città in un'ottica da mercante, colui che per antonomasia dà rilievo alle relazioni, alle strade, agli snodi, percependo i luoghi dall'esterno, arrivando da viaggiatore da fuori. Veneziano aveva nel suo DNA l'acqua, un elemento mutevole, speculare e plastico per eccellenza.

Calvino, pur senza stabilire nessuna filiazione diretta con la narrazione di Polo, ne coglie la capacità di guardare più alle dinamiche che caratterizzano le

---

<sup>3</sup> Vattimo, Rovatti (2010). Il pensiero debole destituisce l'egemonia del razionalismo così come lo ha espresso la filosofia dall'antichità al cartesianesimo, e oltre.

<sup>4</sup> Si veda la n. 95 sulle diverse versioni che ho consultato.

varie culture, – i processi produttivi, i commerci, gli scambi –, che l'esotismo che pure ordisce il meraviglioso tessuto del testo.

L'attualità de *Le città invisibili* di Calvino è sorprendente. Sempre più oggi i pianificatori urbanistici osservano i *social network* e contemplanò nei loro progetti la possibilità di convertire rapidamente la rete dei trasporti e delle varie infrastrutture, tenendo conto dei movimenti estemporanei dovuti ai commerci, ai *divertissements*, alle migrazioni<sup>5</sup>.

Calvino in controluce ha certamente tenuto conto, come si è detto, della concezione classica della città, alla quale, mediante una dialettica antitetica, contrappone i suoi miraggi. Per comprendere le istanze di Calvino questo saggio parte dalla *polis*, espressione muraria di una civiltà prescrittiva, per arrivare all'impalpabilità delle città calviniane. Una visione si interfaccia con l'altra.

Allo scopo di comparare questi distinti modi di pensare la città, questo saggio è diviso in due parti:

- a) la prima prende in considerazione alcuni principali nuclei fondativi della concezione della *polis* e dell'*urbs*: il significato dei miti di fondazione; l'enfasi posta sulla relazione fra architettura e democrazia; l'importanza data agli edifici che presiedono al funzionamento della *res publica*, dove si generano regole istituzionali e riti religiosi da condividere. La fisionomia della città a partire dall'antichità è l'esito di una costruzione politica e filosofica intenzionale. Atene, Roma<sup>6</sup>, e successivamente le città

---

<sup>5</sup> La visione di Calvino è attualissima, ha suggerito molte nuove prospettive nel considerare le realtà urbane non come concentrazione di monumenti, ma come condensazione o diluizione di dinamiche che ne costituiscono di volta in volta il loro tessuto; ha influenzato il modo di vedere e di descrivere le città nella nostra contemporaneità. L'articolo di Riccardo Staglianò «Benvenute città invisibili» nell'inserto «Robinson» del quotidiano *la Repubblica* (4 gennaio 2020), ridonda del vocabolario e della visione che Calvino prefigura nel suo testo, e mostra come l'entità città esista, oggi più che mai, al di fuori di uno spazio topografico fissato una volta per tutte.

<sup>6</sup> Non tratterò in questo scritto del *castrum* da cui sono derivate tante città italiane e non solo. La sua natura è molto diversa dalla *polis*, ma l'idea di centralità è consustanziale alla sua creazione, per ragioni legate alla sua stessa edificazione.

rinascimentali, sono la realizzazione dell'idea stessa di città-ombelico, un archetipo da cui ancora oggi è difficile distanziarsi.

- b) La seconda parte di questo saggio analizza *Le città invisibili* di Calvino, come anti-modello della città plasmata dalla civiltà greco-latina.

### **Le città intra moenia**

Nel libro *Le chasseur noir*<sup>7</sup>, Vidal-Naquet mostra le molteplici implicazioni, sociali, ideali, materiali, che presiedevano alla concezione della città. Platone aveva opposto due città (un tema che viene evocato nei dialoghi *Timeo* e *Crizia*): l'Atene arcaica i cui fondamenti li aveva esposti nella *Repubblica* (II e V) *versus* Atlantide, distrutta per il suo eccesso di cupidigia.

Un paradigma finalizzato a far fronteggiare concettualmente realtà e finzione, a sollecitare costantemente una riflessione sulla città ideale, come depositaria di una *weltanschauung* politico-sociale normativa.

In Platone e in Aristotele *polis* e politica coincidono, quali fondamenti dell'identità individuale e collettiva.

Émile Benveniste<sup>8</sup> sottolinea che in latino *civis* ha dato origine alla parola *civitas*, mentre in greco *polites* deriva dal termine *polis*. Il cittadino in Grecia non era pensabile al di fuori della città. Diritti e doveri erano concepiti nell'ambito della *polis*. Per il suo funzionamento, le sue leggi erano considerate insormontabili. La democrazia consisteva in un dettato molto rigoroso e inderogabilmente imprescindibile per la sua stessa esistenza. Si pensi alla scelta di Socrate, narrata da Platone, di morire pur di non contraddire le leggi.

---

<sup>7</sup> Vidal-Naquet (1991), pp. 336-337; Duploux (2006), pp. 61-78.

<sup>8</sup> Benveniste (1970), pp. 589-596.

Tutto un percorso, con obblighi di varia natura, connotava l'esistenza della città e ne definiva i termini d'appartenenza: dalla legittimazione delle origini per sancire l'identità culturale, alla definizione del patto sociale, di cui l'*Oresteia* di Eschilo è l'espressione più evidente. Nell'*Oresteia* Atena affida ad Oreste il governo di Atene, dando origine al primo parlamento.

Oreste è l'assassino di sua madre, si è comportato in sostanza secondo regole tribali, ma tutto questo deve restare fuori Atene. Tutto ciò che di orrido è accaduto si può riabilitare attraverso delle regole *intra moenia*. La cultura politica di Atene deriva dal confronto cogli antecedenti storici (rispetto ai quali gli ateniesi ritenevano di aver voltato pagina) e con l'*altro*, il barbaro. La sua identità urbana viene blindata in una fisionomia architettonica e legislativa, scelta, intenzionale.

La città è un luogo con segni specifici, dove la *philótes*<sup>9</sup>, l'amicizia sancisce solidarietà e doveri reciproci, dove si organizza la proprietà, il rapporto servo-padrone.

I resoconti di Erodoto, che aveva un grande rispetto per le altre culture, non servivano, tuttavia, che ad esaltare in controluce la civiltà stanziata degli ateniesi, la *polis*. L'*altro* è per Erodoto, come più in generale per tutta la cultura greca antica, il nomade, il barbaro per eccellenza.

Gustave Glotz illustra ne *La cité grecque* il nascere e il dispiegarsi della civiltà urbana, quale entità a sé, con una propria religione. Sottolinea Glotz come forza e debolezza nella Grecia antica consistessero nella sua suddivisione in un'infinità di città-stato. Questa visione è così fortemente ancorata nella coscienza ellenica, che nel IV sec. a.C., si considerava la parola *polis* come un fatto naturale, un corpo vivente.

---

<sup>9</sup> Glotz (1969), p. 15.

Scrive Glotz che «Aristotele stesso arriva a prendere l'effetto per la causa e a definire non l'Ellenico, ma l'uomo 'un animale politico'»<sup>10</sup>. La città ha un *foyer*<sup>11</sup> dove si offrono dei sacrifici in cambio di protezione celeste. Ha come prerogativa sempre un numero limitato di abitanti, tanto che la politica del figlio unico diventa imperativa. Ne *Le opere e i giorni* di Esiodo si legge: «Che ci sia un solo figlio, per mantenere la casa paterna: in tal modo la ricchezza aumenta nelle case; vecchio tu potrai morire, lasciando un altro al tuo posto»<sup>12</sup>.

### **La città come un organismo biologico**

Alcuni miti di fondazione sono così scolpiti nella memoria comune da costituire l'*imprinting* dell'*urbs*. Questo è stato un processo intenzionale di costruzione identitaria, in cui l'essere autoctono ne era un fondamento, un tema instancabilmente ripetuto nelle orazioni funebri, come lo ha mostrato Nicole Loraux<sup>13</sup>.

L'architettura come espressione della centralità della *res publica* è stata talmente connotata da costituire in epoche successive il *topos* del potere, facendo scomparire e svilendo in tal modo la sua vocazione originaria di luogo di incontro e di dialogo. Non tutte le civiltà hanno espresso questa centralità, basti pensare alle descrizioni di Erodoto della cultura Sciita e in epoca medioevale, ad esempio, ai molteplici insediamenti di Federico II Hohenstaufen (Jesi, 26 dicembre 1194 - Fiorentino di Puglia, 13 dicembre 1250) che, seguendo il modello normanno, costruiva dappertutto presidi militari e basi per la caccia, che costituivano anche palazzi del potere. Nulla a che fare con la cultura greco-latina urbana.

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 9. Le traduzioni dal francese, dove non è segnalato il traduttore, sono le mie.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>12</sup> Esiodo (2011), p. 271 e p. 273, vv. 375ss. Aggiunge Esiodo che solo col volere e col favore di Zeus più figli potrebbero costituire grande prosperità.

<sup>13</sup> Loraux (1981).

Nella nostra cultura occidentale Atene resta la *polis* per eccellenza, dove architettura, territorio e diritto di cittadinanza, costituiscono un *unicum*, un punto di incontro fra idealità e prassi, al fine di creare una concordia politica. In alcuni testi è considerata un soggetto, una persona, come negli *Acarnesi*<sup>14</sup> di Aristofane, opera famosa per le sue istanze pacifiste, messa in scena nel 425 a.C., durante la Guerra del Peloponneso.

La *polis* è un soggetto anche nella *Politica* di Aristotele «La città vuole essere composta il più possibile da cittadini uguali»<sup>15</sup>.

L'idea che la città di per sé fosse l'immagine dell'unità dello stato è stato il focus di importanti ricerche di Nicole Loraux, che rendeva manifesto come, attraverso i suoi studi, lei stessa cercasse risposte alla sua, e nostra, attualità politica, volendo capire la sfida della democrazia attuale attraverso il funzionamento di Atene<sup>16</sup>.

*La cité divisée*<sup>17</sup> analizza come dopo la guerra civile (403 a.C.) si proibì con specifici provvedimenti di menzionare il passato per conservare il mito della città indivisa, coesa, e si vietò di coltivarne l'immagine spaccata dovuta appunto alla *stàsi*, alla guerra civile<sup>18</sup>. Gli ateniesi emanarono delle leggi per imporre l'oblio della guerra civile dentro *le linee*. Perché la città è un corpo politico, un'organizzazione di uomini, ed ha una figurazione topografica che è rispondente ai suoi ideali.

Si legga in proposito anche il saggio di Giorgio Agamben *Stàsi*<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Ho consultato l'ediz. 2008, con l'introduzione di Guido Paduano, «L'individuo e la polis», pp. 5-37, che coglie i tanti registri che traversano quest'opera, dove Aristofane denuncia come responsabili dell'indebolimento della democrazia ateniese: il classismo, i pregiudizi, e l'esercizio dei privilegi.

<sup>15</sup> Aristotele (2016) I, 1252b e IV, 1295b.

<sup>16</sup> Loraux (2007), p. 107.

<sup>17</sup> Loraux (1997).

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 22-23; pp. 104-108; pp. 200-202.

<sup>19</sup> Agamben (2015), pp. 9-32. Sulla *stàsi*, sulla guerra civile, Platone si esprime favorevolmente quando si tratta di difendere la città. Anche il fratello può essere ucciso se egli si schiera contro la

Nelle *Eumenidi* di Eschilo, Atena pronunzia queste parole, indicative sulla concezione di un dentro e un fuori della città:

*Dunque, non lanciare sulle mie terre coti sanguinose che corrompano le viscere dei giovani, ebbri di un furore non provocato dal vino, e non attizzare ai miei cittadini il cuore, quasi si trattasse di galli, annidandovi il temerario spirito della discordia intestina, delle promiscue stagi. La guerra rimanga all'esterno, e sia facilmente a portata di mano per chi abbia in sé tremendo amore di gloria: ma non tengo in nessun conto il combattimento del gallo nella sua stessa casa<sup>20</sup>.*

Un luogo fatto di carne viva, la città, un organismo biologico con un cuore al centro. Come scrive Vernant – lo ricorda Nicole Loraux – la politica può essere definita come «la città vista dal di dentro», e la guerra come «la stessa città con la faccia rivolta al fuori»<sup>21</sup>. Nicole Loraux rimanda principalmente agli scritti di Vernant<sup>22</sup> e di Detienne<sup>23</sup>.

L'idea geometrica di un centro, scaturisce dalla concezione ideale e auspicata che dentro le mura i cittadini debbano e possano confrontarsi paritariamente (isonomia, egualitarismo)<sup>24</sup>, e che al contrario gli scontri debbano esercitarsi fuori le mura.

---

città, appunto. Esempio *I sette contro Tebe* (467 a.C.) di Eschilo dove i fratelli Eurialo e Polinice sono su campi avversi. Polinice muore fuori le mura e se ne proibisce la sepoltura. Antigone trasgredendo la legge lo seppellisce. L'insistenza a riconoscere i legami di cittadinanza piuttosto che quelli familiari, è certamente motivato dal faticoso cammino dei Greci nell'aver superato la concezione di società tribale per approdare ad una civiltà urbana. Il soggetto della tragedia è la città, la cui integrità è salda grazie alle leggi.

<sup>20</sup> Eschilo (1995), p. 505 e p. 507.

<sup>21</sup> Loraux (1997), p. 51.

<sup>22</sup> Vernant (1974), p. 40.

<sup>23</sup> Detienne (1967).

<sup>24</sup> Loraux (1997), p. 28.

### **I conflitti devono avvenire *extra moenia***

Vernant ha consacrato tanti studi ai vari aspetti della guerra nella Grecia antica. Se in Omero i combattenti venivano reclutati singolarmente e dovevano distinguersi attraverso degli *exploits*, il coraggio, e il loro *équipement*, è a partire dagli opliti che i soldati provengono da cittadini, che condividono isonomicamente disciplina e coesione di gruppo<sup>25</sup>.

Come scrive El Murr riferendosi al testo di Vernant<sup>26</sup>, l'idea che governa il tutto è «l'omogenizzazione geometrica di spazio e di tempo, spersonalizzazione del potere, e pubblicità delle pratiche e dei codici»<sup>27</sup>.

L'importanza dell'Areopago, destinato dagli inizi al controllo della vita pubblica, varia la sua incidenza nel tempo. È situato tra l'Agorà e l'Acropoli, cioè fra i due poli essenziali all'equilibrio della vita collettiva.

Anche la memoria dei cittadini è sottoposta a controllo. Ricorda Nicole Loraux che nelle *Eumenidi*, Eschilo fa dire alle Erinni di essere addette alla memoria del male. Una sorta di *memoria intemporale-deposito* «come raccolta in sé stessa, una Memoria che dispenserà preventivamente i cittadini dal doversi 'ricordare i mali' che essi stessi si sono procurati durante la *stàsi*»<sup>28</sup>.

Si tratta di una gestione politica dell'informazione *sui generis*, un dovere delegato, volto ad isolare la memoria del male, ad impedire che le ferite perdurino nel corpo sociale della città.

Inoltre, alla radice della società ateniese vi è l'idea che la politica venga espressa in un luogo preciso, l'Acropoli, venga realizzata come in un cerchio. La parola *meson* mostra il modello di una città geometrica, centralizzata, dove in teoria ogni singolo cittadino, può essere intercambiabile, mentre chi è ai margini

---

<sup>25</sup> El Mur (2007), p. 83.

<sup>26</sup> Vernant (1974).

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 37.

viene espulso. *Meson* esprime questo posizionamento nella relazione spaziale fra i cittadini di pari diritti, dove l'esito delle decisioni dipende dal miglior oratore (ascoltato da tutti), e non dalla maggioranza. La prevalenza e l'impatto delle decisioni (*Nike* [Νίκη vittoria] o *Kratos* [Κράτος forza]) saranno frutto della persuasione, della superiorità dell'oratore. E ciò può accadere solo perché il logos è centralizzato<sup>29</sup>.

La geometria intesa non come realizzazione materiale, ma come applicazione delle matematiche è stato il dettato della *Repubblica* di Platone<sup>30</sup>. Plutarco sottolinea in diverse opere questo principio<sup>31</sup>. È la qualità e non la quantità a sancire le relazioni, pur in un habitat democratico dove i numeri, cioè la maggioranza, in linea di principio, dovrebbero avere la massima incidenza.

Questo ideale è in gran parte vessillo del nostro pensiero politico.

La memoria intemporale la troviamo anche nel disegno architettonico perfetto della città, nel prototipo della sua statuaria. E per farne un modello di eterno riferimento abbiamo idealizzato statue e monumenti greco-romani col bianco marmoreo (principalmente grazie a Johann Joachim Winckelmann<sup>32</sup> – Stendal, 9 dicembre 1717, Trieste, 8 giugno 1768 –), mentre sappiamo che nell'antichità ogni tempio e ogni figura erano pigmentatissimi. Le statue dei guerrieri rassomigliavano a dei coloratissimi *apaches*! Insomma abbiamo inventato l'archetipo dell'arte classica, la città-varichina quale un Olimpo in terra.

Se vi è stata la volontà di trasmettere una concezione ideale di città, come si è visto, tuttavia allo stesso tempo molti studi allertano ad osservarla in un'ottica

---

<sup>29</sup> Loraux (1997), p. 52.

<sup>30</sup> Platone (390 e il 360 a.C.), *L. VII*.

<sup>31</sup> Plutarco tratta questo argomento in vari testi, sottolineando che la media aritmetica è sempre superiore a quella geometrica, un tema caro alla cultura greca. Si vedano le *Questioni conviviali* libro VIII dei *Moralia* di Plutarco, e gli *Opuscula* su musica e matematica, LXXVI e LXXVII (I sec. d.C.).

<sup>32</sup> Winckelmann (1885). Sulla dominanza della policromia nella scultura antica: Liverani (a cura di), 2004.

meno blindata. Si pensi a *Le chasseur noir* di Pierre Vidal-Naquet<sup>33</sup> che riporta una leggenda greca secondo la quale un giovane parte all'avventura per subire l'iniziazione, agisce con furbizia in diverse circostanze e poi scompare. Una leggenda senza epilogo, insomma. Si pensi al testo di Eric Dodds *The Greeks and the irrational*<sup>34</sup> che mostra quanto sia poco convincente affermare che la civiltà greca sia stata fondata sulla razionalità. L'irrazionale corrisponde alla *démésure*, che, al di là delle idee dominanti, ha avuto un grande ruolo nella civiltà greca, malgrado gli studiosi nel tempo ne abbiano esaltato prevalentemente l'armonia e la temperanza, negando, circoscrivendo, compasso alla mano, come scrive Starobinski, le deformazioni e le inquietudini ineluttabili di una civiltà viva<sup>35</sup>.

Mentre l'oppositività fra Apollo e Dioniso è il fondamento della nascita della tragedia greca, come ha mostrato Nietzsche<sup>36</sup>.

Eppure l'occhio vigile, razionale, ha preso il sopravvento.

*Regarder* scrive Starobinski riveste un duplice ruolo: da un lato vedere corrisponde al colpo d'occhio, all'immediatezza, a cui in un secondo tempo segue lo sguardo della riflessione, della salvaguardia, del riguardare, del superare la *libido sentiendi* per voler salvaguardare i dati<sup>37</sup>.

La parola *garder* significa in francese conservare. Il vedere e memorizzare-salvaguardare, ha avuto ed ha in ambito testimoniale e storico una grande importanza. Per garantire stabilità e 'oggettività' conoscitiva in molti domini, siano essi storici, architettonici, concettuali, si è avuta la tendenza a privilegiare quanto può essere ipostatizzato. L'idea di città si iscrive in questo solco.

---

<sup>33</sup> Vidal-Naquet (1981).

<sup>34</sup> Dodds (1951).

<sup>35</sup> Starobinski (1961), 12.

<sup>36</sup> Nietzsche (2003).

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 17-18.

## L'origine della città di Roma

Per 'individualizzare' la città è stato dato corpo ai simboli religiosi e politici rendendoli visibili, centralizzandoli. Il processo di condensazione nello spazio di elementi identificativi della città trova un polo importante nei riti di fondazione, della cui importanza Marcel Detienne, ellenista, storico, antropologo comparatista, tratta nel libro *Tracés de fondation*<sup>38</sup>, di cui darò qualche cenno più avanti con un esempio per tutti, quello di Roma.

Nella nostra civiltà l'invenzione delle origini è stato un processo mirato. Le origini sono state sempre narrate come protette dagli dei e situate in un punto preciso. La nascita di Roma, l'*urbs* per eccellenza<sup>39</sup>, è stata tramandata sulla base di due miti di fondazione: l'arrivo di Enea a Lavinio, e il solco di Romolo al Palatino.

Secondo il mito di Enea gli dei *Penates* (pubblici) sono stati celebrati fuori Roma. *Penus*, specifica Yan Thomas<sup>40</sup>, è il luogo più interno della casa, laddove ci sono le riserve: «Plauto equipara *penes me* al locativo *domi* (da me) per significare 'io ho', sembra che il soggetto si pensi come contenitore all'interno del quale l'oggetto posseduto venga 'incluso'»<sup>41</sup>. Dei dell'interno, circondati dal 'resto'. Il verbo penetrare deriva da *penatus*.

Con un montaggio politico ad opera di Augusto verranno fatti convergere in un solo luogo i simboli delle due fondazioni, come, scrive Thomas, è audacemente raccontato da Ovidio ne *I Fasti*<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Detienne (1990).

<sup>39</sup> Il termine *urbs* indica la **città latina** per antonomasia, come l'insieme degli edifici e delle infrastrutture, comprensiva della *civitas* con un proprio confine sacro, il *pomerium*, consacrato agli dei.

<sup>40</sup> Thomas (1990).

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>42</sup> È sempre Thomas che lo ricorda: *ivi.*, p. 151. Nei *Fasti* Ovidio ricorda in versi le commemorazioni del 21 aprile, Natale di Roma, descrivendo la pratica del rito e rimemorandone l'origine, cioè lo spostamento dei Lari nella nuova sede, il dissidio di Romolo e Remo, per terminare con un omaggio ad Augusto: «Nacque così la città destinata (chi l'avrebbe allora

La data celebrativa: il 21 aprile, Natale di Roma, appunto.

In effetti Augusto sana una fondazione imperfetta di Roma, con dei *foyers* distinti fra Lavinio e il *Capitolium*, portando nella sua stessa casa al Palatino le vestigia sull'origine di Roma che erano situate a Lavinio. Per molti eruditi romani era inconcepibile che Roma fosse stata fondata senza Koiné Hestia (Κοινή ἑστία, un focolare, simbolizzato dalla dea Vesta)<sup>43</sup>, che fosse stata inaugurata senza la stabilizzazione di un luogo primigenio e focale nel senso basilico di fuoco sacro, intorno al quale si stringe una comunità.

*Attraverso l'evocazione della doppia ascendenza troiana di Roma e di Augusto, – scrive Thomas – questa scorciatoia finisce col significare che, nella linea nella quale la città si identifica, che è situata al centro della città stessa, penati privati e foyer pubblico, foyer privato e penati pubblici, coincidono. Grazie al gioco complesso delle corrispondenze sollecitate fra foyer del principe discendente di Enea e foyer della città venuta da Troia, fra penati della gens Julia e penati del populus Romanus, questi ultimi, attraverso le risorse coniugate dalla metafora (famiglia = città) e della metonimia (penati dei Cesari = Vesta = penati pubblici), potettero senza dubbio raggiungere immaginativamente l'aedes Vestae, dove essi non avevano mai abitato<sup>44</sup>.*

Augusto fa installare gli dei fondatori di Lavinio nella sua dimora di *Caesar* (dove non ha mai risieduto) facendo apparire come associati la sua *domus* destinatagli come Cesare appunto, e gli dei pubblici. Lo stesso Augusto segnala nelle sue *Res gestae* – la 'regina delle iscrizioni' – di aver voluto 'dettare' ai posteri, con l'emanazione di apposite leggi, delle consuetudini da seguire<sup>45</sup>.

---

creduto?) ad appoggiare il suo piede di vincitrice sul mondo. Governa sull'intero universo e regna in eterno nel nome del grande Cesare, e che tu possa ancora contare su molti personaggi dotati di questo nome. E tutte le volte che ti leverai alta sul mondo a te sottomesso, che nessuno possa sollevarsi al di sopra delle tue spalle!» Publio Ovidio Nasone (1999), p. 339.

<sup>43</sup> Vernant (1965). In questo libro si legga sull'istituzione dell'*Hestia koinè*, di luogo di accoglienza pubblico il cap.: «Hestia-Hermès: sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs», p. 79 ss.

<sup>44</sup> Thomas (1990), pp. 151-152.

<sup>45</sup> Augusto (2014), p. 21.

Un'identità doppia quella di Roma con origini troiane che si fondono con la *gens Julia*, e con Romolo.

In un bassorilievo dell'*Ara pacis* di Augusto a Roma, Enea sta compiendo un sacrificio, e sullo sfondo in un tempio vi sono dei guerrieri romani, lo ricorda Dionigi di Alicarnasso. Attraverso un procedimento telescopico vengono ravvicinati due eventi, sovrapponendo tempi storici diversi.

Scrive Thomas:

*Augusto si vanta di aver restaurato 'il santuario degli dei Penati sulla Velia'. Su un bassorilievo dell'altare augusteo della pace a Roma, Enea si appresta a sacrificare la scrofa agli dei penati. Sullo sfondo, un piccolo tempio mostra gli stessi guerrieri seduti, come aveva già notato Dionigi. Una decorazione romana si sovrappone alla scena primordiale che si svolge a Lavinio – e non cesserà di svolgersi<sup>46</sup>.*

*L'Eneide* di Virgilio, è l'espressione epica di questo progetto politico.

Quando parlo di identità di mattone sottolineo l'idea che la visibilità della città, il suo costituirsi in un centro architettonico e simbolico è stato il più importante segnale di trasmissione del suo modo di esistere e di funzionare, ed inoltre che la forza risiedeva nel dare un posto di nobiltà alla parola condivisa in questo preciso contesto topografico. Ciò che, detto tra parentesi, dovrebbe farci riflettere sul significato che oggi viene dato retoricamente al termine democrazia, non tenendo conto dei passi compiuti per la sua costituzione che erano strettamente legati alla possibilità e necessità di consultarsi *de visu*, e dei vasti limiti imposti al diritto del suo esercizio<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Thomas (1990), pp. 153-154. Il bassorilievo *Ara pacis*, esterno, lato ovest: *Sacrificio di Enea ai Penati* è visibile sul sito internet sull'*Ara Pacis*, citato nella bibliografia.

<sup>47</sup> Gernet (1983).

## Le eredità storiche

Il Rinascimento italiano ha definito l'architetto un demiurgo, una sorta di tessitore del destino e della destinazione. La stessa concezione della prospettiva *more geometrico* che riconduce ad un punto di vista centrale un processo visivo, è frutto dell'idea dell'uomo-maître dell'universo. La città ideale è il *logos* stesso del concetto di armonia realizzato da un progetto architettonico.

Si pensi a Sabbioneta in provincia di Mantova, una città ideale costruita a tavolino secondo una concezione di spazio integrato: teatro, tribunale, musei, erano stati progettati affinché la società si relazionasse armonicamente grazie all'architettura. Non tutte le civiltà hanno avuto ed hanno questa concezione<sup>48</sup>.

L'identità, il *ghènos*, fatti passare per stimmate iniziali, in buona parte sono creazioni a posteriori.

Questa prima parte, che qui concludo, costituisce un modello, la cui impalcatura viene capovolta nel testo di Calvino.

Calvino ha postulato la necessità di leggere i classici<sup>49</sup>. Insomma, per superare una regola bisogna conoscerla. Senza questo principio basilare non si possono individuare, osservare, riconoscere delle variabili, delle imprevedibilità.

*Le [sue] città invisibili* possono essere viste come un rovescio della *polis* greca.

Calvino conduce un contraddittorio su tutto ciò che può essere ritenuto canonico intorno al concetto di città, disdicendone la centralità, facendo slittare la percezione dalla prospettiva *more geometrico* verso le interconnessioni, verso le proprietà transitive dei nuclei urbani.

---

<sup>48</sup> Il dibattito fra architettura e democrazia si è riaperto all'affacciarsi delle società industriali ottocentesche e perdura fino ad oggi. Si pensi ai falansteri di Fourier (XIX secolo), alle unità abitative integrate di Le Corbusier (XX). Si veda tra le pubblicazioni italiane: Settis (2017).

<sup>49</sup> Calvino (1991).

## La città senza destino, né destinazione

### La città senza nucleo

*Perché le strade e le piazze si svuotano così in fretta  
e perché rientrano tutti a casa con un'aria così triste?  
È che è scesa la notte e i Barbari non arrivano.  
E della gente è venuta dalle frontiere dicendo che non ci sono affatto Barbari...  
E ora, che sarà di noi senza Barbari?  
Loro erano una soluzione.  
«Arrivano i barbari», Kostantinos Kavafis (1898)<sup>50</sup>*

A fronte delle città con identità forti e forti *tracciati di fondazione*, la nostra contemporaneità è costretta a riflettere sulla complessità dei conglomerati urbani, sulle periferie, considerate spesso delle minacce.

Desiderare *la venuta dei barbari* significa dichiarare di aver bisogno di far derivare la propria identità per sottrazione, come recita Kavafis nel suo celebre poema. Kavafis intuisce la progressiva volatizzazione di una concezione della città abbarbicata a convincimenti ormai desueti.

Diversi autori hanno raccontato l'altro volto degli agglomerati urbani, come Pasolini la periferia romana, o Bernari la Napoli di *Era l'anno del sole quieto* (1964). Bernari narra i vuoti di Napoli, il suo ventre nascosto sotterraneo, non meno vitale della Napoli della superficie.

La visione di città senza un nucleo è un *topos* letterario soprattutto del XX secolo. Ne *Le città invisibili* Calvino sovverte l'idea di centro, di una realtà di mattone, di 'un dentro' e di 'un fuori', per enunciare i concetti di invisibilità, di imprevedibilità, per smentire l'idea più diffusa di città con un destino, un *ghenos*, evidenziandone, invece, le divaricazioni, le biforcazioni. Diversi gli antecedenti.

---

<sup>50</sup> Kavafis (1961), p. 19. Anche su: <<http://www.sagarana.net/rivista/numero18/poesia4.html>>

Kafka, senza dubbio, che ha destituito l'idea che un'entità urbana con un punto focale funzionante e riconoscibile.

Ne *Il Castello*, il centro, presupposto come cuore del potere, è irraggiungibile. Al di là di interpretazioni tutte plausibili che spiegano *Il Castello* da un punto di vista teologico o psicanalitico, nel suo significato più diretto l'opera mostra un rapporto caratterizzato dall'impossibilità dell'uomo di raggiungere il luogo dove è situato il potere. Il concetto di città si sfilaccia, non c'è rispondenza fra le sedi delle funzioni dello stato e il cittadino. Tutti suppongono che ne *Il Castello* il governo sia bene organizzato, ma non si vede, non vi si può accedere. «Il Castello ha molti ingressi. Ora è in voga l'uno, e tutti passano di lì, ora l'altro, e il primo è disertato. Secondo quali regole avvengano questi cambiamenti non s'è ancora potuto scoprire»<sup>51</sup>.

La meta è invisibile. Si sgrana la relazione fra cittadini e potere, si vanifica il l'idea stessa di decisioni politiche condivise, com'erano concepite in Atene, dove non erano necessarie delle intermediazioni (almeno secondo quanto veniva auspicato e postulato).

Se non si può stabilire una filiazione diretta fra Kafka ed autori come Calvino e Celati, autore a cui si farà cenno fra qualche riga, non c'è dubbio che in controluce si può osservare come il tema kafkiano dell'attesa, delle apparenze, della visibilità, della sospensione, si ritrovi nelle descrizioni dei centri urbani quali emergono dai loro scritti.

### **Le città senza destinazione**

Celati, che ha avuto con Calvino molti scambi, denuncia nell'oggi la perdita di memoria dei luoghi, del concetto stesso di centro. La bruma della Padana, nei

---

<sup>51</sup> Kafka (1979), p. 227.

suoi scritti, diventa la metafora di una vista annerita. Celati racconta in *Narratori delle pianure* di volersi recare a Polesella, il paese di sua madre. *In loco* chiede ad alcuni ragazzi dov'è il centro: «[...] sghignazzando [mi hanno risposto] che il centro era lì. [...] Il centro della città era costituito da due viali divisi da un'aiola senza vegetazione»<sup>52</sup>. «Ho chiesto al ragazzo se mi dava un passaggio verso Scardovari, e lui mi ha risposto che siamo già a Scardovari [...]»<sup>53</sup>.

La devastazione edilizia ha deformato in molte parti d'Italia, e non solo, il concetto di centro. Celati ha scritto molto sulla perdita della centralità. I nuclei abitativi sono in diversi suoi libri delineati come luoghi emblematici di apparenze e di disorientamento.

Di una generazione successiva a Celati, Ascanio Celestini, che abita alla Romanina, una borgata di Roma, dove è cresciuto, scegliendo di restarvi per un sentimento di appartenenza, ha ricorrentemente riflettuto su come si viva oggi il centro-città: una sorta di luogo da mordi e fuggi per chi viene dalla periferia<sup>54</sup>.

Tutta l'opera di Celestini destituisce centralità alle città<sup>55</sup> e alla logica centripeta delle istituzioni, rendendo sempre funzionante e attivo un pensiero nomade<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> Celati (1987), pp. 105-106.

<sup>53</sup> Celati (1992), p. 138.

<sup>54</sup> «Ecco prima per noi i luoghi erano i luoghi che attraversavamo. Per cui c'era la continuità, erano spazi che in maniera ininterrotta s'avvicinavano e s'allontanavano uno dall'altro, ma non c'era il vuoto in mezzo. Oggi se io devo andarci al centro di Roma per me è solo tempo perso. Tutto quello che è in mezzo diventa solo perdita di tempo. E questo te lo sviluppa il concetto dell'alta velocità. Perché dici devo andarci là, prima arrivo, meglio è, insomma. Mentre invece nei racconti di mio padre, nei racconti di Pasolini, – in realtà, una visione del mondo che c'avevamo fino a pochissimo tempo fa –, i luoghi erano tutti distanti fra di loro e tutto quello che stava in mezzo significava tutto, nel senso che per noi aveva un significato». Trascrizione dall'intervista orale a cura di B. Barbalato e di F. Meliciani (2013) presente su YouTube: *Andare e basta*.

<sup>55</sup> Si pensi a *Storie di uno scemo di guerra* dove Celestini racconta il girovagare, durante la Seconda guerra mondiale, di un gruppo di persone aggregatesi occasionalmente per risolvere principalmente dei problemi di fame. Roma è attraversata dal gruppo senza che vengano menzionati riferimenti topografici riconoscibili. La periferia in senso lato è evocata come un misto di macerie e di campagna. (La pubblicazione è del 2005, la *performance* teatrale è del 2004).

<sup>56</sup> Barbalato (2018), pp. 125-149.

Calvino dà una visione delle città come fonti ed occasioni di percezioni, suscettibili di percorrenze sempre diverse e reversibili. Sono città senza un centro, senza una riconoscibilità di mattone e soprattutto, senza un destino, un *telos*. Dove più importanti dei *mattoni* sono le traiettorie che si stabiliscono su diversi piani (commerciali, aerei, sotterranei). Così Calvino spiega in *Lezioni americane* come ha creato questo suo lavoro: «una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino ad altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate. Ne *Le città invisibili* ogni concetto e valore si rivela duplice: anche l'esattezza»<sup>57</sup>. *Le città invisibili* non hanno una logica narrativa a piramide, cioè progressiva e conclusiva, vi si percepisce la lezione di Greimas sulla preformalizzazione in ambito narrativo, dove una delle possibilità dell'autore è di rendere i racconti leggibili da destra a sinistra, e di capovolgerli da sopra a sotto e viceversa<sup>58</sup>. Sulla struttura narrativa de *Le città invisibili* possiamo pensare ad una probabile influenza dell'*Ouvroir de Littérature Potentielle* (OuLiPo), a cui Calvino ha partecipato.

La cornice del testo è costituita dal dialogo fra Polo e il Kan, come ho detto all'inizio. Varie sezioni si susseguono all'interno di questo dialogo. Il carattere storico e cronachistico del racconto di Polo ha un'importante influenza sul lavoro di Calvino. Le descrizioni delle città invisibili, denominate tutte al femminile, vengono riunite intorno ai temi della memoria, dello sguardo, della morte, dei desideri, ecc. La memoria è resa possibile grazie ad un presente in perenne elaborazione<sup>59</sup>: «[...] il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che

---

<sup>57</sup> Calvino (2010), pp. 80-81.

<sup>58</sup> Greimas (1966).

<sup>59</sup> Calvino (2015), p. 29.

passa aggiunge un giorno, ma il passato più remoto»<sup>60</sup>. Consapevolezza che la lettura filologica di ogni evento o processo culturale non può esercitarsi che nell'attualità del momento di osservazione, come sosteneva Nietzsche, e, cioè, solamente *a posteriori*<sup>61</sup>.

Nel testo di Calvino tutto ciò che nelle città accade e può essere osservato si iscrive nella relatività di rapporti provvisoriamente reciproci, nella circostanzialità delle relazioni. Niente esiste da principio, nulla è consequenziale, l'idea di destino e di progettualità è vanificata e resa inconsistente.

La battuta finale di Polo nel suo dialogo col Kan suona così: viviamo in inferni che possiamo affrontare o accettandoli, o riconoscendo ciò che nell'inferno non è inferno, e dargli spazio<sup>62</sup>. Questa in sostanza è la morale della favola. Il catalogo strutturato delle città invisibili non serve che a far intravedere, attraverso il narrare, la remota possibilità di far sorgere una nuova entità non infernale.

Calvino non parte, dunque, da un teorema affermativo sulle città, ma all'opposto le conia sulla base di osservazioni che scaturiscono da costanti percettive, e da combinazioni.

Kublai Kan sa che il suo impero è sull'orlo del disfacimento, non ha ricette risolutive, vuole conoscere per voce di Polo i modi di esistere di altre città. La battuta finale appena menzionata è stata considerata da diversi critici come un apologo, ma Calvino lo smentisce in quanto la struttura del testo non è piramidale<sup>63</sup> non va verso una conclusione, non vi sono riflessioni consequenziali.

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>61</sup> Nietzsche (2003), p. 188. Qui menziono il commento dei curatori di quest'opera.

<sup>62</sup> Calvino (2015), p. 160.

<sup>63</sup> Si veda: Freytag (1894).

Le città descritte sono in numero pari alla somma dei primi dieci numeri naturali<sup>64</sup>.

*Eppure io ho costruito nella mia mente un modello di città da cui dedurre tutte le città possibili, – disse il Kublai. – Esso racchiude tutto quello che risponde alla norma. Siccome le città che esistono s'allontanano in vario grado dalla norma, mi basta prevedere le eccezioni alla norma e calcolarne le combinazioni più probabili.*

*– Anch'io ho pensato un modello di città da cui deduco tutte le altre, – rispose Marco. – È una città fatta solo di eccezioni, preclusioni, conclusioni, incongruenze, contro- sensi<sup>65</sup>.*

Le città, in altre parole, sono rese visibili attraverso i loro negativi, non godono e non sembrano aspirare ad un tempo progressivo, i desideri così frequentemente evocati si tramutano nell'immediatezza in ricordi.

## **Fra poetica e semiosi**

Calvino, come altri autori del XX secolo, è stato uno scrittore e un semiologo, ha voluto segnalare al lettore le tracce valide per individuare la struttura delle sue opere.

Questo carattere fra affabulatorio e scientifico di Calvino è per Maria Corti la scelta di base de *Il Castello dei destini incrociati*<sup>66</sup>. A quel momento, Calvino aveva già molte convinzioni derivanti dalla sua adesione nel 1968 all'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*). L'OuLiPo era stato fondato da matematici interessati alla letteratura e da letterati attratti dalla matematica. Vi hanno partecipato, o ne sono stati a diversi gradi coinvolti, Borges, Roussel, Queneau, Barthes, Perec.

---

<sup>64</sup> Cioè:  $1+1=2$ ;  $1+2=3$ ;  $1+3=4$ ;  $1+4=5$ ;  $1+5=6$ ;  $1+6=7$ ;  $1+7=8$ ;  $1+8=9$ ;  $1+9=10$ .  $2+3+4+5+6+7+8+9+10=54$ : il numero di città descritte nel testo.

<sup>65</sup> Calvino, (2015), p. 67.

<sup>66</sup> Corti (1971), pp. 7-9.

Secondo l'OuLiPo un'opera può essere strutturata in modo tale da rendere possibili infinite combinazioni interpretative. Si tratta di articolare, attraverso l'arte del racconto, il prevedibile e l'imprevedibile, l'ordine e il caos. Non sono delle evidenze a prima vista. Cogliere quanto la forma pesi sul contenuto richiede un secondo e un terzo grado di lettura. Si tratta infatti di comprendere la struttura di un'opera al di là dell'enunciato.

Gli studi di Vladimir Propp, di Claude Lévi-Strauss, l'opera di Boccaccio, di Cervantes, di Hoffmann, hanno avuto un'influenza certa su tante opere di Calvino, la cui comprensione richiede un costante lavoro di messa in relazione fra il dettaglio, il disegno generale, il sottotesto.

*Il Castello dei destini incrociati*<sup>67</sup>, – scritto su richiesta dell'editore Franco Maria Ricci per corredare con un racconto il libro *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*<sup>68</sup> –, corrisponde in pieno a questa visione della letteratura. Il libro *Le città invisibili*, – che si situa fra l'edizione del 1969 de *Il Castello dei destini incrociati* e quella arricchita del 1973 –, pone l'accento sull'imprevedibilità e sullo smarrimento, sulla necessità di avere delle chiavi interpretative per orientarsi, per poter dare senso al testo attraverso il contesto.

Per penetrare le città invisibili è necessario andare oltre una visione materiale e realistica. La stessa soluzione di Calvino di raggruppare nel testo le descrizioni delle varie città sotto temi predeterminati, corrisponde alla convinzione che le idee fungano da matrici attraverso le quali si possono tirare dei fili su piani

---

<sup>67</sup> Opera pubblicata nel 1969 dall'ed. Franco Maria Ricci (Parma) come libretto di accompagnamento a una lussuosa edizione di un mazzo di tarocchi del XV secolo, noti con il nome di Tarocchi Visconti-Sforza; riedita nel 1973 con il titolo *Il Castello dei destini incrociati*, con l'aggiunta di un romanzo breve *La Taverna dei destini incrociati*.

<sup>68</sup> Dell'originario mazzo di 78 carte ne sono rimaste 61. Specifica Maria Corti alla n. 2 dell'articolo menzionato che «Su questo mazzo visconteo, già proprietà Colleoni, attualmente posseduto in parte dall'Accademia Carrara di Bergamo e in parte dalla *Morgan Library* di New York, il commento storico e artistico di Sergio Samek Ludovici in appendice alla edizione Ricci citata».

stratificati, sulla base di esperienze molteplici. Le idee, insomma, sono degli utensili funzionanti in circostanze svariate.

Questi aspetti strutturali del testo rivelano una grande familiarità con:

- A) il racconto di Borges «Il giardino dei sentieri che si biforcano»<sup>69</sup>;
- B) *Il Castello dei destini incrociati*<sup>70</sup>, e
- C) *Il Milione* di Marco Polo, non ultimo per influenza in questo breve elenco.

Borges in un racconto enigmatico ambientato nel 1916 durante la Prima guerra mondiale, fa sì che il protagonista segnali attraverso un delitto il nome della città da bombardare: Albert. L'evento è il risultato di uno dei tempi possibili congetturati, tutti potenzialmente percorribili. Nel libro-labirinto di un antenato, ritrovato dal protagonista con delle pagine mancanti, si legge:

*'Lascio ai diversi futuri (non a tutti) il mio giardino dei sentieri che si biforcano'. Quasi immediatamente compresi; [...] le parole ai diversi futuri (non a tutti) mi suggerirono l'immagine della biforcazione nel tempo, non nello spazio. Una nuova lettura di tutta l'opera mi confermò quest'idea. In tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative ci si decide per una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pên ci si decide – simultaneamente – per tutte. Si creano così diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano. Di qui le contraddizioni del romanzo*<sup>71</sup>.

I percorsi ne *Le città invisibili*, alla maniera del racconto di Borges, possono biforcarsi quali destini sempre possibili.

---

<sup>69</sup> Borges (2014).

<sup>70</sup> Calvino (2016).

<sup>71</sup> Borges (2014), p. 88. Più avanti nel racconto, Albert, l'ospitante, sottolinea che *Ts'ui Pên* l'autore de «Il giardino dei sentieri che si biforcano», a differenza di Newton e di Schopenhauer «Credeva in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s'accostano, si biforcano, si tagliano o s'ignorano per secoli, comprende *tutte* le possibilità. Nella maggior parte di questi tempi noi non esistiamo; in alcuni esiste lei e io no; in altri io, e non lei; in altri entrambi». (*Ivi*, pp. 90-91).

Pasolini nella postfazione afferma che Calvino usa le tecniche dell'ambiguità<sup>72</sup>. Come in una miniera abbandonata Calvino, secondo Pasolini, reperisce meravigliosi fossili che, in un gioco che appare casuale, assembla, fa risuonare senza che il luogo diventi riconoscibile. Una letteratura archeologica dice Pasolini. E dobbiamo ricordarci il significato che a questa parola ha dato Michel Foucault<sup>73</sup>: l'archeologia non è solo un cardine per ordinare e per interpretare l'antico, ma è sistematica griglia conoscitiva nel duplice senso di arca, luogo originario, e di archivio. Archeologia del sapere come produzione di analisi in orizzontale, spaziale soprattutto.

È la sfida stessa di ogni impresa culturale.

Si chiede su questo tema Georges Perec: come classificare? Come conservare? Che implicazioni comporta un ordine prefissato sull'attività del pensare?<sup>74</sup>

Umberto Eco ha illustrato come la vocazione ad elencare sia una costante nella storia della cultura<sup>75</sup>.

La classificazione *ante res*, che, come si è visto, Calvino rende attiva nel suo libro, non è estranea ai convincimenti espressi, ognuno alla sua maniera, da Foucault e da Eco. Calvino stabilisce ne *Le città invisibili* delle 'caselle': 'La città e la memoria', 'Le città e il desiderio', 'Le città e la forma', 'Le città sottili', ecc.

---

<sup>72</sup> Pasolini (2015), p. 164.

<sup>73</sup> Foucault (1966), p. 141. «La condivisione per noi evidente – scrive Foucault – fra ciò che noi vediamo, ciò che gli altri hanno osservato e trasmesso, ciò che altri infine immaginano o credono ingenuamente, la grande ripartizione, così semplice in apparenza, e talmente immediata, dell'*Osservazione*, del *Documento*, e della *Favola*, non esisteva. E non è perché la scienza esitava fra una vocazione razionale e tutto un peso della tradizione *naïve*, ma per una ragione ben più precisa, e ben più vincolante: cioè che i segni facevano parte delle cose, mentre nel XVII secolo, essi diventano dei modi di rappresentazione».

<sup>74</sup> Perec (1985).

<sup>75</sup> Eco (2009). Il testo di Umberto Eco illustra la vocazione, presente già nell'antichità, all'enumerazione, come mezzo di conoscenza. Un esempio ne è la minuziosa descrizione (di cui Eco scrive nel I cap.) dello scudo di Achille nell'*Iliade*, una delle prime forme di organizzazione dell'informazione, e anche, sia pur detto *a latere*, di *èkphrasis*, di descrizione a parole di un'immagine.

Le città con dinamiche simili vengono incluse in determinate sezioni, scandite dal dialogo, come si è detto, fra Polo e il Kan.

Dunque, non si tratta di fotografare le città, di delinearle, di aggiungere le informazioni al loro riguardo, ma di cogliere le pulsazioni che favoriscono e determinano la loro visibilità o invisibilità; e non ultimo di determinare *ante res* degli strumenti concettuali per poter inquadrare la loro cifra distintiva.

Calvino applica fattivamente un'idea che è alla base stessa della nostra cultura: l'archiviazione. Come si archiviano e si comunicano le conoscenze? È necessario per comprendere un singolo dato predisporre una struttura classificatoria? E soprattutto: come fare in modo che quanto acquisito si traduca in forme ulteriori di ricerca non meccanicistica? Come rendere possibili delle variabili?

*«Viaggi per rivivere il tuo passato? – era a questo punto la domanda del Kan, che poteva essere anche formulata così: – Viaggi per ritrovare il tuo futuro? E la risposta di Marco: – L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e che non avrà»<sup>76</sup>.*

Alla maniera del racconto di Borges, Calvino fa delle città dei non-luoghi dove l'assenza e il vuoto giocano un ruolo primario. Due degli strumenti principali di cui ci serviamo per incanalare le conoscenze, cioè la prospettiva *more geometrico* che privilegia il punto di vista, e l'evoluzione a spirale della storia, come Hegel ha voluto postulare, in Calvino sono assenti. Spazio e tempo non hanno rispondenza, proprio come ne «Il messaggio dell'Imperatore» di Kafka<sup>77</sup>: tutta la vita del messaggero non basterà a fargli recapitare il messaggio, perché il tempo dei desideri, di quanto ci si aspetta, non si misura con la geometria e la

---

<sup>76</sup> Calvino (2015), p. 27.

<sup>77</sup> Kafka (1952), pp. 199-215.

topografia. In tutti i capitoli 'Le città e gli occhi', 'Le città e il nome', 'Le città e gli scambi', ecc., troviamo biforcazioni, sdoppiamento di senso, depistaggi, mete incognite.

Ritornando ai tre punti annunciati *supra* come influenti sul testo di Calvino:

A) Come per Borges ogni espressione contiene in sé il rifiuto di ciò che non si è scelto<sup>78</sup>. Il rifiuto involontario diventa ad un certo punto la stessa metafora dell'esistenza della città. Si veda Leonia che estende le sue immondizie fino a raggiungere quelle riversate da altre città: «Già dalle città vicine sono pronti coi rulli compressori per spianare il suolo, estendersi nel nuovo territorio, ingrandire se stesse, allontanare i nuovi immondezzai»<sup>79</sup>. Così Leonia assottiglia, fino ad azzerarlo, il limite fra il suo territorio e quello altrui.

Borges in *Fictiones* descrive la difficoltà di essere obbligato ad una scelta e di aver dovuto mettere da parte tutte le opzioni possibili. Allo stesso modo, una delle conversazioni fra Polo e il Kan verte sulla convinzione che sottraendo tutte le abnormità ci si potrà trovare davanti ad una città plausibile. Tuttavia, non si devono sottrarre troppe anomalie per non rendere la città troppo verosimile per essere vera<sup>80</sup>.

B) De *Il Castello dei destini incrociati* ne spiega la genesi Calvino stesso nell'introduzione<sup>81</sup>. Alla stessa maniera ne *Le città invisibili* viene negata una razionalità verticale, causalistica, l'idea stessa di destino.

La narrazione *Il Castello dei destini incrociati* è una specie di cruciverba operato attraverso le figure dei Tarocchi. Pronosticare è un miraggio:

*Il mondo non esiste, – Faust conclude quando il pendolo raggiunge l'altro estremo, – non c'è un tutto dato tutto in una volta: c'è un numero finito di*

---

<sup>78</sup> Jitrik (1968), pp. 107-114.

<sup>79</sup> Calvino (2015), p. 112.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>81</sup> Calvino (2016), pp. VII-VIII.

*elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma e un senso e s'impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma; come le sessantotto carte del mazzo di tarocchi nei cui accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano*<sup>82</sup>.

Maria Corti evoca, a giusto titolo, – per spiegare la traccia sottostante del testo, che rinvia a combinazioni imprevedibili –, il pulviscolo in eterno movimento che Lucrezio contemplava<sup>83</sup>.

Ogni convitato sceglie e pone sul tavolo una carta che gli somiglia in «un inscindibile rapporto – scrive Maria Corti – fra ogni commensale e la figura dei tarocchi che dà inizio alle sequenze significative da lui costruite»<sup>84</sup>. E mentre «il cartomante, strettamente legato al codice cartomantico, interpreta in base al massimo di prevedibilità, [...] lo scrittore [...] interpreta in base al massimo di imprevedibilità consentitagli dai segni cartomantici, cioè si pone in una vibrante dialettica di adesione e scarto rispetto al codice»<sup>85</sup>. Insomma solo lo scrittore può demiurgicamente predisporre le condizioni di im/prevedibilità nel suo mondo di pure congetture. Dal pulviscolo che si fa e si disfa non possiamo che ricavarne la convinzione di quanto sia impossibile aggiorare la realtà, le cui forme sono in eterno movimento. Lo scrittore può cercare di tenerne le briglie, per indirizzare e suggerire come attenzionarla, ma non può fare niente di più.

Questa stessa logica è presente ne *Le città invisibili*<sup>86</sup>. Anche se la molteplicità delle traiettorie su diversi piani aerei e sotterranei lascia pensare che dei traversamenti, degli incroci possano verificarsi, ciò resta imperscrutabile. Le città

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 99

<sup>83</sup> Corti (1971), p. 14

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>86</sup> Calvino (2015), p. 118. È attraverso il gioco degli scacchi che ad un certo punto il Gran Kan propone a Polo di descrivere le città che ha visitato. Marco «ricreava le prospettive e gli spazi di città bianche e nere nelle notti di luna. A contemplare questi paesaggi essenziali, Kublai rifletteva sull'ordine invisibile delle città [...]».

sono presentate non come un *datum*, ma piuttosto come matrici di potenziali sviluppi. Non accade concretamente mai nulla, perché Calvino fa sfumare in ogni breve racconto quanto si annuncia come un evento possibile, che, complicandosi via via, finisce col generare dei punti di vista plurimi dagli impraticabili epiloghi.

A fronte delle convinzioni *piene* di Faust (cit. 75) ne *Il Castello dei destini incrociati*, questa sarebbe la conclusione (sempre provvisoria) di Parsifal: «– Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell’universo è lo spazio del niente, attorno all’assenza si costruisce ciò che c’è, in fondo al gral c’è il tao, – e indica un rettangolo vuoto circondato dai tarocchi»<sup>87</sup>. Faust il sapiente, Parsifal il *naïf*, – entrambi personaggi stracarichi di storia, di storie, e non sono scelte certo casuali per Calvino –, arrivano alla stessa conclusione. In modo diverso, ma sostanzialmente aderente a questa visione, vi è l’ultima carta dell’Appeso che nella storia di Orlando dice: «Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il modo si legge all’incontrario. Tutto è chiaro»<sup>88</sup>.

Si può supporre che Calvino ne *Le città invisibili*, possa aver tenuto conto della critica di Maria Corti, che ha sostenuto, come si è già detto, che questo testo sia il primo in cui Calvino mette in gioco, dichiarandola, la sua *intelligenza* di semiologo<sup>89</sup>.

Calvino da artista e da critico<sup>90</sup>, dunque, delinea delle immagini di città che si possono ricondurre ad alcuni tracciati di fondo: B1) l’esistenza di un nesso fra il narratore e le immagini che produce, anche se vuole lasciare i due piani separati (alla maniera di Polo che dà forma e fornisce la mappa del suo viaggio, distinguendo molto bene la presenza del suo sé narrante, dalla sua esposizione *oggettiva*); B2) l’uso capovolto del procedimento scientifico che secondo Maria

---

<sup>87</sup> Calvino (2016), p. 99.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>89</sup> Corti (1971), p. 5. Si veda anche Bonura (1972).

<sup>90</sup> È noto che chi per primo ha inaugurato e affermato con forza questa convinzione è Oscar Wilde (1891).

Corti «parte dal complicato dei testi per giungere al semplificato della formalizzazione, che è sempre di natura astratta, [mentre] lo scrittore parte dalla coscienza della virtualità dei modelli possibili di intreccio per giungere alla produzione di racconti specifici»<sup>91</sup>; B3) l'assunto secondo il quale il senso di ogni singola immagine derivi dal suo inquadramento – e qui ritorniamo ad evocare il primo tarocco posto sul tavolo ne *Il Castello dei destini incrociati*<sup>92</sup>.

Il primo tarocco posto sul tavolo da un commensale è una carta da lui scelta perché gli somiglia. È la raffigurazione di un elegantissimo *Cavaliere di Coppe*, la cui immagine fortunata sarà ridimensionata dalle carte che seguiranno e fungeranno da contesto<sup>93</sup>.

Calvino mostra di sapere che un cuore caotico è in ogni insieme (carte o città). Il suo intento è quello di spronare ad assumere l'imprevedibilità come categoria per osservare e giudicare, essendo prevedibilità e determinismo delle vane illusioni.

C) L'arte combinatoria è nella struttura stessa del testo, ciò che ha costituito un motivo di critiche letterarie non sempre positive.

Nonostante questa struttura razionale, emerge nell'opera, con altrettanta forza, l'animo favolistico<sup>94</sup> di Calvino. Una componente connaturata anche al

---

<sup>91</sup> Corti (1971), p. 10.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 7. Maria Corti riferendosi a *Il Castello dei destini incrociati* sul gioco dei tarocchi in cui le carte evocano personaggi letterari, afferma: «Secondo quanto rilevarono M.I. Lekomceva e B.A. Uspenskij, qualunque sistema cartomantico implica un meccanismo generativo di enunciati attraverso la messa in tavola di un certo numero di carte; durante tale operazione le carte assumono un significato del tutto specifico che nasce per l'appunto dal contesto, cioè dall'accostamento ad altre carte». M. Corti si riferisce ad un saggio del 1969 di Lekomceva e Uspenskij.

<sup>93</sup> Calvino (2016), pp. 8-10.

<sup>94</sup> Calvino (1956). Calvino, che ha curato il libro *Fiabe italiane*, sa bene che i racconti favolistici esigono un epilogo che espliciti il senso della favola stessa. Quasi in contrasto con questo *imprimatur* iniziale, Calvino nelle sue ultime opere si adopera proprio per impedire che le narrazioni abbiano una conclusione.

*Livre des merveilles*<sup>95</sup> di Marco Polo (in italiano *Il Milione*, scritto fra il 1298 e il 1299, a cui Calvino si è più che ispirato. Polo ha inteso dare notizia alla fine dei suoi viaggi degli usi e costumi di città orientali, sorprendenti per gli occidentali d'allora a cui si rivolge, e adotta modalità recitative che ritroviamo in gran parte nel modello che nella nostra contemporaneità Walter Benjamin enuncia ne *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*<sup>96</sup>.

*Il Milione* è un libro ricchissimo di informazioni, di meraviglie, di dettagli. Se lo osserviamo con l'occhio e le tecniche di oggi siamo sorpresi dall'importanza che dà al tempo per misurare le distanze (tanti mesi per arrivare a...; tanti giorni per traversare il deserto, o per misurare l'ampiezza delle regioni che menziona)<sup>97</sup>.

Se Polo ne *Il Milione* si indirizzava a dei destinatari occidentali, fornendo dettagli concreti del suo viaggio in oriente, ne *Le città invisibili* Polo si rivolge al Kan delineando delle entità urbane quasi dematerializzate. Raffigurarsele richiede la capacità di mettere in relazione le loro componenti dinamiche e i vettori che le attraversano.

---

<sup>95</sup> Marco Polo ha raccontato fra il 1298 e il 1299 durante la sua prigionia a Genova il suo viaggio in Oriente a Rustichello da Pisa, che lo ha trascritto in una *langue l'oïl* colorita da ridondanze italianizzanti e venezianismi. Molti gli esemplari manoscritti che hanno circolato prima della sua stampa. L'opera ha avuto più titoli (*Divisiment [descrizione] du monde*, *Livre des merveilles*). Diversi sono i significati attribuiti alla parola *Milione*. Ho consultato la seguente edizione in francese: *Le livre de Marco Polo*, a cura di M.G. Pauthier, del 1865, pubblicata, come si dice nel frontespizio, sulla base di tre manoscritti dell'epoca secondo la versione revisionata dallo stesso Polo. Il testo è anche sul sito: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503889g>>. In italiano ho preso in esame due versioni per le prefazioni che danno indicazioni interpretative interessanti sia sull'esegesi del testo, che sull'autobiografismo di Polo: *Il libro di Marco Polo detto Milione. Nella versione trecentesca dell'«ottimo»*, (1958), testo che riprende una versione che risale al 1309; e *Il libro di Messer Marco Polo Cittadino di Venezia detto Milione*, con «Introduzione» e trad. dal francese di Luigi Foscolo Benedetto, (1932). La ricostruzione di Benedetto in francese è ritenuta la più vicina all'originale, perché basata su un codice considerato il più attendibile, conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (ora Bibliothèque Nationale de France). Versione che Benedetto ha tradotto poi in italiano.

<sup>96</sup> Benjamin (1936).

<sup>97</sup> Polo (1958), p. 32, p. 33, p. 36, p. 37, e in tanti altri punti dell'opera.

Tra vari tratti che dà *Le livre des merveilles/Il Milione* troviamo riversati ne *Le città invisibili*, ne sottolineo due: la plasticità della raffigurazione dello spazio delle città, e un celato autobiografismo.

Per il primo punto si può constatare che ne *Il Milione* le città sono tutt'altro che fissate in un'immagine oggettiva come complesso monumentale. Polo era veneziano e non aveva come dominante la percezione di città di pietra, di terra. Era mercante ed era interessato ai beni che le città producono, alle relazioni commerciali dinamiche, più che alla loro monumentalità. Insomma siamo in un'ottica anticlassica della città, fuori da ogni *topos* definito.

Per il secondo punto scorgiamo un grande afflato di Calvino nel formulare le battute di Polo quando conversa col Kan. Il dialogo fra il Kan e Polo, che intercala le varie sezioni che raggruppano le città per tipologie distinte, e che funge da cornice, si sviluppa dando maggiore spazio alla *fabula*, scandita dal succedersi delle interlocuzioni (a differenza delle descrizioni delle città dove il tempo è assente). Per il tono colloquiale, il dialogo appare come una confessione, un riflesso in chiaro di quanto invece nella descrizione delle città è trasmesso come emblematico.

Dubbi, incertezze, malinconie, la consapevolezza di voler costruire e decostruire, emergono da questo dialogo nel quale sembra di ascoltare la stessa voce di Calvino. Come nel libro di Polo, Calvino non vuole mescolare le descrizioni con il parlato dell'io narratore, intendendo, così, ostacolare la possibilità di adottare un punto di vista centralizzato.

Scriva Luigi Foscolo Benedetto riguardo all'autobiografismo di Polo: «Il suo libro è virilmente coinciso ed impersonale, senza tracce di esibizionismo, schivo di confidenze e di sfoghi; ha quelle sole particolarità autobiografiche che all'autore sembrano necessarie per ottenere fede al racconto»<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Benedetto (1932), p. XVI.

## Venezia come *implicit*

Marco Polo aveva appreso usi e costumi del paese del Gran Kan «Or avvenne che questo Marco, figliuolo di messer Niccolò, poco istando nella corte, apparò gli costumi tarteri<sup>99</sup> e loro lingue e loro lettere, e diventò uomo savio e di grande valore oltra misura. E quando lo Grande Cane vide in questo giovane tanta bontà, mandollo per suo mesaggio a una terra, ove penò ad andare 6 mesi»<sup>100</sup>.

Il senso profondo dell'atmosfera de *Il Milione* la ritroviamo in Calvino: con l'interrogarsi costante sul senso non murario che i luoghi promanano, le prospettive mutevoli, l'idea di realtà frutto di relazioni. Polo era un viaggiatore, curava l'import-export, era veneziano, veniva da una città d'acqua, fluida, cangiante, dove l'architettura si ammira anche riflessa nell'acqua, dal dondolio di una gondola da cui deriva una visione plastica. Marco Polo descrive merci, tragitti, il fervore dei traffici, l'espansione mondiale di certe mercanzie; è più attento al movimento, ai punti di passaggio, alle aperture possibili, ai transiti, che non alla stasi. È una prospettiva che i critici mi sembra non abbiano sottolineato e che appare basilare nella visione di Calvino, anche se non la enuncia.

In alcune descrizioni questo carattere è molto evidente. Come ne «Le città e gli scambi»:

*A Smeraldina, città acquatica, un reticolo di canali e un reticolo di strade si sovrappongono e si intersecano. Per andare da un posto all'altro hai sempre la scelta tra il percorso terrestre e quello in barca: e poiché la linea più breve fra due punti a Smeraldina non è una retta ma uno zig-zag che si ramifica in tortuose varianti, le vie che s'aprono a ogni passante non sono due ma molte,*

---

<sup>99</sup> Come precisa Calvino a p. VIII della prefazione, il Kan era Mongolo.

<sup>100</sup> Polo (1958), cap. X, p. 11.

*e ancora aumentano per chi alterna traghetti in barca e trasbordi all'asciutto [...].*

*Una mappa di Smeraldina dovrebbe comprendere, segnati in inchiostri di diverso colore, tutti quei tracciati, solidi e liquidi, palesi e nascosti. Più difficile è fissare sulla carta le vie delle rondini, che tagliano l'aria sopra i tetti, calano lungo parabole invisibili ad ali ferme, scartano per inghiottire una zanzara, risalgono a spirale rasente un pinnacolo, sovrastano da ogni punto dei loro sentieri d'aria tutti i punti della città<sup>101</sup>.*

Insomma, una città d'acqua e d'aria con traiettorie aperte.

Venezia è l'*implicit* della comparazione col resto del mondo, che consente a Polo di raffigurarlo e descriverlo<sup>102</sup>. Venezia è malinconia, è un non-detto costante e silenzioso. Calvino, attraverso la voce di Polo, ne appare palesemente innamorato.

Ne *Le città invisibili* il Kan ha il sentimento che l'impero sia sull'orlo del disfacimento. In uno dei dialoghi fra il Kan e Polo si legge:

*– Sire, ormai ti ho parlato di tutte le città che conosco.*

*– Ne resta una di cui non parli mai.*

*Marco Polo chinò il capo.*

*– Venezia, – disse il Kan.*

*Marco sorrise. – E di che altro credevi che ti parlassi?*

*L'imperatore non batté ciglio. – Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome<sup>103</sup>.*

---

<sup>101</sup> Calvino (2015), pp. 87-88.

<sup>102</sup> Ci si potrebbe chiedere se vi siano state delle influenze sul fumetto *Corte Sconta detta Arcana* (I ed. 1974), dove Hugo Pratt gioca sui vuoti, i nascondigli, suggerisce nomi di persone e di luoghi che si avvicinano molto a *Le città invisibili*: 'Ponte della nostalgia', 'Sotoportego dei cattivi pensieri', 'Campiello de l'arabo d'oro'. I racconti di Pratt sono straordinariamente vicini alla visione di Calvino.

<sup>103</sup> Calvino (2015), p. 86. Il concetto di presenza /assenza, di dire/non dire, emerge anche in altri passaggi del testo, come fra altri il seguente «forse di Irene ho già parlato sotto altri nomi; forse non ho parlato che di Irene». *Ivi*, p. 122.

È l'esatto pendant del dialogo del racconto di Borges «Il giardino dei sentieri che si biforcano» fra Albert e Hsi P'êng:

*– In un indovinello sulla scacchiera, qual è l'unica parola proibita?*

*Rifletti un momento e risposi:*

*– La parola scacchiera.*

*– Precisamente, – disse Albert –. Il giardino dei sentieri che si biforcano è un enorme indovinello, o parabola, il cui tema è il tempo: è questa causa recondita a vietare la menzione del suo nome. Omettere sempre una parola, ricorrere a metafore inette e a perifrasi evidenti, è forse il modo più enfatico di indicarla<sup>104</sup>.*

Non dire per dire, intravedere, cogliere i vuoti.

Forse Calvino ha figurato le città invisibili come nucleo fondante del modo in cui dovremmo coglierne l'anima nel loro interagire col contesto, con le periferie in senso lato, con l'aria e col sottosuolo.

Nel nostro parlare corrente, nel nostro pensiero tendiamo ad escludere dallo sguardo, a non vedere, ciò che esiste ma non è oggettivabile ad una prima occhiata, non è classificabile, né catalogabile in una nomenclatura conosciuta.

*Le città invisibili* mostrano come disinscrivere, come deautomatizzare la percezione delle città secondo quei canoni che in maniera abitudinaria si è propensi ad applicare. Calvino all'inverso ha posto in auge quei caratteri urbani che portano a vedere cosa c'è al di là della civiltà di mattone.

Beatrice Barbalato

[beatrice.barbalato@gmail.com](mailto:beatrice.barbalato@gmail.com)

---

<sup>104</sup> Borges (2014), p. 90. Il corsivo è nel testo.

## Riferimenti bibliografici:

Agamben (2015)

Giorgio Agamben, *STÀSIS. La guerra civile come paradigma politico*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2015.

Aristofane (2008)

Aristofane, *Gli Acares*, intr. di Guido Paduano, traduzione, commento e scelte testuali di Rosanna Lauriola, Milano, BUR, 2008.

Aristotele (2016)

Aristotele, *Politica*, a cura di Federico Ferri, Collana Testi a fronte, Milano, Bompiani, 2016.

Augusto (2014)

Cesare Ottaviano Augusto, *Res gestae*, a cura di Luca Canali, Milano, Mondadori, 2014.

Barbalato (2018)

Beatrice Barbalato, «Il pensiero nomade di Ascanio Celestini», in (a cura di), Orazio Maria Valastro, *Immaginari del patrimonio culturale immateriale, I quaderni di magm@-Osservatorio processi comunicativi*, Roma, Aracne editrice, 2018.

Benjamin (2011)

Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, trad. dal tedesco di Renato Solmi, note di Alessandro Baricco, Torino, Einaudi, 2011. [1936].

Benveniste (1970)

Émile Benveniste, « Deux modèles linguistiques de la Cité », in (a cura di) Jean Pouillon e Pierre Maranda, *Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, v. I, Paris, Mouton, 1970.

Bernari (2015)

Carlo Bernari, *Era l'anno del sole quieto*, Matelica (Macerata), Hacca, 2015. [1964].

Bonura (1972)

Giuseppe Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, 1972.

Borges (2014)

Jorges Luis Borges, «Il giardino dei sentieri che si biforcano», in id. *Finzioni*, trad. di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 2014. [1941].

Calvino (1956)

Italo Calvino, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956.

Calvino (1969)

Italo Calvino, *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Milano, Franco Maria Ricci, 1969.

Calvino (1991)

Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.

Calvino (1996)

Italo Calvino, *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 1996.

Calvino (2010)

Italo Calvino, *Lezioni americane*, (1988), Milano, Mondadori, 2010. [1988].

Calvino (2015)

Italo Calvino, *Le città invisibili*, Milano Mondadori, 2015. [1972].

Calvino (2016)

Italo Calvino, *Il Castello dei destini incrociati*, con uno scritto di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 2016. [1973].

Celati (1987)

Gianni Celati, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1987.

Celati (1992)

Gianni Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1992. [1989].

Celestini (2005)

Ascanio Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, Torino, Einaudi, 2005.

Detienne (1967)

Marcel Detienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Le Livre de Poche, 1967.

Detienne (1990)

Marcel Detienne, *Tracés de fondation*, Leuven-Paris, Peeters, 1990.

Eco (2009)

Umberto Eco, *La vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

Eschilo (1995)

Eschilo (1995), *Eumenidi*, pp. 433-519, in. Id. *Oresteia*, intr. di Vincenzo Di Benedetto, Trad. e note di Enrico Medda, Luigi Battezzato, Maria Pia Pattoni, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1995.

Esiodo (2011)

Esiodo (2011), *Le opere e giorni*, in Id. *Opere*, a cura di Aristide Colonna, Torino, UTET, 2011.

Foucault (1966)

Michel Foucault, «Classer», in Id., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Freytag (1894)

Gustav Freytag, *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, trad. dal Tedesco e a cura di Elias J. MacEwan, Chicago, S.C. Griggs & Company, 1894. [1863].

Gernet (1983)

Louis Gernet, « La notion de démocratie chez les Grecs » (1948), in *Les Grecs sans miracle*, textes réunis et présentés par Riccardo Di Donato, Paris, Maspero, 1983 [1948].

Glötz (1968)

Gustave Glötz, *La cité grecque*, Paris, Albin Michel, 1968. [1928].

Greimas (1966)

Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

Kafka (1952)

Franz Kafka, *La costruzione della muraglia cinese*, in Id. *Il messaggio dell'imperatore*, trad. e nota introduttiva di Anita Rho, Torino, Frassinelli, 1952 [1917].

Kafka (1979)

Franz Kafka, *Il Castello*, traduzione di Anita Rho, Milano, Mondadori, 1979. Opera incompiuta scritta nel 1922 e pubblicata postuma nel 1926.

Kavafis (1961)

Kostantinos Kavafis, *Aspettando i barbari*, in id. *Poesie*, trad. di Filippo Maria Pontani, Milano, Mondadori, 1961. [Scritto nel 1898, pubbl. nel 1904].

Lekomceva, Uspenskij (1969)

Margarita Ivanovna Lekomceva, Boris Andreevich Uspenskij, *La cartomanzia come sistema semiotico*, in (a cura di) Remo Faccani e Umberto Eco, *Il sistema dei segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani, 1969.

Liverani (2004)

Paolo Liverani (a cura di), *I colori del bianco. Mille anni di colore nella scultura antica*, Musei Vaticani (Direzione dei Musei Vaticani), Roma-Città del Vaticano, De Luca Editori d'Arte, 2004.

Loraux (1981)

Nicole Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la «cité classique»*, Paris, Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1981.

Loroux (1997)

Nicole Loroux, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1997.

Nietzsche (2003)

Friedrich Nietzsche, *La Nascita della Tragedia*, a cura di Vincenzo Vitiello e Ettore Fagioli, tr. di Umberto Fadini, Ferruccio Masini, Sergio Givone, Milano, Bruno Mondadori, 2003. [1872 e II ed. 1886].

Ovidio (1943)

Publio Ovidio Nasone, *Fasti e frammenti*, a cura di Fabio Stok, Torino, UTET, v. IV, 1999.

Pasolini (2015)

Pier Paolo Pasolini, *Postfazione*, in Italo Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2015. [1972].

Perec (1985)

Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985.

Platone (2007)

Platone, *La Repubblica*, commento a cura di Mario Vegetti, 7 voll., Napoli, Bibliopolis, 2007. [1998].

Plutarco (1841)

Plutarco, *Opuscoli*, trad. di Marcello Adriani, co-revisione e note di Francesco Nobile, Napoli, Tipografo-libraio, 1841.

Plutarco (1844)

Plutarco, *Moralia*, consultato in francese: Plutarque, *Oeuvres morales*, v.III, tradotto da Ricard, Paris, ed. Lefèvre, 1844.

Polo (1865)

Marco Polo, *Le livre de Marco Polo*, a cura di M.G. Pauthier, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1865.

Polo (1932)

Marco Polo, *Il libro di Messer Marco Polo Cittadino di Venezia detto Milione*, «Introduzione» e trad. di Luigi Foscolo Benedetto, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tuminelli, 1932.

Polo (1958)

Marco Polo, *Il libro di Marco Polo detto Milione. Nella versione trecentesca dell'«ottimo»*, pref. a cura di Sergio Solmi, a cura di Paolo Rivalta, Torino, Einaudi, 1958.

Pratt (2009)

Hugo Pratt, *Corte Sconta detta Arcana*, Milano, Rizzoli, 2009. [1974].

Settis (2017)

Salvatore Settis, *Architettura e democrazia - Paesaggio, città, diritti civili*, Torino, Einaudi, 2017.

Thomas (1990)

Yan Thomas, L'institution de l'origine. *Sacra principiorum populi romani*, in Marcel Detienne (a cura di), *Tracés de fondation*, Leuven-Paris, Peeters, 1990.

Vattimo, Rovatti (2010)

Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 2010. [1983].

Vernant (1965)

Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965.

Vernant (1974).

Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Éditions Maspero, 1974.

Vidal-Naquet (1991)

Pierre Vidal-Naquet, *La cité pensée, vécue*, in Id. *Le chasseur noir*, Paris, La Découverte, 1991. [1981].

Wilde (1891)

Oscar Wilde, *The critic as artist*, in Id., *Intentions*, <<http://www.gutenberg.org/files/887/887-h/887-h.htm>> (data di ultima consultazione: 20/04/2017)

Winckelmann (1885)

Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart, G. J. Goschen'sche Verlagshandlung, 1885. [1764].

## Riviste

Corti (1971)

Maria Corti, *Il gioco dei Tarocchi come creazione di intrecci*, in *La battana*, rivista trim. storica di cultura, redazione di L. Martini, E. Sequi, S. Turconi, *Fiume*, Anno VIII, n. 26, 1971.

Duplouy (2006)

Alain Duplouy, *L'individu et la cité. Quelques stratégies identitaires et leur contexte*, *Revue des études anciennes*, Université de Bordeaux, 108, 2006, pp. 61-78.

El Murr (2007)

Dimitri El Murr, *Raison et politique: Jean-Pierre Vernant et la polis Grecque*, *Cahiers philosophiques*, 2007/4 (N° 112), pp. 66-90.

<<https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2007-4-page-66.htm>>

(data di ultima consultazione: 20/04/2017)

Jitrik, (1968)

Noe Jitrik, *Structure et signification de 'Fictions' de J.L. Borges*, in *Linguistique et littérature*, Colloque de Cluny, *La nouvelle critique*, numéro spécial, 1968.

## Siti

Ascanio Celestini su YouTube: *Andare e basta*, pubblicato in data 2/04/2013.

*Conversazione sul 'pensiero nomade' con A. Celestini*, a cura di Beatrice Barbalato,

Francesco

Meliciani,

filmmaking

<[https://www.youtube.com/results?search\\_query=celestini+andare+e+basta](https://www.youtube.com/results?search_query=celestini+andare+e+basta)>

(data di ultima consultazione: 04/12/2019)

Aristotele, Politics:

<<http://www.iep.utm.edu/aris-pol/#H6>> (data di ultima consultazione: 20/04/2017)

Gustav Freytag <<https://archive.org/details/freytagstechniqu00freyuoft>> (data di ultima consultazione: 20/04/2017)

Sul bassorilievo dell'Ara Pacis di Augusto, Roma  
<<http://populus.roma.it/schede-descrittive/ara-pacis-esterno-lato-ovest-sacrificio-di-enea-ai-penati/>> (data di ultima consultazione: 20/04/2017)

*This essay is composed of two mirrorlike opposite parts. The first part enunciates the idea of the city as an architectural and political entity developed from Greece, through Rome, to the Renaissance. To this identity-making construction of the city, Italo Calvino counterposes his 'Invisible Cities' (1972), refuting the widespread image and archetype whereby cities coincide with their centralised monuments. 'Invisible Cities' features a semantic structure that forces the reader to grasp the style of the cities he describes through cross-glances primarily connoted in their aerial or underground trajectories, and always zoomed in from the outside, thereby preventing the adoption of a centrally-oriented perspective. The cities described, which are subdivided into thematic sections, are framed by the dialogue between Kublai Khan and Marco Polo. Polo describes to Khan the cities he visited, and he does so as a merchant, someone who quintessentially gives the utmost importance to commercial relations and communication channels. As a Venetian,*

*he has water in his blood, which is a changeable, mirrorlike, and pliant element par excellence.*

*Parole-chiave: Italo Calvino; città; polis; Marco Polo; visibilità/invisibilità.*

GIOVANNA BATTAGLINO, **Una palingenesi (volutamente)  
mancata: l'anti-Orfeo di Pavese ne *L'inconsolabile*, tra  
demitizzazione e riflessi autobiografici**

**L'epigrafe didascalica come utile chiave di lettura. Spigolature  
su possibili *fontes*<sup>1</sup> e suggestioni classiche di Pavese.**

*L'Inconsolabile* è stato scritto tra il 30 marzo ed il 3 aprile 1946 e, come tutti i *Dialoghi con Leucò*, è introdotto da una didascalia, una sorta di epigrafe con funzione 'prologica' ed esegetica:

*Il sesso, l'ebbrezza e il sangue richiamarono sempre il mondo sotterraneo e  
promisero a più d'uno beatitudini ctonie. Ma il tracio Orfeo, cantore,  
viandante nell'Ade e vittima lacerata come lo stesso Dioniso, valse di più.*

L'*incipit* della didascalia contiene tre parole-tema, che ricorrono, quasi ossessivamente, in tutta la narrativa di Pavese: sesso - ebbrezza - sangue; il tema che le accomuna è quello della violenza, della *ferinītas*, vale a dire di ciò che Pavese concepisce simbolicamente come 'selvaggio' e, dunque, 'primitivo'<sup>2</sup>. Così

---

\* Il presente contributo nasce dalla riduzione e dalla rielaborazione di un capitolo della mia tesi triennale in letteratura italiana – dal titolo *La rifunzionalizzazione del mito di Orfeo ed Euridice in Pavese, Calvino e Bufalino* – realizzata sotto la guida del Prof. Matteo Palumbo e discussa presso l'ateneo federiciano in data 28.02.2011.

<sup>1</sup> Per alcune riflessioni in merito all'uso delle fonti antiche da parte di Pavese, Barberi Squarotti (2014).

<sup>2</sup> In merito alla connessione tra arte e simbolo, selvaggio e primitivo, sangue e sesso una ann.azione ne *Il mestiere di vivere*, datata al 14 luglio 1944 (Pavese 2000 [1952], p. 285): «Ecco perché l'arte si rispecchia nei riti primitivi o nelle passioni forti: cerca dei simboli. E vertendo sul

la didascalia, a ben guardare, contiene *in nuce* il senso dell'intero dialogo: in primo luogo, l'Orfeo pavesiano non è più un mitico poeta dalle mirabili doti e dalle divine origini: proprio colui – a cui l'antichità attribuiva l'origine di un movimento mistico-religioso che tanto si 'preoccupava' dell'immortalità<sup>3</sup> – diviene, semplicemente, un uomo, che si ritrova «viandante nell'Ade»; e qui, scoprendo aoristicamente il vero ed egoistico motivo della catabasi, comprende che il proprio destino altro non è che un destino di morte. L'Orfeo pavesiano è l'uomo che raggiunge, tocca il proprio destino: il destino dell'uomo comporta la ricerca di sé e, in definitiva, un ritorno alle origini. E, come sottolinea Givone, «risalendo verso le origini si ricade nella violenza incondizionata<sup>4</sup>». Ma Orfeo è anche colui che, pur avendo fatto esperienza del «mondo sotterraneo», non si è lasciato attrarre dalle «beatitudini ctonie»: ecco perché «valse di più<sup>5</sup>».

L'epigrafe già suggerisce che quella di Orfeo non è stata una catabasi 'tradizionale', cioè una discesa finalizzata al recupero della felicità attraverso il concreto 'recupero' – con l'assenso del mondo ipogeo degli Inferi – di Euridice. Dalle parole di Orfeo risulta, poi, chiaro che la felicità è sacrificata in favore della conoscenza e che, pertanto, la catabasi orfica non è altro che una ricerca di sé, che, in quanto tale, non avrebbe potuto procedere, se non attraverso un moto

---

primitivo gode del selvaggio. Cioè dell'irrazionale (sangue e sesso)». anche l'ann.azione del 9 gennaio 1945 (*Ivi*, p. 296): «[...] con meditazioni assidue sul primitivo e selvaggio».

<sup>3</sup> In merito alla figura di Orfeo e all'orfismo, Kern (1920); Rostagni (1935); Calogero (1935, a cui si rimanda anche per indicazioni bibliografiche in merito alla cosmogonia orfica); Watmough (1934); Alderink (1981); Edmonds (2013). In merito ai testi orfici, si rimanda alla tradizionale edizione a cura di Kern (1922) – disponibile anche in una recentissima traduzione italiana, edita per la Bompiani, a cura di Verzura, con introduzione a cura di G. Reale (Verzura-Reale 2011) – ed alla recente edizione a cura di Bernabè (2004 e 2005). Una selezione di testi orfici era già contenuta anche nella n. raccolta di frammenti dei filosofi presocratici di Diels (1922), II, pp. 163-178.

<sup>4</sup> Givone (1999), p. X.

<sup>5</sup> Givone (1999), pp. XI-XII: «È da sottolineare l'esclusiva delimitazione della scena alla mitologia greca. Il che non è senza ragione, in quanto la mitologia greca secondo Pavese illustra perfettamente, vero e proprio codice inoltrepassabile, l'aporia fondamentale: tra la violenza arbitraria e fine a se stessa, alla quale siamo ancora oggi consegnati non meno di ieri, e la liberazione dalla violenza».

discensionale. Pavese ama recuperare il mito greco<sup>6</sup>, ma sempre rileggendolo attraverso il filtro della propria esperienza personale. Pertanto, egli 'riscrive' la κατάβασις – o, quanto meno, la sua finalità – e ce lo fa intuire subito, attraverso le parole «sesso», «ebbrezza» e «sangue»: esse incarnano la riscrittura pavesiana – con recupero e capovolgimento – dei temi fondanti del mito classico di Orfeo ed Euridice: amore, poesia (da intendersi come tentativo di razionalizzazione) e sconfitta della morte.

Particolarmente significativa è anche l'immediata connessione con Dioniso. In particolare, l'espressione «vittima lacerata come lo stesso Dioniso» nella chiusa offre interessanti riflessioni. Pavese – come già Poliziano nella *Favola di Orfeo*<sup>7</sup> – accoglie una configurazione mitica di Orfeo che fonde due tradizioni mitiche originariamente separate: quella che vede Orfeo come protagonista di una catabasi infernale e quella dello sbranamento ad opera delle Menadi. Inoltre, lo sbranamento di Orfeo riecheggia la versione orfica della morte di Dioniso-Zagreò, fanciullo divino sbranato dai Titani (ma, in origine, sbranato proprio dalle Menadi). In sostanza, Pavese rimarca molto – come farà pure nello scegliere, come interlocutrice di Orfeo, Bacca<sup>8</sup>, una baccante – il legame tra Orfeo e Dioniso, obliterando completamente la connessione col culto apollineo, connessione che si creò già in epoca arcaica (VIII-VI sec. a.C.) e che ebbe una certa diffusione

---

<sup>6</sup> In merito alla cultura greca di Pavese nei *Dialoghi con Leucò*, Comparini (2014).

<sup>7</sup> Per il testo, rimando al testo critico a cura di Tissoni Benvenuti (1986) – disponibile anche in versione digitalizzata nell'ambito del progetto *Biblioteca italiana*, a cura della Sapienza, s.v. *Orfeo* – e alla buona edizione Garzanti a cura di Puccini (2010). Occorre, tuttavia, precisare che Poliziano non segue *directe* la tradizione originaria greca, ma quella romana – trådita da Virgilio sia nella IV delle *Georgiche* che nel *Culex* e dalle *Metamorfosi* di Ovidio –, che, a sua volta, rediva dalla rilettura alessandrina del mito. È chiaro dal fatto che fra i personaggi della *Favola di Orfeo* vi è Aristeo. Gli alessandrini, infatti, oltre ad inserire elementi patetici e romanzeschi, innestarono la storia di Orfeo ed Euridice su quella di Cirene ed Aristeo. Ma, a quanto sembra, Pavese intende, in qualche modo, risalire alle origini del mito greco: non fa menzione alcuna di Aristeo, né nel suo dialogo avrebbero potuto trovar spazio elementi patetici e romanzeschi.

<sup>8</sup> Si tratta di un nome alla greca ed ha valore antonomastico, dal momento che il greco βάκχη (βάκχα nella forma dorica) è proprio il sostantivo adoperato per indicare la baccante, la sacerdotessa di Bacco, la donna invasata ed in preda al *furor* dionisiaco.

(benché l'orfismo presenti elementi dionisiaci). Il legame tra Orfeo ed Apollo doveva essere forte anche in epoca classica, perché pare essere questa la versione seguita da Eschilo nelle *Bassaridi*, tragedia pervenutaci in maniera estremamente frammentaria. Se si può dar ragione ad Eratostene di Cirene, nella versione seguita da Eschilo Orfeo spregiò il culto dionisiaco, divenendo, invece, seguace e cultore di Apollo Elio<sup>9</sup>; proprio per questo, Dioniso<sup>10</sup> gli avrebbe scatenato contro le Bassaridi, cioè le baccanti tracie e lidie (chiamate così forse per via dei loro vestimenti). A mio avviso, l'enfatizzazione del legame con Dioniso sottende una precisa volontà: 1. in primo luogo, il legame con Apollo presuppone, in qualche modo, un tentativo di razionalizzazione, giacché in fondo la poesia altro non è che un tentativo di razionalizzazione del mito; ed è, questo, un aspetto che a Pavese non interessa (né può interessare: ciò confermerebbe l'idea che per Pavese il mito resti sempre qualcosa di inafferrabile e di irrazionale. Inoltre, una catabasi in sé stessi – qual è quella dell'Orfeo pavesiano – non può essere apollinea, ma necessariamente dionisiaca. 2. In secondo luogo, una caratterizzazione apollinea non si attaglierebbe affatto ai simboli scelti da Pavese ed indicati dalle parole tema (sesso, ebbrezza, sangue). 3. A Pavese non interessa Orfeo come poeta – aspetto che, invece, è stato recuperato da Bufalino, ne *Il ritorno di Euridice*<sup>11</sup>, e da Magris in *Lei dunque capirà*<sup>12</sup> –: a tale funzione, che presuppone anche legami col divino (per via della divina capacità di ammansire bestie e persuadere anche

---

<sup>9</sup> A tal proposito, rimando ad una interessante n. di Morani (1987, pp. 629-630, n. 4), nell'utile edizione UTET di Eschilo: «Una citazione di Eratostene di Cirene [...] riferisce che, “come dice Eschilo”, Orfeo sdegnò il culto di Dioniso e gli preferì il culto di Apollo Elio, per onorare il quale salì all'alba sul monte Pangeo: Dioniso irato gli scatenò contro le Bassaridi. [...] Queste lo sbranarono». Secondo Padovani (2018, p. 186, n. 287), «nelle *Bassaridi* Eschilo rappresentava verosimilmente la conversione di Orfeo al culto di Apollo-Helios e la vendetta di Dioniso, da lui abbandonato dopo il ritorno dagli Inferi». Ad ogni modo, «non è chiaro se la vicenda di Orfeo fosse citata di passaggio nella tragedia o ne costituisse l'argomento» (Morani 1987, p. 630, n.4).

<sup>10</sup> In merito al rapporto tra Orfeo e Dioniso, Di Massimo (1993).

<sup>11</sup> Il racconto fa parte della raccolta *L'uomo invaso* (Bufalino 1986).

<sup>12</sup> Magris (2006).

divinità), Pavese non fa mai riferimento, poiché gli interessa l'umanizzazione di Orfeo, che diviene, in ultima istanza, un suo *alter ego*<sup>13</sup>.

Sulla scorta del ragionamento sin qui condotto, assume non poco rilievo anche l'etnico: Orfeo è «il tracio». Nella versione tracia – e, dunque, prima che la tradizione innestasse elementi apollinei nel mito di Orfeo (non in ultimo la paternità apollinea dello stesso) – Orfeo è un dio della vegetazione ed un demone della natura. Ancora una volta, questo tipo di caratterizzazione 'selvaggia' e 'primitiva' ben si attaglia alla concezione pavesiana del mito. Inoltre, come è noto, la Tracia fu centro di diffusione di movimenti religiosi a carattere mistico-orgiastico, poi confluite sia nel culto di Dioniso che nell'orfismo.

Infine, Orfeo è anche una «vittima lacerata». Probabilmente ci si spingerebbe troppo oltre, se si volesse ravvisare in quel «lacerata» un riferimento a quel *dimidium* che davvero lacerò, per tutta la sua breve vita, Pavese, il quale, in fondo, come il suo Berto in *Paesi tuoi*, «si trova scentrato e non sa cosa fare<sup>14</sup>». Ma, senza dubbio, profondi valori ha la parola «vittima», che, se non altro, allude ad un viaggio di iniziazione, di cui Orfeo è protagonista e vittima. Ma, forse, l'Orfeo di Pavese è una vittima anche perché, come Pavese e a differenza dell'Orfeo mitico, non è un 'vincente', non può trovare il suo posto nel mondo. Ed ecco che, allora, l'ennesimo capovolgimento della figura di Orfeo recide i legami anche con lo scopo ultimo dell'orfismo, ché ne *L'inconsolabile* non v'è spazio per la dimensione escatologica e soteriologica.

---

<sup>13</sup> A tal proposito, mi piace rinviare alla felice intuizione di Corsini (1964, p. 131): «non sapremmo trovare in altre pagine di Pavese, neppure in quelle più vive e sofferte del *Diario*, tanta accorata 'autobiografia' quanto in questa dolente raffigurazione di Orfeo».

<sup>14</sup> Pavese 2015 [1941], p. 4.

## ***L'inconsolabile: qualche riflessione e qualche tentativo esegetico.***

È Orfeo a dare l'avvio al dialogo<sup>15</sup>. Il suo è un parlare paratattico, a tratti sentenzioso. Ed è la tessitura verbale ad aiutarci:

*È andata così. Salivamo il sentiero tra il bosco delle ombre. Erano già lontani Cocito, lo Stige, la barca, i lamenti. S'intravedeva sulle foglie il barlume del cielo. Mi sentivo alle spalle il fruscio del suo passo. Ma io ero ancora laggiù ed avevo addosso quel freddo. Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò che è stato sarà ancora. Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò che è stato sarà. Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi «sia finita» e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio, come d'un topo che si salva.*

I vari imperfetti scandiscono una anamnesi, un ricordo ancora vivo, fresco, che Orfeo dipana, in presenza di Bacca. È un ricordo anestetico, fatto di suono e luce, di «fruscio» e «barlume», «cigolio» e «candela». Ma è un ricordo animato da una consapevolezza: «ci pensai e [...] mi voltai». È inequivocabile: Orfeo si è voltato apposta ed il passato remoto esprime, come rintocco di campane a morte, il volontario, colpevole manifestarsi dell'oblio del divieto. Volontario e colpevole, perché Orfeo non dimentica semplicemente, ma sceglie di dimenticare. Sta già tutta qui la carica dirompente e spiazzante della versione pavesiana. L'Orfeo pavesiano sceglie di voltarsi, sceglie di perdere Euridice. E, come la consapevolezza di averla alle spalle era concretizzata dal fruscio del suo passo, così la sua perdita è solo un cigolio, simile ad uno squittio di un topo che riesce a salvarsi. Chiaramente, il grottesco paragone è voluto; ed è a simili particolari che

---

<sup>15</sup> Tuttavia, in un primo foglietto di minuta, il dialogo iniziava con la battuta di Bacca: «Orfeo, non posso crederci...» ( Pavese, 1999 [1947], p. 181, n. 7).

certa critica s'appunta, parlando di una riduzione del mito che evolve in un «effetto squisitamente *kitsch*<sup>16</sup>». Ad ogni modo, se ci si fermasse qui, a questa prima battuta, davvero potremmo concludere con Bettini che «Cesare Pavese [...] sosteneva che Orfeo avrebbe compiuto quel gesto apparentemente sconsiderato per un motivo tanto nobile quanto malinconico: evitare che Euridice, tornata a vivere, dovesse passare una seconda volta attraverso lo strazio dell'agonia e della morte<sup>17</sup>». In fondo, è vero: Orfeo sa che Euridice non sarebbe stata più la stessa, qualora fosse ritornata in vita: si sarebbe sempre portata appresso il gelo ed il vuoto dell'Ade e quel gelo e quel vuoto si sarebbero rinnovati al pensiero di dover morire ancora. Euridice si sarebbe portata «nel sangue l'orrore dell'Ade», per poi «tremare [...] giorno e notte», perché «ciò che è stato sarà», di nuovo, una seconda volta. Eppure, l'«Orfeo senza Euridice» di Pavese non sembra, poi, così altruista.

Le parole di Orfeo suonano strane a Bacca, sua interlocutrice; ella ha ancora una visione tradizionale, 'mitica' di Orfeo e le sue parole, subito dopo sconfessate da Orfeo stesso, riecheggiano la tradizione ellenistico-romana, che vuole Orfeo «caro agli dèi e alle muse», ma anche «innamorato e infelice»:

Strane parole, Orfeo. Quasi non posso crederci. Qui si diceva ch'eri caro agli dèi e alle muse. Molte di noi ti seguono perché ti sanno innamorato e infelice. Eri tanto innamorato che – solo fra gli uomini – hai varcato le porte del nulla. No, non ci credo, Orfeo. Non è stata colpa tua se il destino ti ha tradito.

Bacca non capisce, né d'altro canto può capire, perché continua a vedere Orfeo come l'«*inconsolabile*», per via dell'amor perduto. Bacca non può capire,

---

<sup>16</sup> Wlassics (1984), p. 401.

<sup>17</sup> Bettini (2005), p. 100.

perché non sa cos'è il nulla. È interdotta, stranita<sup>18</sup> e tira in ballo il «destino», come se esso fosse una forza esterna e contraria al cantore; ma il destino di cui parla Bacca – un'entità superiore, forse la τύχη - non è il destino di cui parla Orfeo, il quale, facendo riferimento al proprio αἰών, senza indugi, ribadisce:

[ORFEO] *Che c'entra il destino. Il mio destino non tradisce. Ridicolo che dopo quel viaggio, dopo aver visto in faccia il nulla, io mi voltassi per errore o per capriccio.*

[BACCA] *Qui si dice che fu per amore.*

[ORFEO] *Non si ama chi è morto.*

[BACCA] *Eppure hai pianto per monti e colline – l'hai cercata e chiamata – sei disceso nell'Ade. Questo cos'era?*

Orfeo e Bacca parlano due codici diversi, che poggiano l'uno sulla tradizione ellenistico-romana, l'altro sul rovesciamento della tradizione. Ma Orfeo ha preso la sua decisione ed ha fatto la sua scelta: ha scelto di far morire Euridice una seconda volta. Rinunciando all'amore<sup>19</sup> – che è, però, nell'ottica di Pavese e per

---

<sup>18</sup> A tal proposito, è interessante una notazione di Ciaffi (1948), nella sua recensione ai *Dialoghi con Leucò*: «proprio questo è il fascino dei suoi *Dialoghi con Leucò*. Il lettore avverte lì dentro un ritmo. E non sono le cadenze metriche, facilmente individuabili in ogni pagina: ma è la stessa posizione degli interlocutori, il rapporto di ogni coppia di voci. Da un lato c'è lo slancio, [...] il mito che nasce, l'ἔπος se vogliamo: dall'altro c'è il ricordo dello slancio e del mito già chiuso, l'elegia appunto. La frattura è sottile, tanto che spesso, come in ogni atto veramente concreto, i due momenti si invertono: e la realtà passata affiora di nuovo crudele in chi la riguarda, o l'altro che ascolta all'improvviso spaurisce e cerca nella sapienza conclusa che ha di fronte un punto fermo cui appoggiarsi. Ma frattura c'è sempre».

<sup>19</sup> Bernabò (1975), p. 329: «La ricerca di sé, del proprio 'limite' è qui fatta coincidere con la rinuncia alla donna: torna il motivo dell'orgogliosa castità, della castità cioè intesa come stoica accettazione della solitudine e quindi come scelta pseudoetica».

usare le sue parole «liberazione dal sesso<sup>20</sup>» – egli diviene padrone del proprio destino<sup>21</sup>.

Orfeo non ha sbagliato, né i suoi gesti sono stati dettati da una passione capricciosa perché incontenibile, irrazionale ed irrefrenabile; «non è stato per errore, né s'è trattato di un trasalimento inconsulto<sup>22</sup>». La verità è che «i morti non sono più nulla»: Euridice è morta, non era più nulla – non concretamente, almeno – e, nell'ottica di un 'materialista' e disincantato (fors'anche un po' cinico) Orfeo pavesiano, non si può amare ciò che è nulla, ché «un uomo non sa che farsi della morte». Gli eruditi alessandrini, Virgilio, Ovidio, non se lo sarebbero mai chiesto; ma il lettore di Pavese, sì. Viene, insomma, da chiedersi se Orfeo abbia mai amato, veramente, Euridice. E le parole che Pavese mette in bocca ad Orfeo sono sinceramente spietate:

*L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. L'ho capito tra i morti  
mentre cantavo il mio canto. Ho visto le ombre irrigidirsi e guardar vuoto.*

Orfeo non ha sofferto per la donna-Euridice, ma per ciò che Euridice aveva rappresentato per lui: non il grande amore, ma semplicemente una «stagione della vita». (Eppure Bacca continua a non capire, a credere che Orfeo sia stravolto dal dolore: «Chi non rivorrebbe il passato? Euridice era quasi rinata».) Ma, per dirla con Ciani, «per Pavese il *respicere* è un atto dovuto, in quanto ogni esperienza – anche la perdita di una persona cara - non è che una tappa del cammino, per necessità solitario, che conduce il poeta alla ricerca di sé<sup>23</sup>». Orfeo, formalmente, ha trasgredito ad un divieto divino, ma l'ha fatto solo per obbedire

---

<sup>20</sup> Pavese aggiunse la didascalia «liberazione dal sesso» accanto al titolo del dialogo nell'indice del 17 febbraio 1946.

<sup>21</sup> Ghezzi (1980), pp. 36-37: «It is a mature Orpheus who, in *L'inconsolabile*, makes his most important choice: after rescuing Euridice from Hades, he turns back, *on purpose*, to look at her and let her die again. By deliberately renouncing love he becomes the master of his own destiny».

<sup>22</sup> Givone (1999), p. XIII.

<sup>23</sup> Ciani in Ciani-Rodighiero (2004), p. 19.

ad un *diktat* interiore. È per questo motivo che molti hanno osservato che, in realtà, il mondo mitico di Pavese non è caratterizzato da un rapporto dialettico-conflittuale tra uomini e dei, come, invece, era per i greci e come avrebbe lasciato presumere il titolo originario (*Uomini e dèi*<sup>24</sup>). Come notava Premuda, «è invece proprio il rovesciamento della concezione tradizionale, paradossalmente compiuto conservando almeno in apparenza l'antica impalcatura mitologica, a rendere l'opera di Pavese così rappresentativa della nostra nuova sensibilità. Non esiste nei *Dialoghi* un dualismo tra l'uomo e una realtà divina che gli impone dall'esterno la legge; il conflitto c'è sempre, né dalla vita si potrebbe eliminare, ma esso è interiorizzato, così che l'uomo è insieme il creatore e la vittima del proprio destino, in una ricerca sempre più angosciata e solitaria del senso del proprio esistere<sup>25</sup>».

Non è un caso che proprio qui – nel punto in cui meglio si comprende perché Orfeo si sia voltato – compaia per la prima volta nel dialogo il nome di Euridice. Euridice non è presente tra i personaggi parlanti e non avrebbe potuto esserlo: ciò che è nulla non ha diritto di parola e, in fondo, neppure i ricordi hanno voce, suono, parola. Eppure ella è più presente di quanto non si creda, proprio perché rappresenta una «stagione della vita». Del resto la donna nelle opere pavesiane è «simbolo di una realtà che l'uomo cerca angosciosamente di afferrare e che sempre gli sfugge<sup>26</sup>». Così Euridice sarà l'indiscussa protagonista delle successive riscritture del mito di Orfeo: Euridice è la protagonista di due *Cosmicomiche*<sup>27</sup> di Calvino (*Il cielo di pietra* e *L'altra Euridice*), del già citato racconto bufaliniano (*Il ritorno di Euridice*), nonché del succitato romanzo breve di Magris (*Lei dunque*

---

<sup>24</sup> Ne siamo informati da una minuta di frontespizio, che recava il titolo *Uomini e dèi* cancellato e sostituito da *Dialoghi con Leucò*.

<sup>25</sup> Premuda (1957), p. 238.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>27</sup> Calvino (2011 [1965]).

capirà); ma non può essere protagonista ne *L'inconsolabile*: qui c'è spazio solo per Orfeo; e per il proprio destino, un destino di morte.

Bacca crede che Orfeo, col suo canto, fosse quasi riuscito ad ottenere il proprio passato. Invece il punto è che

*fu un vero passato solo nel canto [...]. Già salendo il sentiero quel passato svaniva, si faceva ricordo, sapeva di morte.*

Solo nel canto potrebbero ritornare le morte stagioni; è solo nel dispiegarsi del canto che si può recuperare il passato:

*quando mi giunse il primo barlume di cielo, trasalii come un ragazzo, felice ed incredulo, trasalii per me solo, per il mondo dei vivi. La stagione che avevo cercato era là in quel barlume. Non mi importò nulla di lei che mi seguiva. Il mio passato fu il chiarore, fu il canto e il mattino. E mi voltai.*

Recuperare il passato non ha senso se non per convertirlo in nuova vita, in vita che ricomincia. Ma, dopo aver visto la morte, la vita non può ricominciare. E, dunque, il passato stesso non può avere più tanta importanza<sup>28</sup>. Vitagliano, in un recente contributo dedicato al riesame della struttura dei *Dialoghi con Leucò* (e delle sue connessioni con la coscienza autoriale) sottolinea come *L'inconsolabile* «nell'indice finale [...] pare proprio assumere la funzione di liberazione dal passato, o piuttosto di presa di coscienza della necessità di rifunzionalizzare il passato e di non essere dipendenti da esso<sup>29</sup>».

E, se il passato non conta, Euridice – che è stata semplicemente una «stagione» di quel passato – più non conta; lei, morta fra i morti, cosa altra dalla vita:

*[BACCA] Come hai potuto rassegnarti, Orfeo? Chi ti ha visto al ritorno facevi paura. Euridice era stata per te un'esistenza.*

---

<sup>28</sup> L'indice finale è datato al 12 settembre 1946.

<sup>29</sup> Vitagliano (2017), p. 842.

[ORFEO] Sciocchezze. Euridice morendo divenne altra cosa. Quell'Orfeo che discese nell'Ade non era più sposo né vedovo. Il mio pianto d'allora fu come i pianti che si fanno da ragazzo e si sorride a ricordarli. La stagione è passata. Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso. Un destino, se vuoi. Mi ascoltavo.

[BACCA] Molte di noi ti vengon dietro perché credevano a questo pianto. Ci ha dunque ingannate?

[ORFEO] O Bacca, Bacca, non vuoi proprio capire? Il mio destino non tradisce. Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo.

Bernabò parlava di un «atteggiamento [...] decisamente misogino<sup>30</sup>»; io parlerei, piuttosto, di un atteggiamento sicuramente egoistico, prima ancora che misogino. Perdere Euridice per poter cercare (e, forse, ritrovare) sé stessi: dall'inferno quotidiano all'inferno vero. D'altronde, il tempo passa e muta le cose; non ci si può bagnare due volte nello stesso fiume; ma, soprattutto, non si può vivere la stessa vita, dopo aver visto la morte:

*Visto dal lato della vita tutto è bello. Ma credi a chi è stato tra i morti... Non vale la pena.*

La Ciani scrive che «il poeta rinuncia ad Euridice perché solo da morta ella può alimentare il suo canto. [...] Allora il gesto di Orfeo è crudele, ma, al tempo stesso, eroico, perché va al di là della sua persona in nome della poesia<sup>31</sup>». Questo giudizio può valere, forse, per il mito antico, ma non per Pavese, a meno che non si ammetta che, se di eroismo si tratta, si tratta di un eroismo *sui generis*, autoreferenziale<sup>32</sup>. Il suo canto è un canto autoreferenziale. Orfeo dice a chiare

---

<sup>30</sup> Bernabò (1975), p. 329. Al contributo della Bernabò si rimanda anche, più in generale, per riflessioni sul significato della donna (e dell'amore) nei *Dialoghi con Leucò*.

<sup>31</sup> Ciani (2004), p. 20.

<sup>32</sup> Secondo Ghezzi (1980, p. 37) è possibile ravvisare in Orfeo una forma di eroismo, che risiede nella scelta da lui compiuta – vale a dire la decisione di far morire Euridice una seconda volta – e nella consapevolezza della propria responsabilità: «Destiny, that was Oedipus's despair,

lettere «mi ascoltavo»: egli ascolta il proprio canto, perché esso è l'atto conclusivo del proprio destino.

Bacca tenta più volte di spronare Orfeo, invitandolo alla festa: è un invito a non pensarci e, forse, a dimenticare quanto visto laggiù, nell'ade:

*Qui noi siamo più semplici, Orfeo. Qui crediamo all'amore e alla morte, e piangiamo e ridiamo con tutti. Le nostre feste più gioiose sono quelle dove scorre del sangue. Noi, le donne di Tracia, non le temiamo queste cose.*

Orfeo non può partecipare ai Baccanali, perché, dopo quel che ha esperito, egli non è più un 'semplice', un inconsapevole: egli sa ed è proprio per questo che teme. Ma Bacca continua:

*Un tempo non eri così. Non parlavi del nulla. Accostare la morte ci fa simili agli dei. Tu stesso insegnavi che un'ebbrezza travolge la vita e la morte e ci fa più che umani... Tu hai veduto la festa.*

Bacca, che, in qualche modo, in quanto menade rappresenta un ponte tra l'umano ed il divino e che, in quanto menade, riesce ancora ad abbandonarsi ad una ignara ebbrezza, ed Orfeo:

*che cosa sia un uomo è ben difficile dirlo. [...] Il tempo passa, Bacca. Ci sono i monti, non c'è più Euridice. Queste cose hanno un nome, e si chiamano uomo.*

Ecco, il processo di antropizzazione e demitizzazione, si è compiuto: l'Orfeo di Pavese ha capito di essere un uomo, semplicemente un uomo. E, nel momento

---

becomes Orpheus's strength: destiny cannot betray, because it is inside you; it is your own possession, and no god can touch it. Making his destiny his own choice, acknowledging his own individual responsibility for what happens in his life, eventually choosing it is certainly a heroic act that makes Orpheus fell free».

in cui un eroe, «un dio si fa uomo, ne accetta la condizione<sup>33</sup>». È questa la sua consapevole conquista. Che è, però, consapevolezza della morte.

*[BACCA] Non sai che farti della morte, Orfeo, e il tuo pensiero è solo morte. Ci fu un tempo che la festa ci rendeva immortali.*

*[ORFEO] E voi godetela la festa. Tutto è lecito a chi non sa ancora. È necessario che ciascuno scenda una volta nel suo inferno. L'orgia del mio destino è finita nell'Ade, finita cantando secondo i miei modi la vita e la morte.*  
*[BACCA] E che vuol dire che un destino non tradisce?*

*[ORFEO] Vuol dire che è dentro di te, è cosa tua; più profondo del sangue, di là da ogni ebbrezza. Nessun dio può toccarlo.*

Ognuno deve scendere nel proprio inferno, deve effettuare una catabasi introspettiva per comprendere che si è uomini e che, per questo, vivere è doloroso, ma che, d'altro canto, la sofferenza è inevitabile e la chiusa di questa vita è una sola: la morte. Solo scendendo nell'Ade si diviene consapevoli e si trova sé stessi, benché anche questo sia molto difficile:

*[ORFEO] E si scende nell'Ade a strappare qualcosa, a violare un destino. Non si vince la notte, e si perde la luce. Ci si dibatte come ossessi.*

*[BACCA] Dici cose cattive... Dunque hai perso la luce anche tu?*

*[ORFEO] Ero quasi perduto, e cantavo. Comprendendo ho trovato me stesso.*  
*[...] Pochi uomini sanno.*

Le battute finali di Bacca non sono altro che il preludio allo *σπάραγμα*, al dilaniamento di Orfeo: «purché prima le donne di Tracia [...] non sbranino il dio». Così muore il dio, fatto per scelta uomo. Senza possibilità alcuna di palingenesi.

---

<sup>33</sup> Givone (1999), p. XV.

Giovanna Battaglinò

[giovanna.battaglinò@istruzione.it](mailto:giovanna.battaglinò@istruzione.it)

## Riferimenti bibliografici

Alderink (1981)

Alderink, L. J., *Creation and Salvation in Ancient Orphism*, California, American Classical Studies, Scholars Press, Chico, 1981.

Barberi Squarotti (2014)

Barberi Squarotti, G., *Pavese e le fonti antiche: una ricognizione sui postillati*, in E. Cavallini (a cura di), *La Musa nascosta. Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese – Atti del Convegno (Ravenna, 19-20 marzo 2014)*, Bologna, Dupress, 2014, pp. 66-82.

Bernabé (2004 e 2005)

A. Bernabè, *Orphicorum et Orphicis similium Testimonia et Fragmenta*, fasc. 1 (2004) e fasc. 2 (2005), in *Poetae Epici Graeci, pars II, Bibliotheca Teubneriana, Monachii et Lipsiae*.

Bernabò (1975)

Bernabò, G., «L'inquieta angosciosa che sorride da sola». *La donna e l'amore nei Dialoghi con Leucò di Pavese*, in «Studi Novecenteschi», vol. 4, n. 12 (novembre 1975), pp. 313-331.

Bettini (2005)

Bettini, M., *Per un punto Orfeo perse la cappa*, in G. Guidorizzi-M. Melotti (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Roma, Carocci, 2005.

Bufalino (1986)

Bufalino, G., *L'uomo invasivo*, Milano, Bompiani, 1986.

Calogero (1935)

*Orfismo*, s.v. (a cura di G. Calogero), in *Enciclopedia Italiana* (1935), Treccani. La voce è digitalizzata e disponibile al seguente link:

< [http://www.treccani.it/enciclopedia/orfismo\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/orfismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/) >

(data di ultima consultazione: 13/12/2019)

Calvino (2011 [1965])

Calvino, I., *Le Cosmicomiche* (presentazione dell'autore; con uno scritto di E. Montale), Milano, Mondadori, 2011 [1965].

Ciaffi (1948)

Ciaffi, V., Recensione ai *Dialoghi con Leucò* su «Sempre avanti!» del 7 marzo 1948.

Ciani-Rodighiero (2004)

Ciani, M.G.- Rodighiero, A., *Orfeo, variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2004.

Comparini (2014)

Comparini, A., *Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei Dialoghi con Leucò*, in E. Cavallini (a cura di), *La Musa nascosta. Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese – Atti del Convegno* (Ravenna, 19-20 marzo 2014), Bologna, Dupress, 2014, pp. 53-65.

Corsini (1964)

Corsini, E., *Orfeo senza Euridice: i Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «Sigma» I, 3-4 (1964), pp. 121-146.

Diels (1922)

H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, II (4<sup>a</sup> ed.), Berlino 1922.

Edmonds (2013)

Edmonds, R., G., *Redefining Ancient Orphism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

Di Massimo (1993)

Di Massimo, M., *Dioniso e Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo*, in *Orfeo e l'orfismo* (Atti del Seminario Nazionale Roma-Perugia 1985-1991, a cura di A. Masaracchia), Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, pp. 101-153.

Givone (1999)

Givone, S., *Introduzione* (Firenze, gennaio 1999) a C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999.

Ghezzi (1980)

Ghezzi, A., *Life, Destiny, and Death in Cesare Pavese's Dialoghi con Leucò*, in «South Atlantic Bulletin», vol. 45, n. 1 (Jan. 1980), pp. 31-39.

Kern (1920)

Kern, O., *Orpheus, eine religionsgeschichtliche Untersuchung*, Berlino 1920.

Kern (1922)

O. Kern, *Orphicorum Fragmenta*, Berlino 1922.

Magris (2006)

Magris, C., *Lei dunque capirà*, Milano, Garzanti, 2006.

Morani (1987)

*Tragedie e Frammenti di Eschilo* (a cura di G. e M. Morani), Torino, UTET, 1987.

Padovani (2018)

Padovani, F., *Sulle tracce del dio. Teonimi ed etimologie in Plutarco*, Baden-Baden, Academia Verlag, 2018.

Pavese 1999 [1947]

Pavese, C., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999 [1947].

Pavese 2000 [1952]

Pavese, C., *Il mestiere di vivere 1935-1950* (nuova edizione condotta sull'autografo, a cura di M. Guglielminetti-L. Nay), Torino, Einaudi, 2000 [1952].

Pavese 2015 [1941]

Pavese, C., *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi 2015 [1941].

Premuda (1957)

Premuda, M. L., *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», s. II, vol. XXVI, anno 3/4 (1957), pp. 222-249.

Puccini (2010)

Puccini, D., Poliziano, *Stanze – Orfeo – Rime*, Milano, Garzanti, 2010.

Rostagni (1935)

*Orfeo, s.v.* (a cura di A. Rostagni) in *Enciclopedia Italiana* (1935), Treccani. La voce è digitalizzata e disponibile al seguente link:

< [http://www.treccani.it/enciclopedia/orfeo\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/orfeo_%28Enciclopedia-Italiana%29/) >

(data di ultima consultazione: 13/12/2019)

Tissoni Benvenuti (1986)

Tissoni Benvenuti, A., *L'Orfeo di Poliziano* (con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali), Padova, Antenore, 1986. [Suddetto testo critico dell'*Orfeo* è digitalizzato nell'ambito del progetto *Biblioteca italiana*, al seguente link: < <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001347>> **(data di ultima consultazione: 13/12/2019)**

Verzura-Reale (2011)

*Orfici. Testimonianze e Frammenti nell'edizione di Otto Kern* (traduzione e note di E. Verzura; premessa ed introduzione di G. Reale), Milano, Bompiani, 2011.

Vitagliano (2017)

Vitagliano, D., *Le soglie dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*, in *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche – Atti del VII Convegno Internazionale di italianisti dell'Università di Craiova (18-19 settembre 2015)*, 2017, pp. 835-846.

Watmough (1934)

Watmough, J. R., *Orphism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934.

Wlassics (1984)

Wlassics, T., *Pavese Eautontimoroumenos: l'interpretazione dei Dialoghi con Leucò*, in «*Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana*», vol. 13, n. 3 (settembre-dicembre 1984), pp. 397-404.

*This paper aims to offer – without any pretense of exhaustiveness (in consideration of the immense amount of bibliography) – some reflections on L'inconsolabile, the twelfth of Pavese's Dialoghi con Leucò.*

*The paper gives particular attention to the initial, exegetical 'epigraph', from which it tries to reflect on the classical fontes to which Pavese referred, showing how the recovery of classical tradition is in Pavese always accompanied by its reversal, based on the historical and autobiographical experience of the author.*

*Parole-chiave: Pavese; Orfeo ne L'inconsolabile; (riscrittura del) mito; catabasi; destino.*

## DANIELA CAVALLARO, **Omero cambia genere**<sup>1</sup>: le scrittrici italiane portano *l'Odissea* a teatro

Sono passati quasi cinquant'anni da quel giorno del dicembre 1971 in cui in un meeting della *Modern Language Association* la poetessa americana Adrienne Rich ha presentato il suo ormai famoso saggio «Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione»<sup>2</sup>, proponendo «una critica radicale della letteratura in senso femminista», che avrebbe permesso alle donne di «cominciare a vedere – e quindi vivere – di nuovo»<sup>3</sup>. La revisione al femminile, ha spiegato Adrienne Rich, consiste nel «guardare indietro, vedere con occhi nuovi, entrare in un testo antico da una nuova prospettiva critica»<sup>4</sup>. «Dobbiamo conoscere i testi del passato», ha concluso Adrienne Rich, «ma conoscerli in modo diverso da come li abbiamo sempre conosciuti; non continuare a tramandare la tradizione, ma spezzare il vincolo che mantiene su di noi»<sup>5</sup>. Indubbiamente questo invito a riconsiderare e riscrivere la tradizione letteraria è stato accolto da molte scrittrici. Questi ultimi decenni hanno infatti visto una proliferazione di riscritture al femminile di

---

<sup>1</sup> Questo titolo prende ispirazione da un recente volume di saggi sul teatro femminista a cura di Maria Morelli, *Il teatro cambia genere* (2019).

<sup>2</sup> Rich (1972), p. 18. Il titolo originale del saggio è «When We Dead Awaken: Writing as Revision». La traduzione, qui come in altri testi in lingua straniera citati più avanti, è mia. Per la traduzione italiana dell'intero saggio, Rich (1985).

<sup>3</sup> Rich (1972), p. 18.

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 19.

personaggi e personagge<sup>6</sup> della tradizione classica da parte di scrittrici di saggi, poesia, teatro e narrativa. In particolare, il teatro sembra essere un luogo privilegiato per la riscrittura del mito in quanto, sostiene Valeria Cimmieri, «la scena è essenzialmente un luogo di riscrittura: riscrittura della realtà, ma anche riscrittura scenica di un testo»<sup>7</sup>. Ma la scelta del teatro, uno spazio tradizionalmente negato alle donne, è anche fortemente politica. Come ricorda Dacia Maraini a proposito degli anni della Maddalena, «tutta la storia del teatro si basa sull'esclusione delle donne dalla scena»; di conseguenza per le donne la scelta del teatro come genere diventa «simbolicamente importante»<sup>8</sup>.

E infatti a partire dagli anni del teatro femminista per arrivare ai nostri giorni, le autrici italiane hanno riscritto i classici della tragedia greca, cominciando con *Medea* di Franca Rame del 1977, e continuando con *I sogni di Clitennestra* (1978) di Dacia Maraini, *Antigone* (1978), *Fedra* (1979) e *Medea* (1981) di Maricla Boggio, *Tre stanze* (su Clitennestra) (1997) e *Altri tempi* (su Cassandra, Medea e Ecuba) (1998) di Raffaella Battaglini, le molte recenti *Antigoni* di Valeria Parrella (2012), Debora Benincasa (2016) e Cristina Ali Farah (2018), le messe in scena di *Medea* (2004), delle *Baccanti* (2017), di *Eracle* (2018) e di *Esodo* (2019), ispirato all'*Edipo Re* di Sofocle, da parte di Emma Dante<sup>9</sup>. In questi ultimi anni, anche i poemi omerici

---

<sup>6</sup> L'uso del neologismo 'personaggia' mi sembra particolarmente appropriato in questa discussione di revisioni di figure femminili della tradizione letteraria occidentale. Per la creazione e l'uso del termine, si veda Neonato (2016).

<sup>7</sup> Cimmieri (2016), p. 2.

<sup>8</sup> Maraini e Murrari (2013), p. 37.

<sup>9</sup> A questa lista probabilmente incompleta di revisioni teatrali al femminile di tragedie greche create in Italia dagli anni '70 ad oggi, vorrei aggiungere un paio di isolate riscritture che risalgono invece agli anni '50 e '60: *Ippolito* (1954) di Elena Bono, su cui Cerrato (2016); e *Antigone Locascio* (1964) di Giulio Gatti, pseudonimo di Rossana Gatteschi Ferrini.

La tragedia non è stato l'unico genere della tradizione classica da cui le drammaturghe contemporanee hanno ricavato storie e personaggi; ricordo almeno *Lo sguardo di Orfeo* (1992) di Maricla Boggio, *Euridice e Orfeo* (2015) di Valeria Parrella, e *Ero e Leandro: ask me no more* (2016) di Alma Daddario.

(l'*Odissea* in particolare) sono stati origine di riscritture teatrali al femminile<sup>10</sup>. Questi testi rivestono particolare interesse perché le autrici non solo hanno trasferito sulla scena eventi e personaggi dell'epica, ma soprattutto hanno ribaltato il carattere eroico delle avventure di Ulisse, concentrandosi spesso sulla figura di Penelope o su altri personaggi minori (Polifemo, i Proci, le ancelle di Penelope, Euriclea). In questo articolo, discuterò quindi *Penelopeide* (2009) di Patrizia Monaco<sup>11</sup>, *La mia Odissea* (2014) di Marina Thovez<sup>12</sup>, *Io, Nessuno e Polifemo* (2014) e *Odissea A/R – viaggio in due movimenti* (2016) di Emma Dante<sup>13</sup>, e *Penelope - L'Odissea è fimmina* (2018) di Luana Rondinelli<sup>14</sup>. La mia analisi di questi testi si concentrerà sul linguaggio, movimenti scenici, e riscrittura di storie, personaggi e personaggi del poema omerico<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> Cito ad esempio lo spettacolo *Iliade – da Omero a Omero*, testo originale e montaggio della grecista Monica Centanni.

<sup>11</sup> *Penelopeide* è andato in scena per la prima volta nel 2009 al teatrino Strehler di Portofino. Il testo è stato pubblicato nel 2010 su rivista e successivamente raccolto in un volume nel 2016. Su altri testi teatrali di Patrizia Monaco basati su personaggi del mito Trovato (2016) e Trovato (2017).

<sup>12</sup> *La mia Odissea* è andata in scena per la prima volta in provincia di Torino nel 2014. Ringrazio Marina Thovez per avermi generosamente fatto avere una copia del testo ancora inedito, da cui cito.

<sup>13</sup> La prima di *Io, Nessuno e Polifemo* ha avuto luogo al Teatro Olimpico di Vicenza nel 2014. *Odissea A/R – viaggio in due movimenti* è andato in scena per la prima volta al Festival dei due mondi di Spoleto nel 2016, dopo una prima rappresentazione parziale al Teatro Olimpico di Vicenza nel 2015 con il titolo *Odissea - movimento n. 1*. Entrambi i testi sono stati pubblicati da Glifo Edizioni.

<sup>14</sup> *Penelope - L'Odissea è fimmina* è andato in scena per la prima volta nel 2018 al Calatafimi Segesta Festival, ed è stato poi pubblicato in rete sul sito di [dramma.it](http://dramma.it).

<sup>15</sup> Poiché non è ancora andata in scena, non ho incluso nella mia discussione l'intervista impossibile di Simonetta Agnello Hornby con Penelope, in cui la protagonista racconta «la sua storia, ben diversa da quella contenuta nell'*Odissea* – quella di una donna che durante i venti anni di assenza del marito divenne reggente del regno e fulgido esemplare di fedeltà matrimoniale, e che, sotto sotto, non si lesinava i piaceri e le indiscrezioni» (2011, p. 342, enfasi nel testo). Anche questa riscrittura, insomma, si propone di dare una versione differente (più accurata) di quella tramandata da Omero.

## ***Penelopeide di Patrizia Monaco***

L'intento revisionista del testo teatrale di Patrizia Monaco è esplicito fin dall'inizio dell'opera, quando la protagonista Penelope si rivolge al pubblico dall'Ade:

*PENELOPE - Ho capito che nel mondo si è affermata la versione ufficiale dell'Odissea, quella dalla parte di Ulisse<sup>16</sup>. Sono paziente per natura. Sono famosa per questo. Ho atteso qualche migliaio di anni e mi pare ora il momento di raccontare la mia versione dei fatti. Il mio matrimonio con Ulisse, la sua partenza per la guerra e il ritorno di mio marito a Itaca, dopo vent'anni<sup>17</sup>.*

Insistendo sulla 'sua' versione dei fatti, quindi, la Penelope di Patrizia Monaco si lamenta di essersi trasformata in una «leggenda edificante»<sup>18</sup>, il prototipo e modello della moglie fedele e paziente, un ruolo che, rivela, in realtà non le si adegua:

*PENELOPE - Non ne posso più! (con altra voce) 'Non potete essere fedeli come Penelope? Lei ha aspettato venti anni suo marito, venti, mentre voi, quando il vostro va due giorni a Biella per lavoro vi sentite autorizzate a tradirlo col postino!' Non mi piace il ruolo che mi ha dato la storia<sup>19</sup>...*

Ma oltre che rifiutare il suo ruolo di moglie perfetta, Penelope vuole rivelare la verità anche sui racconti dei viaggi e delle avventure di suo marito Ulisse, riducendoli ad eventi molto più prosaici. Mentre altri personaggi, con «tono fiabesco»<sup>20</sup> raccontano dei ciclopi e del temibile gigante Polifemo, ad esempio, Penelope rivela che si trattava invece di un «oste che era stato accecato da un

---

<sup>16</sup> L'eroe omerico è chiamato Ulisse o Odisseo nelle rescritture discusse in questo articolo. Userò quindi entrambi i nomi per riferirmi al protagonista dell'*Odissea* di Omero, marito di Penelope.

<sup>17</sup> Monaco (2010a), p. 23.

<sup>18</sup> *Ibidem*

<sup>19</sup> *Ibidem*

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 28.

avventore perché gli aveva venduto del vino al metanolo»<sup>21</sup>; le Sirene erano in realtà «prostitute di un bordello siciliano particolarmente raffinato, dove le ragazze erano esperte nel canto e si vestivano di piumaggi art deco»<sup>22</sup>. E, conclude Penelope parlando di Circe, «non c'è bisogno di essere una maga per trasformare gli uomini in porci!»<sup>23</sup>. «Sono due i linguaggi adottati per Penelope», spiega Patrizia Monaco. «Uno più spiccatamente moderno, a momenti anche sguaiato, per parlare al passato dal presente dell'Ade. Quando invece si cala nei suoi antichi panni - 20 anni di attesa e assedio, i proci - il linguaggio si fa più aulico»<sup>24</sup>. Patrizia Monaco ha dichiarato di essersi liberamente ispirata al libro di Margaret Atwood *The Penelopiad* (2005)<sup>25</sup> e infatti non è difficile identificare i suoi prestiti, dalla messa in scena nell'Ade all'uso di altre fonti oltre all'*Odissea*. Ma oltre alla voce di Penelope che era la protagonista del testo di Margaret Atwood, Patrizia Monaco ha utilizzato una seconda voce, quella di Euriclea, che «parla per frasi fatte, modi di dire comuni, e funge da contrasto comico nei confronti di Penelope, ma anche esprime una saggezza fine a se stessa», spiega di nuovo l'autrice<sup>26</sup>. Euriclea esprime a volte la voce del senso comune con frasi fatte («chi va al mulino s'infarina»; «La vendetta è un piatto che va servito freddo»; «Il matrimonio, se uno è saggio, due sono felici»)<sup>27</sup>, o con riferimenti ironici al tempo presente («Adesso quelle come noi le chiamano tate, colf e badanti. [...] Adesso avrei preso contributi e pensione»)<sup>28</sup>. A volte invece Euriclea interpreta le parole e i pensieri di altri personaggi della storia, come la bellissima cugina di Penelope

---

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 28-29.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>23</sup> *Ibidem*

<sup>24</sup> Santini (2008).

<sup>25</sup> Monaco (2010b), p. 26.

<sup>26</sup> Santini (2008). Oltre alla presenza della voce di Euriclea, un'altra differenza rispetto al testo di Margaret Atwood è la minore attenzione dedicata al fato delle dodici ancelle, che non hanno qui voce autonoma.

<sup>27</sup> Monaco (2010a), pp. 28-29.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 29.

Elena, o lo stesso Ulisse, in una «serie di monologhi contrapposti e incrociati» in cui Penelope e Euriclea «si parlano ma è come non interagissero **mai** direttamente»<sup>29</sup>. Questa struttura drammatica basata sul montaggio di quelli che sono essenzialmente monologhi, suggerisce Milagro Martín Clavijo, fornisce agli spettatori un subtesto ironico che fa riflettere sul ruolo della donna nella società dell'*Odissea* e nella società odierna<sup>30</sup>.

Un altro elemento innovativo in questa *Penelopeide* è la presenza in scena di danzatrici che con i loro movimenti coreografici aggiungono ulteriori significati alle parole recitate in scena. In particolare, i movimenti di danza si riferiscono ai quattro elementi, fuoco, acqua, aria e terra, elementi che sono poi loro stessi riferiti ad alcuni dei personaggi o a momenti della storia narrate<sup>31</sup>: la coreografia del fuoco accompagna i riferimenti alla guerra di Troia nella prima scena; la coreografia dell'acqua nella terza scena si riferisce a momenti all'infanzia di Penelope (sua madre la naiade, il tentato annegamento da parte del padre, il soprannome di 'anatroccola') e a momenti alla bellissima Elena, quando «cammina ondeggiando, come se scivolasse sull'acqua, come il cigno cui pensa di discendere»<sup>32</sup>. Nella scena sesta, invece, la coreografia dell'Aria suggerisce il vento, riferendosi allo stesso tempo al ritorno di Ulisse e all'attesa di Penelope. Se la didascalia collega la coreografia dell'Aria all'episodio dell'otre dei venti donato da Eolo, il dialogo sottolinea il «vento che soffia senza posa sulla terrazza dove [Penelope ha] passato dieci anni a scrutare il mare»<sup>33</sup>. Nella scena settima, invece, la coreografia della Terra accompagna il ritorno di Ulisse a Itaca, con il

---

<sup>29</sup> Monaco (2010b), p. 26, enfasi nell'originale.

<sup>30</sup> Clavijo Martín (2016), p. 378.

<sup>31</sup> De Martino (2016), p. 58 definisce la presenza ricorrente di fuoco, acqua, aria e terra nella *Penelopeide* e in altre opere dell'autrice come un «richiamo alle origini, monito di appartenenza a questo mondo, che sembra rispondere ad un'esigenza di Patrizia Monaco di immedesimazione e compenetrazione con la vita».

<sup>32</sup> Monaco (2010a), p. 25.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 27.

riconoscimento di Euriclea, la strage dei Proci e delle ancelle, e il ricongiungimento finale tra i due coniugi. La coreografia, insomma, non costituisce solo «elemento decorativo, accessorio a quello che si racconta sulla scena», quanto piuttosto un «elemento integrante e generatore di significato» che consente all'autrice sia di movimentare l'azione sulla scena, sia di intensificare i diversi punti di vista presentati in questa rivisitazione del mito<sup>34</sup>.

Oltre alla voce di Euriclea e alla presenza di elementi coreografici, la maggiore innovazione rispetto alla fonte di Margaret Atwood appare nel finale della *Penelopeide* di Patrizia Monaco, quando Penelope rivela la vera ragione della sua leggendaria paziente attesa: «Non l'ho aspettato perché dovevo. L'ho atteso perché sapevo. Sapevo che era vivo. E perché lo amavo»<sup>35</sup>. Le indicazioni di scena spiegano che in questo momento Euriclea rappresenta Ulisse che prende fra le braccia Penelope. I due sposi, adesso finalmente riuniti, recitano insieme un frammento da Saffo sull'effetto di Eros sulle loro anime e i loro corpi.

*EURICLEA - Scuote l'anima mia Eros*

*Come vento sul monte*

*Che irrompe entro le querce*

*PENELOPE - E scioglie le membra e le agita.*

*Dolce, amaro, indomabile serpente*<sup>36</sup>.

La parte iniziale del frammento di Saffo<sup>37</sup>, che non viene citata in questa *Penelopeide*, si riferisce a un senso di solitudine e a un desiderio di amare che non si placa con l'età e che bene si addice a una Penelope abbandonata per vent'anni<sup>38</sup>. Ma infine, i versi finali dell'opera di Patrizia Monaco, con la citazione da Saffo

---

<sup>34</sup> Clavijo Martín (2017b), p. 84.

<sup>35</sup> Monaco (2010a), p. 31.

<sup>36</sup> *Ibidem*

<sup>37</sup> «Tramontata è la luna / e le Pleiadi a mezzo della notte; / anche giovinezza già dilegua, / e ora nel mio letto resto sola» (Quasimodo 1965, p. 29).

<sup>38</sup> Clavijo Martín (2017b), pp. 243-244.

divisa fra i due coniugi mentre si abbracciano, suggerisce al pubblico che l'amore rimane la caratteristica principale di questa Penelope, anche nella sua versione della storia.

### ***La mia Odissea di Marina Thovez***

«Signori questa sera è in scena Odissea, il poema della nostalgia, del mare, il ritorno dei ritorni. Un'opera ingegnosa. Dura 40 giorni, si legge in 2 settimane e racconta 10 anni»<sup>39</sup>. Così il personaggio di Omero, uno dei protagonisti di *La mia Odissea* di Marina Thovez, riassume il suo famoso poema. Infatti l'autrice/attrice ha costruito la sua Odissea teatrale basandosi su una serie di episodi ereditati direttamente dal poema omerico: il primo atto contiene il concilio degli dei<sup>40</sup>, l'arrivo di Ermes all'isola di Calipso per comunicarle di lasciare libero Odisseo, il viaggio di Telemaco con Mentore a Pilo e Sparta per avere notizie del padre, il naufragio di Odisseo sull'isola dei Feaci e i suoi racconti alla reggia, la tela tessuta da Penelope per tenere a bada i Proci, il suo dolore nello scoprire l'assenza del figlio, la partenza di Odisseo per Itaca. Il secondo atto propone invece gli eventi dal ritorno di Odisseo fino alla strage dei Proci, includendo l'incontro con Eumeo, il riconoscimento di Euriclea, e le conversazioni fra Penelope e Odisseo travestito da mendicante in cui i due coniugi, pur non rivelandosi, si dichiarano il proprio amore.

Marina Thovez ha spiegato che questa trasposizione teatrale è nata dal suo desiderio di far rivivere e dare voce ai personaggi omerici: «Nell'Odissea, come in qualunque opera narrata, si concedeva raramente agli eroi il privilegio di

---

<sup>39</sup> Thovez (2014), p. 49.

<sup>40</sup> La decisione di permettere il ritorno di Odisseo è comunque messa ai voti, in stile riunione di condominio, in cui gli dei assenti mandano deleghe, e i presenti scambiano pettegolezzi sugli assenti.

parlare. Ne 'La mia Odissea', invece, i personaggi occupano tutta la scena, fanno udire la loro voce»<sup>41</sup>. Il tono dei dialoghi fra i personaggi alterna fra solenne (con citazioni dal testo omerico) e ironico, in un intento comico-riduttivo che non risparmia né dei né eroi. Già nella prima scena, quando Atena saluta Zeus chiamandolo con tutti gli appellativi a lui connessi, da «re di tutti gli Dei, signore del cielo e degli elementi della natura» a «tutore dei valori sacri dell'ospitalità e della lealtà alla parola data, magnifico ispiratore del rispetto delle leggi», Zeus risponde seccamente «Bastava 'ciao papà'»<sup>42</sup>. E nella loro successiva conversazione sulla guerra di Troia, Zeus somiglia a uno studente poco preparato che durante un'interrogazione faccia fatica a ricordare i versi dell'*Iliade* tradotta da Vincenzo Monti:

*ZEUS - Di che parliamo? [...]*

*ATENA - Della guerra di Troia.*

*ZEUS - Facciamo un ripasso.*

*ATENA - 'Cantami o diva / del Pelide Achille..*

*ZEUS - ... l'ira funesta*

*ZEUS+ATENA - che infiniti addusse lutti agli Achei.*

*ATENA - Molte anzitempo alme d'eroi...*

*ZEUS - (ripetendo) Arme d'eroi...*

*ATENA - 'Alme', non 'arme' all'Orco orrido pas...*

*ZEUS - La so! La so.<sup>43</sup>*

Poco eroico appare anche il personaggio di Telemaco nel suo viaggio alla ricerca di notizie del padre: in preda a violento mal di mare ancora prima di uscire dal porto, Telemaco dimostra la sua ignoranza dei termini nautici più essenziali, con effetti disastrosi per l'equipaggio della sua nave e comici per il pubblico. Le stesse imprese di Odisseo sono riportate a realtà più quotidiane che

---

<sup>41</sup> Maggio (2016).

<sup>42</sup> Thovez (2014), p. 4.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 6.

eroiche, come nella *Penelopeide* di Patrizia Monaco; e le motivazioni dell'eroe omerico sono spesso messe in discussione, come in questa sua conversazione con il re e la regina dei Feaci:

*ALCINOO - Staremmo ad ascoltarti per un anno intero.*

*ODISSEO - E per un anno avrei materia da raccontarvi. Calipso è stata solo l'ultima delle mie tappe. Io sono la memoria del mondo.*

*ARETE - 'Il mio nome è nessuno'!<sup>44</sup> Quella è geniale.*

*ODISSEO - Sì, non so neanche io da dove mi è uscita. [...]*

*ALCINOO - Ma se avevi tutta questa voglia di tornare a casa perché ti sei fermato un anno dalla maga Circe?*

*ODISSEO - (a Omero) Omero, perché l'ho fatto?*

*OMERO - È stato un anno sabbatico.<sup>45</sup>*

Omero appare fra i personaggi sulla scena (è infatti l'unico attore che non abbia un doppio o triplo ruolo), a volte dialogando con alcuni dei personaggi, come nelle battute appena citate, a volte rivolgendosi direttamente al pubblico (per esempio all'inizio del secondo atto, quando riassume velocemente tutte le avventure di Odisseo dalla fine della guerra di Troia fino al ritorno a Itaca). In un altro momento di interruzione della finzione scenica, Omero spiega al pubblico di essersi aggregato al cast degli attori per dar loro un paio di «dritte»:

*fate una cosa alla Omero, veloce, con continui salti di tempo, profezie che anticipano il futuro e cronache a ritroso che svelano i retroscena, costruite una trama ben salda e poi disattendetela, variatela, tenete aperti più fronti, da una parte Itaca con Telemaco e i Proci, ma fate viaggiare anche Telemaco, un attentato al ragazzo potrebbe avvicinare l'uditorio, ma solo dopo che egli si sia accattivato la simpatia del pubblico dando segni di eroismo. Dall'altra parte in contemporanea Odisseo, le sue donne, i suoi mostri, la sua nostalgia, cioè scenario 2 + peripezie-sottoscenari alfa, beta, gamma, delta... scusate, a, b, c,*

---

<sup>44</sup> La battuta fa probabilmente anche riferimento al titolo dello spaghetti-western del 1973 diretto da Tonino Valerii.

<sup>45</sup> Thovez (2014), p. 44.

*d, e eccetera. E poi gli Dei, un mondo dorato, l'infinito perfetto cui tutti tendiamo*<sup>46</sup>.

Marina Thovez ha dichiarato che ha scelto di scrivere «per Telemaco, per Calipso, per Odisseo e non di Telemaco, di Calipso o di Odisseo», mescolando il mondo di oggi e quello dell'antichità, non per smontare quel mito che stava ripresentando al pubblico di oggi, quanto per aiutare quello stesso pubblico a capire la realtà del mondo descritto nell'Odissea, «un mondo poderoso, dove il mito non è favola ma religione»<sup>47</sup>. «La mia ironia», ha aggiunto l'autrice, «è una specie di intimità col tema classico, una confidenza filiale»<sup>48</sup> - confidenza che l'autrice fa risalire ai tempi dell'infanzia, quando una zia le raccontava le storie degli eroi greci per farla addormentare<sup>49</sup>. L'attribuzione autoriale di questo testo già dal titolo (*La 'mia' Odissea*), viene nel finale sottolineata e ampliata in una genealogia che rivede la tradizionale trasmissione delle geste eroiche attraverso voci maschili (il personaggio di Femio, o dello stesso Omero) per includere quelle femminili: «Nell'immensità che non tramonta mai, per me vive anche Omero, /e una persona che quando ero bambina me lo ha raccontato. / E questa è... *La mia Odissea*»<sup>50</sup>.

### ***Io, Nessuno e Polifemo e Odissea A/R – viaggio in due movimenti*** **di Emma Dante**

«I grandi classici hanno la peculiarità di porre l'uomo di fronte a degli interrogativi esistenziali e a delle vicende umane che non hanno tempo», ha dichiarato Emma Dante spiegando le ragioni del suo interesse nell'*Odissea*. Il

---

<sup>46</sup> Thovez (2014), pp. 18-19.

<sup>47</sup> Ottolia (2014).

<sup>48</sup> «Saluzzo» (2016).

<sup>49</sup> k. c. (2015).

<sup>50</sup> Thovez (2014), p. 78.

poema omerico, ha continuato, «è la metafora del viaggio che è la vita per eccellenza. Va da sé, dunque, che rimanga sempre attualissima»<sup>51</sup>.

Non c'è da sorprendersi dunque che l'autrice/regista abbia scelto di rivisitare l'*Odissea* in svariate occasioni. Al 2014 risale la messa in scena di *Io, Nessuno e Polifemo*, testo basato su una sua precedente 'intervista impossibile' a Polifemo<sup>52</sup> e in cui giochi di parole, presenti con effetti comici anche nei testi di Patrizia Monaco e Marina Thovez, abbondano fin dall'inizio. Nel caso del ciclope accecato da Ulisse, parole apparentemente innocenti come «nessuno» o «occhi» bastano a scatenare la sua ira:

*IO – Posso entrare? ... Signor Polifemo?...*

*Silenzio.*

*IO – C'è nessuno?*

*POLIFEMO – (Con voce spaventosa) N'ata vota cu sta storia, 'a vuliti fernì, o no? Io nun ci 'a faccio cchiù! Facissi capo e muro ogni vota ca sento d'icere stu nome.*

*IO – Scusate. Non volevo offendervi. Non vi arrabbiate. [...] Sono venuta di persona per parlarvi a quattr'occhi.*

*POLIFEMO – Ah, ma allora mi vuliti fà 'ncazzà?»<sup>53</sup>*

Il dialogo che la protagonista (la stessa Emma Dante, il personaggio 'Io' del titolo) inizia prima solo con Polifemo e poi anche con Nessuno, è volto ad offrire una versione alternativa della famosa avventura di Ulisse raccontata nel libro IX dell'*Odissea*. In questa «versione di Polifemo» (questo il sottotitolo del testo), il ciclope non è un mostro cannibale che non rispetta le leggi dell'ospitalità, ma un essere in perfetta armonia con il mondo naturale, fino all'arrivo di Nessuno e dei

---

<sup>51</sup> Paris (2017).

<sup>52</sup> Dante (2008). In questa intervista impossibile, i protagonisti del dialogo sono solo Emma Dante e Polifemo.

<sup>53</sup> Dante (2014), pp. 30-31.

suoi compagni<sup>54</sup>. La sua violenza nei confronti dei compagni di Ulisse viene giustificata come reazione alla violazione di proprietà privata e all'espropriazione indebita dei suoi averi, in una serie di comici anacronismi:

*IO – Con i suoi uomini carichi di otri di vino tinto, lo straniero si introduce nella vostra caverna...*

*POLIFEMO – che era proprietà privata...*

*IO – ...e per rifocillarsi dal lungo viaggio assaggia alcuni dei vostri ottimi formaggi.*

*POLIFEMO – No, non li assaggia soltanto, siate precisa, signò! Li ho colti in flagrante, al mio rientro, con le caciotte al collo tipo collane hawaiane e gli agnellini al guinzaglio come cani da passeggio, pronti a spostarsi da un'altra parte, per continuare il rave. Avite a essere precisa nei dettagli, se no sta storia rimane occulta<sup>55</sup>.*

Il personaggio di Nessuno, che interviene più avanti nel dialogo, sottolinea ancora una volta il divario fra le storie tramandate dai poemi omerici e dalla tradizione greco-romana e questa versione degli eventi. Nessuno distrugge l'immagine del leggendario Ulisse dal multiforme ingegno, «il viaggiatore instancabile, il mitico avventuriero, l'ideatore del cavallo di Troia» per trasformarsi in «un guitto, un gigione, un attore senza maschera, 'nu bugiardo!» che fa balletti su musica pop<sup>56</sup>. La smitizzazione delle frasi formularie del poema

---

<sup>54</sup> L'atto di cannibalismo di Polifemo nei confronti dei compagni di Ulisse fa parte della sua natura, e quindi non vuole esserne incolpato: *POLIFEMO – Chesta è a natura mia. Che ci posso fare? Sono antropofago, mi piacciono l'ommini. NESSUNO – Crudi! POLIFEMO – Eh, crudi! Qual è 'u problèma? A vui ve piacevano 'e femmine, e a noi Ciclopi ce piacevano l'ommini, crudi. Signò, noi avevamo altre leggi, altre abitudini...* (Dante, 2014, p. 59).

<sup>55</sup> Dante (2014), pp. 32-33. Si veda anche più avanti, p. 60, in cui ritorna ancora l'ambiguità della parola 'nessuno': *POLIFEMO – chesti m'hanno venuto a 'nquietà intrufolandosi dint'a casa mia senza manco chiedere il permesso. NESSUNO – La porta era aperta e simmo trasuti! [...] POLIFEMO – Sò cose ca nun si fanno! Se dobbiamo rispettare i vincoli di ospitalità, 'u forestiero aspetta fora 'a porta: l'ospite arriva, lo fa entrare, gli offre una bella mozzarella 'i bufala, gli chiede se vuole restare a dormire... signò, io sarò 'gnurante ma nessuno mi fa fesso.*

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 41. Recensori hanno definito questo Nessuno come «puttaniere ma sostanzialmente fedele alla moglie, camminata da o' malamente» (Gregori, 2014) e «un supereroe pop anni Ottanta in preda alla febbre del sabato sera» (Carponi, 2015).

omerico non risparmia neanche «l’Aurora divina dalle dita di rose»: «Quella è smorfiosa, profumiera, dalla mattina alla sera la devi corteggiare e ‘a fine r’ a jurnata rischi pure che non te la dà»<sup>57</sup>.

Al contrario di altre riscritture recenti dell’*Odissea*, in *Io, Nessuno e Polifemo* Penelope ha un ruolo molto ridotto, solo poche battute per rammentare il suo ruolo, la lunga attesa e lo stratagemma della tela<sup>58</sup>. Il personaggio di Penelope è rappresentato da una di tre figure danzanti che accompagnano i vari momenti dell’opera, rappresentando i compagni di Ulisse o appunto le ancelle di Penelope, ampliando quindi la gamma di personaggi e situazioni, come nella *Penelopeide* di Patrizia Monaco.

Un altro elemento di rottura rispetto alla tradizione consiste nel fatto che Polifemo si esprime in dialetto napoletano, invece del siciliano che il personaggio ‘Io’ si aspettava. Emma Dante ha giustificato la sua scelta di situare l’isola dei ciclopi di fronte ai Campi Flegrei, e di conseguenza di far parlare Polifemo in napoletano, come un ulteriore tentativo di spezzare la presunzione della storia «di voler dare una verità unica, incontrovertibile»<sup>59</sup>. Il titolo stesso di questo testo, con il suo richiamo al romanzo pirandelliano<sup>60</sup>, suggerisce una visione sfaccettata e non univoca della realtà. Richiamo pirandelliano forse anche il sipario aperto, e sul palcoscenico «fari a mezz’aria e quinte abbassate, come nel bel mezzo dei lavori di un allestimento scenico» che vengono proposti agli spettatori<sup>61</sup>.

Parlando dell’origine di questo spettacolo, Emma Dante ha dichiarato: «L’idea era quella di riportare il mito ai giorni nostri e di interrogarlo, per dare la possibilità a Polifemo di raccontare la sua versione dei fatti. Polifemo è

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>58</sup> Nelle foto di scena, il volto di Penelope rimane invisibile al di là della tela che l’avvolge completamente (Dante, 2014, pp. 50-53).

<sup>59</sup> Giambrone (2014a), p. 75.

<sup>60</sup> Giambrone (2014b), pp. 66-67.

<sup>61</sup> Ferrara (2015). La recensione si riferisce alla messinscena al Teatro Bellini di Napoli.

considerato un personaggio minore: Odisseo senza Polifemo esiste, Polifemo senza Odisseo è niente. Mi interessava invertire il punto di vista, considerare Odisseo come proiezione di Polifemo»<sup>62</sup>. L'uso del punto di vista di personaggi minori nelle riscritture dell'*Odissea* non è una novità, basta pensare al ruolo delle ancelle nella *Penelopiad* di Margaret Atwood. Ma in questo testo di Emma Dante i due personaggi di Polifemo e Nessuno sembrano diventati indispensabili uno all'altro, una sorta di strana coppia che si odia e si conosce a fondo allo stesso tempo<sup>63</sup>. Significativa a questo proposito è la ricetta del 'capretto caso e ova' offerta nel finale, con precisazioni e dettagli aggiunti da entrambe le parti, e l'appropriazione fra Nessuno e Polifemo delle battute di padre e figlio di quel classico di rapporti ambivalenti fra familiari che è *Natale in casa Cupiello*:

*IO – Ma perché anche tu parli in napoletano? Com'è possibile? Sono qui per intervistare due personaggi omerici e invece mi ritrovo in una commedia di Eduardo?*

*NESSUNO – Natale in casa Cupiello! Ti piace 'o presepe?*

*POLIFEMO – Nun me piace!*<sup>64</sup>

La presenza di Emma Dante come personaggio sulla scena aiuta inoltre a introdurre nello spettacolo altre tematiche metateatrali, da un omaggio a Carmelo Bene (uno che «col terzo occhio porta dritto il suo sguardo sulle cose e ne rileva le deformità»)<sup>65</sup>, alle suddette battute da Eduardo, al già menzionato pirandellismo della scena a sipario aperto, a una citazione dal *Ciclope* di Euripide,

---

<sup>62</sup> Giambrone (2014a), p. 71.

<sup>63</sup> Il rapporto odio-amore fra i due personaggi è stato n.to anche in alcune recensioni: «i due acerrimi nemici non sembrano neanche odiarsi poi tanto. Come uniti dall'immortalità che la storia ha conferito loro, si limitano a prendersi beffa l'un l'altro, dando prova di conoscersi e di essere vicini più di quanto si possa immaginare, nonostante i precedenti» (Chianese, 2015). Giambrone (2014, p. 69) definisce i due protagonisti come «due facce di una stessa medaglia, l'uno necessario all'altro, l'uno conficcato nella testa dell'altro, in perenne simbiosi, in perenne conflitto».

<sup>64</sup> Dante (2014), p. 45.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 35.

ai riferimenti ai critici che non amano il dialetto a teatro, alla lista di autori prediletti «che hanno innovato la lingua teatrale italiana», da Raffaele Viviani a Eduardo, da Testori a Dario Fo<sup>66</sup>. Questo spettacolo è diventato quindi un'occasione di riflessione e omaggio alla tradizione teatrale di secoli, omaggio che nella messinscena al Teatro Olimpico di Vicenza si prolungava fino al «saluto finale, dopo i lunghissimi applausi, le spalle al pubblico, lo sguardo alla scena fissa dello Scamozzi, ai fantasmi che nei secoli l'hanno abitata»<sup>67</sup>.

Dai tre protagonisti di *Io, Nessuno e Polifemo* (più le tre figure danzanti e la musicista Serena Ganci), nel successivo *Odissea A/R – viaggio in due movimenti* Emma Dante è passata ad avere ventitré persone in scena. «Ventiquattro libri dell'Odissea per i 23 allievi attori della Scuola dei mestieri dello spettacolo del Teatro Biondo», ha commentato l'autrice.<sup>68</sup> Come spiega Anna Barsotti nella sua prefazione al testo, i movimenti di tutti questi attori sul palcoscenico «comunicano l'impressione di coreografie millimetriche, anche nelle scene di bilanciato disordine»<sup>69</sup>.

Questa ulteriore rivisitazione dell'*Odissea* di Emma Dante, con gli allievi attori del Teatro Biondo, privilegia due momenti della storia omerica: la *Telemachia*, cioè il viaggio di Telemaco alla ricerca di notizie di suo padre, e il ritorno di Ulisse a Itaca – un'andata e un ritorno ridotti a termini postali nel titolo, che annuncia quindi immediatamente una prosaicizzazione degli eventi e dei personaggi dell'epica<sup>70</sup>. «I miti vanno affrontati per gli aspetti umani che li contraddistinguono», ha spiegato Emma Dante. «Emerge, nel nostro lavoro, l'ordinarietà, la normalità dei problemi di una madre in rapporto a un figlio

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>67</sup> Gregori (2014).

<sup>68</sup> Nobile (2016).

<sup>69</sup> Barsotti (2016), p. 13.

<sup>70</sup> Barsotti parla di «processo di riduzione (non riduttiva) dal solenne al familiare» (2016, p. 14) e di «rovesciamento comico dal solenne al familiare» (2016, p. 33).

mentre il padre è assente»<sup>71</sup>. «L'incontro tra il padre e il figlio», ha continuato l'autrice, «ci permette di assistere all'umanizzazione del mito. Di Odisseo, Penelope e Telemaco scopriremo i lati più teneri e fragili, i loro difetti, le loro imperfezioni»<sup>72</sup>.

Questo interesse per i temi legati alla famiglia non è nuovo nel teatro di Emma Dante. La stessa autrice lo ha definito «un'ossessione». «Sono convinta che la famiglia sia il primo nucleo sociale in cui si forma l'individuo», ha dichiarato a proposito di *Odissea A/R*, «e allora siccome per me il teatro è il luogo dell'interrogazione e dell'esplorazione dei grandi temi dell'uomo credo che la famiglia sia il posto più adatto dove iniziare»<sup>73</sup>. Infatti, il rapporto fra padre e figlio diventa centrale in quest'opera, dove però viene anche sottolineata la relazione fra madre (e madre putativa Euriclea) e figlio, in cui entrambe le figure materne non riescono ad accettare che il figlio sia ormai cresciuto. Diversamente dalla riscrittura del 2014, qui Penelope è «la creatura privilegiata», presentata a volte come fragile, a volte come determinata, nel suo ruolo di donna e madre<sup>74</sup>. Ma proprio come in *Io, Nessuno e Polifemo*, la sua tela diventa elemento essenziale nel movimento scenico, diventando velo funebre per la stessa Penelope, come spiegano le indicazioni di scena:

*Una delle ancelle porge a Penelope un lembo della lunga tela che lentamente occuperà tutta la stanza. Penelope si stende e lascia che tutti tessano la tela infinita sopra il suo corpo. Piano piano sparisce come inghiottita dal tessuto luttuoso e, alla fine della tessitura, sarà sepolta viva*<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> «L'Odissea» (2017).

<sup>72</sup> Jallin (2017).

<sup>73</sup> Venturi (2017).

<sup>74</sup> Barsotti (2016), p. 33.

<sup>75</sup> Dante (2016a), p. 70.

La presenza di coreografie sulla scena drammatica, come in questa scena che vede muoversi gli attori nel tessere la tela / sudario, è un elemento che questo testo ha in comune con la *Penelopeide* di Patrizia Monaco. Inoltre, ancora come Patrizia Monaco, anche Emma Dante insiste sull'elemento dell'acqua, con riferimento al mare che circonda le isole di Itaca e Ogigia, ai viaggi di Ulisse, alla partenza di Telemaco, simboleggiata da «una bacinella piena d'acqua [che] contiene il mare, strisce di carta verde [che] diventano onde su cui oscilla un tessuto di seta tempesta che evoca le vele di una nave», alle lacrime di Ulisse stesso («Odisseo immerge la faccia nella bacinella piena d'acqua e piange») e al «vaso di acqua di mare» in cui ogni sera prima di addormentarsi Penelope bagna le labbra per ricordare i baci di Ulisse. E le strisce di carta su cui Penelope fa scrivere una lettera al marito «evocano le onde del mare», spiega una didascalia<sup>76</sup>.

Il linguaggio di *Odissea A/R* suggerisce altri possibili parallelismi non solo con *Penelopeide*, ma anche con *La mia Odissea*. Come nelle riscritture di Patrizia Monaco e Marina Thovez, è possibile notare una mescolanza di diversi registri linguistici, dal basso e quasi scurrile a quello aulico. Emma Dante fa parlare diversi protagonisti senza che ci sia comunicazione fra loro - come nota Anna Barsotti, *Odissea A/R* consiste di «locuzioni che si susseguono e intersecano senza vero scambio»<sup>77</sup>. Il racconto delle avventure di Odisseo viene riassunto e proposto come dialogo fra Proci e ancelle, che nominano l'episodio delle vacche del Sole, Scilla e Cariddi, le sirene, Circe e Polifemo, con battute che ricordano la conversazione-interrogazione fra Zeus e Atena in *La mia Odissea*:

PROCIO – Ed ecco, a un tratto il vento cessò...

PROCIO – E bonaccia fu, senza fiati...

PROCIO – ...addormentò le onde un dio...

ANCELLA – La so! Il canto delle sirene!

---

<sup>76</sup> Ivi, pp. 84-87.

<sup>77</sup> Barsotti (2016), p. 14-15.

PROCIO – Brava!<sup>78</sup>

*o l'abilità di Circe di trasformare gli uomini in porci, già commentata nella Penelopeide di Patrizia Monaco*

ANCELLA – Bella donna e bravissima farmacista, Circe!

ANCELLA – Quanto mi piacessi essere come a idda!

ANCELLA – Sapere fare intrugli, mischiare farmaci e trasformare gli uomini in porci!

Uno dei Proci le dà una pacca sul culo.

ANCELLA – Fituso! Non intendevo questo.<sup>79</sup>

L'incontro tra Penelope e Odisseo, vincitore della gara con l'arco, diventa un'ulteriore occasione di autocitazione del personaggio Odisseo, che si atteggiava quasi a stella del cinema

ODISSEO – Sono io il vincitore!

PENELOPE – (senza slancio) Prendimi, sono tua!

ODISSEO – Non così.

PENELOPE – E come?

ODISSEO – Con amore.

PENELOPE – Nessuno può pretenderlo. [...]

ODISSEO – Allora io posso: io sono Nessuno!

Penelope, inebetita, osserva Odisseo. Silenzio.

ODISSEO – È il mio nome d'arte, il mio nome da Star.<sup>80</sup>

Recensori dello spettacolo hanno notato come in *Odissea A/R* Emma Dante abbia sviluppato alcuni simboli e immagini teatrali già utilizzati in *Io, Nessuno e Polifemo*, ma senza inserire le riflessioni metateatrali del testo precedente, con il risultato di ottenere in questo spettacolo «una drammaturgia più compatta [...], un'organizzazione formale e compositiva avvolgente ed armoniosa, attraverso i

---

<sup>78</sup> Dante (2016a), p. 107. La citazione proviene da *Odissea XII*, vv. 168-169, e precede appunto l'episodio del canto delle sirene

<sup>79</sup> *Ibidem* Le ancelle assumono un ruolo di contrappunto al personaggio regale di Penelope, sia in quanto addette a faticosi lavori manuali, sia per quanto riguarda la loro disponibilità sessuale e il loro desiderio di unirsi ai proci.

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 114-115.

colori, i corpi e le coreografie degli allievi del teatro Biondo di Palermo»<sup>81</sup>. Infatti, conferma Anna Barsotti, i cambi e scambi di vestiti dei ventitré attori, con pannelli, tele, e luci per sottolineare colori e movimenti, sono parte di elementi ricorrenti nel teatro di Emma Dante e confermano il suo interesse nella fisicità dei corpi attoriali<sup>82</sup>. E il fatto che l'opera sia stata creata per / con degli allievi attori è anche significativo, in quanto la trasmissione di saperi in funzione pedagogica corrisponde in quest'opera alla trasmissione di significati, da Omero a Emma Dante, da Emma Dante ai suoi allievi. Il cuore di questo spettacolo-saggio, ha commentato Laura Novelli, «sta nel far capire a dei giovani teatranti che in scena si gioca con faticosa spudoratezza a inventare corpi e movimenti e parole che sono molto di più di corpi, movimenti e parole. Perché sono sedimenti di un sapere e una sapienza che si imparano affinché vengano a loro volta tramandati; che travasano di opera in opera, che si trasformano sempre e comunque. Proprio come i miti più belli»<sup>83</sup>.

### ***Penelope - L'Odissea è fimmina* di Luana Rondinelli**

Di un paio di anni più tardi e di diversa ispirazione è invece *Penelope - L'Odissea è fimmina* di Luana Rondinelli, che, come suggerisce il titolo, mette al centro della scena un gran numero di personaggi femminili: oltre alla

---

<sup>81</sup> PAC01 (2016). Un altro elemento in comune fra le due opere si rivela nelle battute di Nessuno (in *Io, Nessuno e Polifemo*) e Odisseo (in *Odissea A/R*) a proposito del rifiuto dell'immortalità offertagli da Calipso: *NESSUNO - Sono sempre stato attratto dalle bellezze della vita materiale, che me ne facevo dell'immortalità, se non potevo più essere uomo. Io amo l'effimero, per questo sò accusi teatrale. Mi piacciono le cose mortali, materiali, immorali...* (Dante, 2014, p. 48) *ODISSEO - Disprezzo me perché sono uomo, piccolo e bugiardo! Amo l'effimero... mi piacciono le cose materiali, mortali, immorali... che me ne faccio dell'immortalità se non posso più essere uomo?* (Dante, 2016a, pp. 91-92).

<sup>82</sup> Barsotti (2016), pp. 11-12. Si veda anche Dante (2016b) per una discussione del lavoro sul corpo intrapreso con gli allievi del teatro Biondo.

<sup>83</sup> Novelli (2017).

protagonista Penelope, si avvicinano sul palcoscenico le tre Parche, sotto le vesti di tre donne siciliane; la Magnifica, una sorta di Tiresia o figura divina che protegge le donne e che si dice abbia vissuto le esperienze di tutte le donne; Euriclea, nutrice di Ulisse e compagna di Penelope durante la sua lunga attesa; e Melissa, ancella di Penelope durante la sua gioventù. Anche i gemelli Castore e Polluce vestiti in abiti femminili si uniscono al gruppo delle donne durante i riti di preparazione alle nozze.

In questa *Odissea* tutta al femminile Ulisse ha solo una battuta fuori scena, quando al suo ritorno chiama la moglie. L'azione del dramma comincia infatti al momento del ritorno di Ulisse, ma poi torna indietro nel tempo con flashback in cui si ripercorrono varie fasi della storia di Penelope: l'abuso da parte del padre Icario, il matrimonio con Ulisse per sfuggire all'incesto, la nascita del figlio, l'assenza del marito e lo stratagemma della tela. L'azione poi si riallaccia nel finale al momento del ritorno di Ulisse. I vari personaggi segnano i momenti fondamentali nella storia di Penelope: riferendosi al matrimonio di Penelope con Ulisse, i due Dioscuri chiudono il primo atto con una descrizione a botta e risposta della potenza dell'amore, che con il suo riferimento al vento e ai corpi scossi nell'amore richiama fra l'altro il frammento di Saffo nel finale della *Penelopeide* di Patrizia Monaco:

CASTORE - *Non dimenticare la passione.*

POLLUCE - *Ciò che tiene sveglio il cuore.*

CASTORE - *E mi raccomando che sia ardore.*

POLLUCE - *Cu s'addumisce fa sogni strani.*

CASTORE - *L'amore unisce due corpi, due esseri umani.*

CASTORE - *Ti meriti di solcare il mare.*

POLLUCE - *Ti meriti un uomo che sia capace come le anatre di portarti in volo.*

CASTORE ~ *Ma se per un attimo, un attimo solo...*

POLLUCE - *... o per qualsiasi suo comportamento...*

CASTORE - *... tu capissi che è un inganno...*

POLLUCE - ... *segui la scia del vento.*

CASTORE - *Sia levante, maestrale o ponente.*

POLLUCE - *L'amore è una conquista, è cieco, sì, ma ci sente.*<sup>84</sup>

Questa lunga citazione può dare un'idea del linguaggio di questa revisione di Luana Rondinelli, che spesso riprende lo stile dialogico della sticomitia del dramma classico, usando a volte rime bacciate o alternate, e spesso mischia linguaggio aulico con linguaggio prosaico e dialetto siciliano. Sempre in dialetto parla la Magnifica, che profetizza il destino di Penelope con queste parole: «Senti lu vento chi arriva di ponente, verrai amata da molta molta gente, vai tranquilla e 'un ti scantari chi na tutti i maliguai c'è sempi lu mari!»<sup>85</sup>, una profezia che riprende il *motive* del vento e del mare presente anche nel discorso dei Dioscuri.

Il dialetto contraddistingue anche i dialoghi fra le tre Parche, le quali in alcuni momenti più solenni rappresentano il fato, in altri somigliano invece a donne del popolo che spettegolano sulle scelte di vita della regina di Itaca. Così per esempio è come si riferiscono allo stratagemma della tela di Penelope, alludendo in primo luogo al loro ruolo nella mitologia classica di tessere il filo del destino umano, ma anche facendo giochi di parole e riportando la scena omerica alla vita di tutti i giorni:

RISETTO ~ *Chi disse Penelope?*

ATTÌA ~ *Dice che dobbiamo cusire e scusire una tela. [...] Dice che non lo dobbiamo dire a nessuno.*

RISETTO ~ *A "Nessuno"... (Ammiccando scherzosa al nome che, nel mito, Ulisse si dà per ingannare il ciclope Polifemo) [...]*

CUTITALÌA ~ ... *Ah, ho capito!*

ATTÌA ~ *Siti du cretine, la cosa è seria. [...] Dice che questo sarà il sudario funebre di Laerte.*

RISETTO ~ *Beddra matri mia, 'un putia essere una cosa chiù allegra?*

---

<sup>84</sup> Rondinelli (2018), primo atto. Il testo pubblicato sul sito di *dramma.it* non ha numeri di pagine, ma solo divisione in atti.

<sup>85</sup> *Ibidem.*

*CUTITALIA ~ Chinni sacco... una copertina pi Telemaco figliuzzu beddro?*<sup>86</sup>

Euriclea, invece, diventa testimone della vita solitaria di Penelope dopo la partenza di Ulisse; pur nella sua sollecitudine verso Penelope e Telemaco, Euriclea sembra esprimere quei luoghi comuni che vorrebbero fissare Penelope perennemente nel suo ruolo di moglie fedele e madre comprensiva. Al contrario, nelle sue conversazioni con Euriclea, Penelope esprime sentimenti molto simili a quelli espressi dalla Medea di Franca Rame alle donne di Corinto: la consapevolezza del fatto che la maternità è il giogo con cui le donne vengono costrette alla sopportazione dei soprusi, insieme con la presa di coscienza che sono le donne stesse a propagare e tenere in vita la cultura patriarcale, diventandone complici:

*PENELOPE - quanto possiamo sopportare? Quanto può perdonare una donna? [...]*

*EURICLEA - quannu mai na la vita lu tradimento rumpi un matrimonio? Li figghi saivvano sempi tutto... [...] Li figghi si fannu puru pi chisso...*

*PENELOPE ~-Due volte schiava, dell'uomo e della tua condizione di donna. [...] ma sai qual è la verità?*

*Eh? La verità è che la colpa è di noi donne, di come li cresciamo 'sti masculi, dovrebbero imparare a rispettarle queste donne sin da piccoli e non a considerarsi già grandi davanti a noi.*<sup>87</sup>

In questa Penelope 2.0, spiega l'autrice, «la vicenda [è] giocata anche nel linguaggio, trasferendo lo scontro tra i generi anche alle parole, che sono 'fimmini

---

<sup>86</sup> *Ivi*, secondo atto.

<sup>87</sup> *Ibidem*. La Medea di Franca Rame si esprimeva in maniera simile: «Ora m'avvedo bene donne mee, che la migliore penzata che l'omo ha fatto a vantaggio sojo è d'avervi ben allevate alla soa dottrina... a scola v'ha mannate, voialtre ne ripetete la lezione e ve fate contente, chinate state, nun ve rebellate! [...] E io, zitta me dovrebbe stare, per lo bene de li figlioli?» (Rame, 1989, p. 72).

e maschi', anch'esse»<sup>88</sup>. L'*Odissea* è femmina, ci dice il titolo, ma all'interno del dramma la schiava Melissa dice che anche la schiavitù è femmina; la vendetta è femmina, secondo Penelope; la partenza è femmina, dice Castore; la follia è femmina, dice ancora Penelope. E alla fine la farfalla è femmina, afferma Penelope, spiegando che, come le farfalle, non si può restare fermi ma bisogna volare. Infatti Penelope alla fine deciderà di andarsene per mare, e riprendersi la sua libertà. E quel mare che concludeva la profezia della Magnifica non era il mare che l'aveva portata dalla sua natia Sparta a Itaca, ma il mare che la porta ad abbandonare Itaca e il suo destino di moglie di Ulisse. «Noi dobbiamo cominciare ad essere libere...», dice Penelope a Euriclea. «Ecco cosa significa il mare de La Magnifica: la libertà di riprendersi se stessi per partire, senza essere condizionati da nessuno, perché nessuno può limitare ciò che sei»<sup>89</sup>. E questo slancio di autonomia di Penelope finisce per convincere anche Euriclea, che chiede alla fine di accompagnarla, mentre le tre Parche offrono a Penelope la loro o meglio la sua famosa tela, che invece che un sudario per Laerte potrà diventare una vela per la sua barca.

Luana Rondinelli non ha indicato fonti per il suo adattamento dell'*Odissea*, ma io vorrei suggerire che l'insistenza sugli abusi sessuali subiti da Penelope da parte del padre, il rapporto con Euriclea e la loro scelta finale di lasciare la vita sicura di Itaca per le incertezze e la libertà del viaggio per mare sia stata influenzata dalla Penelope dell'omonimo romanzo di Silvana La Spina, che faceva le stesse scelte<sup>90</sup>. Come in quell'opera, fra l'altro, non è Penelope ad avere l'ultima parola, ma piuttosto Euriclea, che dopo essere stata testimone degli ultimi venti anni della vita di Penelope e delle sue sofferenze, decide alla fine di

---

<sup>88</sup> Nicolosi Fazio (2018).

<sup>89</sup> Rondinelli (2018), secondo atto.

<sup>90</sup> Per un'attenta analisi del romanzo di Silvana La Spina del 1998, si veda Alessi (2019), pp. 231-235.

seguirla. La vecchia nutrice corrisponde in un certo senso a noi spettatrici o lettrici: anche noi abbiamo ascoltato la voce di Penelope, delle Parche, della Magnifica e ci siamo rese conto che la storia di Penelope e della guerra di Troia tramandata dall'epica classica nascondeva una storia di violenza inflitta su molte generazioni di donne – e siamo ormai pronte ad appoggiarla nella sua avventura. Se l'*Odissea* è femmina, e la violenza è femmina, anche la solidarietà è femmina.

## Conclusioni

Attraverso le parole del suo Polifemo, Emma Dante ribadisce il fatto che l'interpretazione della storia (o di una storia) cambia secondo il punto di vista di chi la racconta: «Ogni generazione interpreta la storia secondo 'a propria esigenza e il proprio punto di vista, cagnanno 'nu pucariello l'interpretazione della generazione precedente [...] e 'a finale, ognuno riporta la propria versione dei fatti» (2014, p. 37).

Dall'epoca di Omero sono passate molte e molte generazioni, ognuna delle quali ha modificato l'interpretazione dei fatti e personaggi narrati nell'*Odissea* rispetto alla generazione precedente. Le autrici delle opere discusse in questo articolo vengono da una generazione che ha introdotto il concetto di genere nella 'propria versione dei fatti'. Come ha notato Serena Alessi, «la novità della riscrittura odisseica del XXI secolo è la donna»: Penelope diventa spesso figura centrale e «rivendicatrice di un'intelligenza nuova e femminile»<sup>91</sup>. Penelope è sicuramente al centro delle riscritture di Patrizia Monaco e di Luana Rondinelli: la protagonista della *Penelopeide* è pronta a ribaltare il racconto omerico delle favolose avventure di Ulisse, e a ribaltare la sua stessa immagine di modello di

---

<sup>91</sup> Alessi (2013), p. 7. Questo commento si riferiva soprattutto al romanzo *Itaca per sempre* di Luigi Malerba, del 1997.

sposa fedele per eccellenza. La Penelope di Luana Rondinelli va ancora oltre, diventa lei stessa protagonista di nuove avventure per mare, seguendo il filo della saggezza femminile proposto dalla Magnifica e dalle tre Parche. E allo stesso modo in queste riscritture moderne dell'*Odissea* diventano protagoniste le ancelle, che compaiono soprattutto nell'*Odissea A/R* di Emma Dante, come contrapposto di classe e di comportamento alla regina Penelope; Euriclea, che funziona da voce opposta a quella di Penelope nella *Penelopeide*, da madre putativa di Telemaco in *Odissea A/R*, da confidente e infine compagna di viaggio di Penelope nell'*Odissea è femmina*; Era, Demetra, e soprattutto Atena, che intervengono nelle vicende umane in *La mia Odissea*. L'attenzione rivolta verso personaggi minori o 'diversi', come nel caso di Polifemo<sup>92</sup>, rivela nelle autrici quel desiderio di «rendere visibili e colmare le 'lacune' della tradizione letteraria» in una «trasformazione di racconti normativi in efficaci storie di resistenza» caratteristico della revisione dei miti al femminile<sup>93</sup>.

Ma le Odissee teatrali scritte da Patrizia Monaco, Marina Thovez, Emma Dante e Luana Rondinelli rivendicano un'intelligenza nuova e femminile non solo per le loro personagge, ma anche per le stesse creatrici. Mi sembra significativo, infatti, che tanto Marina Thovez (nel titolo e nella conclusione) quanto Emma Dante (in *Io, Nessuno e Polifemo*) si siano inserite come parte integrante del discorso scenico a sottolineare l'origine femminile di queste riscritture. Emma Dante, la protagonista 'Io', arriva a rivendicare per sé la creazione dei personaggi omerici: «È grazie a me che tu appari», dichiara a Nessuno; «sono io che ti ho invocato, che ti riscrivo, che ti studio ed è grazie a me

---

<sup>92</sup> In parallelo alla centralità delle personagge, mi sembra anche significativo il recupero del mostruoso o 'diverso', come nel caso di Polifemo: «IO - La vostra diversità mi attrae, mi dà la carica, mi seduce. Proprio perché voi siete diverso io sono venuta a parlarvi» (Dante, 2014, p. 33).

<sup>93</sup> Zajco e Leonard (2008), p. 2.

se tu oggi davanti al suo cospetto continui a vivere»<sup>94</sup>. E la presenza fisica delle autrici come protagoniste sulla scena, Marina Thovez nel ruolo di Penelope e Calipso, Emma Dante come 'Io', Luana Rondinelli come una delle tre Parche, e la loro funzione di registe dei loro spettacoli, accentua l'importanza della loro voce autonoma, della loro attività creatrice. Inoltre, queste riscritture dell'*Odissea*, con la presenza di danzatrici sulla scena in coreografie che ampliano i confini del teatro per rappresentare eventi e sentimenti, evidenziano la presenza del corpo femminile sul palcoscenico, quella presenza negata o relegata ai margini lungo la tradizione teatrale ufficiale, cercando quella «formulazione di un alfabeto del corpo che trasmette sentimenti e parole» di cui Emma Dante ha scritto a proposito del suo lavoro con gli attori dell'*Odissea A/R*<sup>95</sup>.

Oltre ai corpi, la scelta delle fonti e del linguaggio mi sembra rilevante. Valeria Cimmieri nota che nelle riscritture più recenti emerge costante il desiderio degli autori di utilizzare delle versioni meno conosciute del mito, in modo da poter attribuire al mito nuovi significati.<sup>96</sup> Patrizia Monaco, Marina Thovez, Emma Dante e Luana Rondinelli sono andate a ispirarsi non solo alla tradizione omerica, ma anche a tradizioni non omeriche e a voci femminili più recenti, da Margaret Atwood a Silvana La Spina, e più antiche, citando anche da Saffo. Questo uso dell'intertestualità contraddice la storia omerica considerata canonica e indica un tentativo di negare la validità assoluta della tradizione letteraria tramandata attraverso i secoli. Il linguaggio spesso ironico e irriverente scelto dalle quattro autrici contribuisce pienamente alla dissacrazione delle gesta

---

<sup>94</sup> Dante (2014), p. 44. L'appropriazione autoriale era anche stato annunciato negli scambi fra Io e Nessuno sull'origine dei versi del canto XXVI dell'*Inferno*, e sul nome / cognome Dante. Anche in questo caso, Emma Dante sottolinea una origine creatrice femminile: *NESSUNO – Vedete che confusione fate con le identità? Nomi, cognomi, soprannomi, firme, diritti d'autore, paternità... IO – Maternità!* (Dante, 2014, p. 42).

<sup>95</sup> Dante (2016b), p. 42.

<sup>96</sup> Cimmieri (2016), p. 5.

dell'eroe omerico, delle divinità olimpiche, della ventennale attesa della fedele Penelope.

Indubbiamente, il punto di vista femminile sui testi del passato che Adrienne Rich aveva auspicato in «Quando noi morti ci destiamo», ha apportato numerosi cambiamenti all'interpretazione dell'*Odissea*, a partire dall'importanza data alle personagge della storia, da Penelope a Euriclea, dalle dee alle ancelle. Come l'*Odissea* aveva previsto, la gloria di Penelope non si è cancellata attraverso i secoli.<sup>97</sup> Ma la sua storia, adattata al femminile da molte autrici e portata sul palcoscenico in questi ultimi anni, è diventata una riflessione sul ruolo della donna nella società, una denuncia della violenza inflitta sulle donne e una visione forse utopica di una libertà che le donne possono raggiungere se supportate da altre donne. E le autrici contemporanee hanno portato sulla scena il corpo e la voce non solo di Penelope, ma anche delle sue ancelle, anche di Euriclea, e anche delle profetesse e delle dee. In molti casi, infatti, hanno prestato loro le loro voci e i loro corpi, in un gioco di scambi, modernizzazione, familiarizzazione e a volte dissacrazione che rende l'*Odissea* sempre più nostra contemporanea.

Daniela Cavallaro

University of Auckland

[d.cavallaro@auckland.ac.nz](mailto:d.cavallaro@auckland.ac.nz)

---

<sup>97</sup> *Odissea* XXIV.

## Riferimenti bibliografici

Agnello Hornby (2011)

Simonetta Agnello Hornby, *Penelope*, in *Ti vengo a cercare. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj e Barbara Frandino, Torino, Einaudi, 2011, pp. 341-353.

Alessi (2013)

Serena Alessi, *La figura di Penelope in Itaca per sempre di Luigi Malerba*, in *Aigne*, a cura di Alessia Risi, Vol. III, 2013, p. 32-42.

Alessi (2019)

Serena Alessi, *L'uguaglianza e la differenza: il tempo di Penelope*, in *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo*, a cura di Sandra Parmegiani e Michela Prevedello, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 227-243.

Barsotti (2016)

Anna Barsotti, *Prefazione*, in Dante E., *Odissea A/R. Viaggio in due movimenti. Liberamente tratto dal poema di Omero*, Palermo, Glifo Edizioni, 2016, pp. 10-39.

Carponi (2015)

Cecilia Carponi, *Io, Nessuno e Polifemo. Intervista impossibile - Romaeuropa Festival, Teatro Vittoria (Roma)*, in saltinaria.it, 7 novembre 2015, <  
<http://www.saltinaria.it/recensioni/spettacoli-teatrali/io-nessuno-e-polifemo-intervista-impossibile-romaeuropa-festival-recensione-spettacolo.html>> (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Cerrato (2016)

Cerrato, Daniele, *L'Ippolito di Elena Bono. Dramma in tre atti*, in *Réécrire le mythe. Réception des mythes anciens dans le théâtre italien contemporain*, Toulouse, Université de Toulouse II-Jean Jaurès, 2016, pp. 155-172.

Chianese (2015)

Laura Chianese, *Io, Nessuno e Polifemo. L'intervista impossibile di Emma Dante*, in *klpteatro.it*, 14 febbraio 2015, < <http://www.klpteatro.it/io-nessuno-e-polifemo-intervista-impossibile-di-emma-dante> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Cimmieri (2016)

Valeria Cimmieri, *Introduction*, in *Réécrire le mythe. Réception des mythes anciens dans le théâtre italien contemporain*, Toulouse, Université de Toulouse II-Jean Jaurès, 2016, pp. 1-6.

Clavijo Martín (2016)

Milagro Martín Clavijo, *Penelopeide de Patrizia Monaco: la Odissea de Penelope a escena*, in M. de Fatima Silva-M. do Ceu Fialho-J. L. Brandao (a cura di), *O livro do Tempo: Escritas e reescritas Teatro Greco-Latino e sua recepcao II*, Coimbra, Imprensa de Universidade de Coimbra, 2016, pp. 367-380.

Clavijo Martín (2017a)

Milagro Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Siviglia, Benilde, 2017.

Clavijo Martín (2017b)

Milagro Martín Clavijo, *Un altro narratore: le ballerine nella drammaturgia di Patrizia Monaco*, in Clavijo M. M., *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Siviglia, Benilde, 2017, pp. 81-99.

Clavijo Martín (2018)

Milagro Martín Clavijo, *Diálogo intertextual en la Penelopeide de Patrizia Monaco*, in *Cuadernos de Filología Italiana*, 25, 2018, pp. 233-246.

Dante (2008)

Emma Dante, *Emma Dante incontra Polifemo*, in *Corpo a corpo: interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj e Barbara Frandino, Torino, Einaudi, 2008, pp. 86-105.

Dante (2014)

Emma Dante, *Io, Nessuno e Polifemo. Intervista impossibile. La versione di Polifemo in atto unico*, Palermo, Glifo Edizioni, 2014.

Dante (2016a)

Emma Dante, *Odissea A/R. Viaggio in due movimenti. Liberamente tratto dal poema di Omero*, Palermo, Glifo Edizioni, 2016.

Dante (2016b)

Emma Dante, *I giganti*, in Dante E., *Odissea A/R. Viaggio in due movimenti. Liberamente tratto dal poema di Omero*, Palermo, Glifo Edizioni, 2016, pp. 40-45.

De Martino (2017)

Alessandra De Martino, *Il sogno ne Il teatro della notte. Considerazioni sul monologo di Patrizia Monaco*, in Clavijo M. M. (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Siviglia, Benilde, 2017, pp. 53-61.

Ferrara (2015)

Carmine Ferrara, *Io Nessuno e Polifemo. Quando una bugia diventa letteratura*, in *fermataspettacolo.it*, 8 febbraio 2015, < <https://www.fermataspettacolo.it/teatro/io-nessuno-e-polifemo-quando-una-bugia-diventa-letteratura> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Giambrone (2014a)

Roberto Giambrone, *Dalla parte del mostro. Conversazione con Emma Dante*, in Dante E., *Io, Nessuno e Polifemo. Intervista impossibile. La versione di Polifemo in atto unico*, Palermo, Glifo Edizioni, 2014, pp. 70-77.

Giambrone (2014b)

Roberto Giambrone, «Il gioco ingannevole del teatro», in Dante E., *Io, Nessuno e Polifemo. Intervista impossibile. La versione di Polifemo in atto unico*, Palermo, Glifo Edizioni, 2014, pp. 66-69.

Gregori (2014)

Maria Grazia Gregori, *Io, Nessuno e Polifemo di Emma Dante*, in *delteatro.it*, 18 settembre 2014, < <http://www.delteatro.it/2014/09/18/io-nessuno-e-polifemo-di-emma-dante> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Jallin (2017)

Nicole Jallin, *Andata e ritorno nell'Odissea di Emma Dante*, in *globalist.it*, 30 gennaio 2017, < <https://www.globalist.it/culture/2017/01/30/andata-e-ritorno-nell-odissea-di-emma-dante-211099.html> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

k. c. (2015)

k. c., *Cabaret-cinema? La mia Odissea della Thovez è a metà strada*, in [altoadige.it](http://www.altoadige.it), 14 gennaio 2015, < <http://www.altoadige.it/cultura-e-spettacoli/cabaret-cinema-la-mia-odissea-della-thovez-%C3%A8-a-met%C3%A0-strada-1.224524> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Maggio (2016)

Roberto Maggio, *Dal poema epico alla commedia. La mia Odissea arriva a Vercelli*, in [lastampa.it](http://www.lastampa.it), 3 maggio 2016, < <https://www.lastampa.it/vercelli/2016/05/03/news/dal-poema-epico-alla-commedia-la-mia-odissea-arriva-a-vercelli-1.34997078> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Maraini-Murrari (2013)

Dacia Maraini-Eugenio Murrari, *Il sogno del teatro: cronaca di una passione*, Milano, Rizzoli, 2013.

Monaco (2010a)

Patrizia Monaco, *Penelopeide*, in *Ridotto*, 6 giugno 2010, pp. 20-31.

Monaco (2010b)

Patrizia Monaco, *Nota dell'autrice a Penelopeide*, in *Ridotto*, 6 giugno 2010, p. 27.

Monaco (2016)

Patrizia Monaco, *Penelopeide*, in *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco*, Roma, Aracne, 2016, pp. 99-124.

Neonato (2016)

Silvia Neonato, *Si avanzino le personagge*, in *cultweek.com*, 10 dicembre 2016, <<https://www.cultweek.com/si-avanzino-le-personagge/>>.

Nicolosi Fazio (2018)

Francesco Nicolosi Fazio, *Se l'Odissea è femmina. Al Teatro Antico di Segesta, Penelope secondo Luana Rondinelli*», in *Scenario*, 28 agosto 2018,

< <http://www.inscenaonlineteam.net/2018/08/28/se-lodiessea-e-femmina-al-teatro-antico-di-segeste-penelope-secondo-luana-rondinelli/> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Nobile (2016)

Laura Nobile, *L'Odissea di Emma Dante al Biondo: 'I miei allievi anima del progetto'*, in *Repubblica*, 24 ottobre 2016, <

[https://palermo.repubblica.it/societa/2016/10/24/news/l\\_odissea\\_di\\_emma\\_dante\\_al\\_biondo\\_i\\_miei\\_allievi\\_anima\\_del\\_progetto\\_-150493189/?ref=search](https://palermo.repubblica.it/societa/2016/10/24/news/l_odissea_di_emma_dante_al_biondo_i_miei_allievi_anima_del_progetto_-150493189/?ref=search) > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Novelli (2017)

Laura Novelli, *Maieutica di Omero*, in *succedeoggi.it*, 2017, < <http://www.succedeoggi.it/2017/02/maieutica-di-omero/> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

«L'Odissea» (2017)

*L'Odissea secondo Dante (Emma)*, 30 gennaio 2017, < <https://m.dagospia.com/l-odissea-secondo-dante-emma-il-mistero-oscuro-della-famiglia-di-ulisse-e-penelope-140403> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Ottolia (2014)

Andrea Ottolia, *La mia Odissea, Thovez porta Omero a teatro*, in lafedelta.it, 12 novembre 2014, < <https://www.lafedelta.it/2014/11/12/la-mia-odissea-thovez-porta-omero-a-teatro/> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

PAC01 (2016)

PAC01, *L'Odissea di Emma Dante: andata e (non) ritorno di una poetica*, in paneacquaculture.net, 10 novembre 2016, < <https://paneacquaculture.net/2016/11/10/lodissea-di-emma-dante-andata-e-non-ritorno-di-una-poetica/> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Paris (2017)

Domenico Paris, *L'Odissea moderna e divertentissima di Emma Dante*, in dmenicoparis.it, 2017, < <http://www.dmenicoparis.it/lodissea-moderna-e-divertentissima-di-emma-dante/> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Quasimodo (1965)

Salvatore Quasimodo, *Lirici greci*, Milano, Mondadori, 1965.

Rame (1989)

Franca Rame, *La Medea*, in *Venticinque monologhi per una donna*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 67-75.

Rich (1972)

Adrienne Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, *College English*, Vol. XXXIV, n. 1, 1972, pp. 18-30.

Rich (1985)

Adrienne Rich, *Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione*, in *Segreti silenzi bugie. Il mondo comune delle donne*, Milano, La Tartaruga, 1985, pp. 23-42.

Rondinelli (2018)

Luana Rondinelli, *Penelope-L'Odissea è femmina*, in *dramma.it*, 2018, < <http://www.dramma.it/dati/libreria/penelope.htm> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

«Saluzzo» (2016)

*Saluzzo: gli alunni del liceo Bodoni alla scoperta di un'Odissea tra dramma e commedia*, in *targatocn.it*, 4 febbraio 2016, < <http://www.targatocn.it/2016/02/04/leggi-notizia/argomenti/eventi/articolo/saluzzo-gli-alunni-del-liceo-bodoni-alla-scoperta-di-unodissea-tra-dramma-e-commedia.html> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Santini (2008)

Laura Santini, *L'Odissea di Penelope a Portovenere*, in *mentelocale.it*, 5 agosto 2008, < <https://www.mentelocale.it/la-spezia/articoli/21497-l-odissea-di-penelope-a-portovenere.htm> > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Thovez (2014)

Marina Thovez, *La mia Odissea*, 2014, testo inedito.

Trovato (2016)

Roberto Trovato, *Condominio mitologico di Patrizia Monaco. Una casa del Duemila con vista sul passato*, in M. de Fatima Silva-M. do Ceu Fialho-J. L. Brandao (a cura di), *O livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepcao II*, Coimbra, Imprensa de Universidade de Coimbra, 2016, pp. 351-365.

Trovato (2017)

Roberto Trovato, *Due rievitazioni ironiche e fantasiose di alcuni miti della letteratura occidentale*, in Clavijo M. M. (2017), pp. 111-126.

Venturi (2017)

Valentina Venturi, *L'Odissea secondo Emma Dante: 'Ho scelto di raccontare l'attesa'»*, in *Il Messaggero*, 31 gennaio 2017, <  
[https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/teatro/odissea\\_omero\\_secondo\\_emma\\_dante\\_teatro\\_argentina-2229943.html](https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/teatro/odissea_omero_secondo_emma_dante_teatro_argentina-2229943.html) > (data di ultima consultazione: 17/11/2019)

Zajco-Leonard (2008)

Vanda Zajko-Miriam Leonard, *Introduction*, in *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, in Vanda Zajko e Miriam Leonard (a cura di), Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 1-18.

*This article presents five recent theatrical adaptations of the Odyssey by Italian women playwrights: Penelopeide (2009) by Patrizia Monaco; La mia Odissea (2014) by Marina Thovez; Io, Nessuno e Polifemo (2014) and Odissea A/R – viaggio in due movimenti (2016) by Emma Dante; and Penelope - L'Odissea è femmina (2018) by Luana Rondinelli. The article focuses in particular on the language, choreography, and re-writings of characters and events of the Homeric poem included in the five plays, stressing the playwrights' often irreverent aims.*

*Parole-chiave: Odissea; re-visione; teatro di donne; Penelope; Polifemo.*

CATERINA CONTI, **Il classico nella radiofonia: la *Divina Commedia* a Radio Trieste.**

### **Radiofonia e cultura**

Gli intrecci tra letteratura classica e cultura radiofonica in Italia sono stati indagati da una consolidata tradizione intellettuale che ne ha messo in luce le notevoli ricadute internazionali, oltre al fatto di poter contare sul contributo di parecchi autori<sup>1</sup> che affrontano la questione storicizzando il contesto di nascita e sviluppo della radiofonia italiana, coincidente con l'avvento del fascismo.

Come affermano Colombi ed Esposito:

*In particolare negli ultimi decenni del Novecento si è assistito a una ripresa del dibattito sulla 'reciproca illuminazione tra le arti', stimolato ovviamente dal ruolo sempre crescente che i suoni hanno 'per' la letteratura (la questione della descrizione) e nel 'sistema-letteratura' (distribuzione, circolazione, ricezione di testi e di suoni)<sup>2</sup>.*

Attraverso i mezzi di diffusione di massa come la radio – e più tardi la televisione – l'Italia del secondo dopoguerra propose un'immagine di sé protesa alla modernità e all'unità del Paese, evidenziando la centralità dei valori risorgimentali e promovendo i miti provenienti dalla società capitalista

---

<sup>1</sup> Anania (2004); Bettetini (1985); Isola (1990, 1991, 1995, 1998); M. McLuhan (2006); Menduni (1994, 2002, 2008); Micheli (1977); Mignemi (1995); Monteleone (1976, 1990, 1992, 1994, 1995, 1999); Monticone (1978); Papa (1978); Simonelli (2012).

<sup>2</sup> Colombi, Esposito (2008), p. 7.

americana. La Rai, come detentrica del monopolio radio-televisivo, esercitò quindi una funzione di argine civile e culturale al malessere e alle difficoltà dell'Italia appena uscita dalla Seconda guerra mondiale e seppe veicolare messaggi positivi e propositivi, suffragati anche dal boom economico degli anni Sessanta. Infatti, come spesso ripetuto, la principale attitudine dell'azienda era quella di «informare, divertire, educare» attraverso l'articolazione di una serie di programmi, divisi per fasce di età e sesso, dal tratto fortemente educativo e formativo. Si trattò di un orientamento teso a una logica pedagogica, ovvero all'educazione e formazione morale degli ascoltatori, che rimase inalterata almeno fino alla Riforma del 1975<sup>3</sup>.

Dunque, la radio propose programmi che potessero adempiere a tale compito, attraverso l'ideazione e la produzione di un palinsesto nel quale si ritrovavano trasmissioni informative, programmi didattici, approfondimenti storici, musicali, culturali, letterari, e poi lettura di opere, documentari, quiz radiofonici, trasmissioni didascaliche. Si voleva 'educare divertendo', connendo la radio come un mezzo informativo e, allo stesso tempo, ricreativo. Va tenuto conto, infatti, che la grande maggioranza della popolazione italiana era analfabeta o semi-analfabeta, secondo quanto riportato dal censimento del 30 dicembre 1951 che fotografava

*l'esistenza di oltre 13 milioni e mezzo di analfabeti e semianalfabeti, di 7 milioni e mezzo di alfabeti senza alcun titolo di studio, di 25 milioni di persone con diploma elementare, mentre due milioni e mezzo erano i diplomati di scuola media inferiore e mezzo milione i laureati*<sup>4</sup>.

Si trattava, pertanto, di dotare gli ascoltatori di strumenti minimi per conoscere la realtà circostante e la cultura italiana attraverso questi programmi

---

<sup>3</sup> D'Amato (2002), pp. 29-30.

<sup>4</sup> Doglio in Monteleone (1992), p. 250.

informativi-culturali, privilegiando soggetti come personalità, apparati e istituzioni delle lettere, delle scienze, delle arti e dello spettacolo. Si può affermare con Monteleone che «per tutto il periodo del dopoguerra, la funzione assolta dalla radio come ‘traduttrice’ di cultura è un tema di grande importanza dal punto di vista storico»<sup>5</sup>, perché consente di comprendere il contesto e l’ambizione civile della Rai, che deteneva il monopolio dell’informazione e della diffusione della cultura.

Per inciso, non va sottovalutato il fatto che l’ascolto della radio, anche nelle forme più private, è sempre considerato e vissuto come un’esperienza sociale, perché può rispondere a molteplici esigenze sociali di tipo connettive, partecipative e identitarie<sup>6</sup>. Nonostante, infatti, l’ascolto sia individuale, la radio consente all’ascoltatore di non sentirsi isolato o solo, perché le voci che giungono dall’apparecchio – magari di sottofondo – danno l’impressione di essere connesso in modo flessibile con altre persone. Non solo, l’ascolto è vissuto come una forma in sé medesima di una nuova socialità: infatti alla radio viene attribuita l’autorevolezza della voce di un “capo-famiglia” innovativo e potenziato sia nella capacità di penetrazione, attraverso contenuti nuovi, sia nella quantità di potenziali e reali ascoltatori, favorita dalla contemporaneità orizzontale, socialmente e culturalmente paritaria (e parificante) dei nuclei. Va poi richiamato un riecheggiamento della radio come luogo figurato dell’evocazione sincronica del focolare antico attraverso la figura dell'*aedo* moderno a *transistor*: secondo i casi, al contempo, il mezzo radiofonico si propone come ricostruttore della storia, messaggero del presente e narratore della fantasia, svolgendo una funzione identitaria perché l’essere umano, conformando per natura il proprio stile di vita sulla base di credenze e tabù, richiede continui aggiornamenti dall’ambito sociale

---

<sup>5</sup> Monteleone (1992), p. 256.

<sup>6</sup> Menduni (2008), pp. 66-69.

in cui vive. Nella radio l'essere umano ritrova, pertanto, gli elementi per riconoscersi nell'identità che ha scelto o nella quale ha accettato di riconoscersi e aggiornare – per così dire – le proprie scelte culturali e di consumo, acconsentendo all'essere incluso in un percorso di progressiva approssimazione verso il modello rappresentato e di riconoscimento (anche nella contemporaneità) dell'appartenenza permanente o temporanea a un gruppo. La determinazione della 'comunità degli ascoltatori' in termini di inclusione di singoli e della sua estensione meriterebbe un approfondimento ulteriore, tuttavia in questa sede preme sottolineare soprattutto come la radio sia e sia stata, per la sua stabilità e pervasività, in grado di creare una persistenza al flusso degli eventi composto da contenuti e soggetti attoriali o 'spettatoriali' che concorrono in egual misura (e senza necessariamente una parificazione socio-linguistico-culturale) alla definizione di un livello comunitario che cambia e ha cambiato la percezione dell'esistenza e della collettività.

Infatti, il mezzo radiofonico consente all'utente di mantenersi aggiornato sia rispetto alla cronaca del luogo cui sente di appartenere, alle istituzioni, agli avvisi, ecc. sia alle conversazioni e narrazioni che circolano comunemente intorno a sé. In questo modo chi ascolta la radio, pur restando in quel frangente un soggetto 'passivo' delle azioni che si svolgono altrove – perché si tratta di un messaggio predeterminato e confezionato che arriva unidirezionalmente –, è richiamato costantemente in modo attivo alla dimensione della sfera pubblica. In virtù dell'ascolto, della comprensione e dell'apprendimento di nuove informazioni e non secondariamente di un nuovo linguaggio, l'ascoltatore ha l'opportunità allora di elaborare e soprattutto diffondere in maniera bidirezionale col proprio gruppo/famiglia dei messaggi propri, non necessariamente e non ancora nuovi e rielaborati, ma anche solamente e semplicemente riproposti a partire dalla radio.

La stessa dinamica si può poi estendere ai gruppi/famiglie che tra loro stessi ripropongono la medesima capacità di allargare e riprodurre all'infinito le informazioni ricevute, e così avviene anche tra le cosiddette 'classi', che per contaminazioni fanno veicolare determinati contenuti, narrazioni, concezioni filosofiche. In questo senso, la radio può svolgere una funzione fondamentale di promozione e diffusione di contributi che si autoalimentano e riproducono incentivando la creazione di onde concentriche che si ampliano progressivamente verso l'esterno permeando tutta la società, come in un lago in cui sia gettato un sasso e le cui onde si propagano ingrandendosi fino alle sponde.

Si tratta di un enorme potenziale alla base dello straordinario investimento economico e tecnologico che, a partire dai privati<sup>7</sup>, nel primo dopoguerra seppe ben presto convincere lo Stato a investire sul perfezionamento della radio, come straordinario strumento di diffusione di massa dell'informazione e della cultura.

### **La radiofonia e i classici**

In estrema sintesi, si può dire che dal punto di vista storico il governo fascista, forse per un disinteresse iniziale di Mussolini verso la radio, non comprese a fondo l'importanza di una politica culturale diffusa attraverso degli apparecchi venduti a basso costo. Capì quasi fin da subito, piuttosto, l'importanza delle trasmissioni e della capacità pervasiva della radio. Ciò è tanto più vero per la Germania del tempo, dove Goebbels da subito usò la radio come il principale strumento attraverso cui diffondere l'ideologia nazista, usandolo come 'settimo potere'. In Italia solo leggermente più tardi, comunque negli anni '20, la radio cominciò a diffondere trasmissioni culturali e letterarie. In particolare, uno spazio considerevole venne assegnato ai programmi di divulgazione dei classici, ovvero

---

<sup>7</sup> Balbi (2010) e Nunziata (2017).

dei principali testi e dei relativi autori che il regime considerava alla base del nuovo ordine che intendeva affermare nel Paese. Da questo punto di vista, il connubio radio e letteratura era in grado di rispondere proprio a quelle esigenze sociali, poc'anzi enunciate, di tipo connettive, partecipative e identitarie. Come si è visto, infatti, la letteratura e in particolare i classici 'connettono' una comunità di individui tra loro, perché forniscono gli elementi base e irriducibili dello stare insieme e del sentirsi comunità attraverso la trasmissione dei valori e delle risposte collettive alle domande di senso. Soddisfano quindi anche l'esigenza identitaria della collettività e di collegamento tra individui che, dando rappresentazione o mettendosi in ascolto di una rappresentazione, attraverso la letteratura sentono di aderire e quindi di partecipare alla 'celebrazione' della società in cui sono inseriti. Non sorprende, quindi, che si possano evidenziare nella radio la presenza e la rappresentazione dei classici della letteratura, pervasivi allora come ancora in parte lo sono oggi (con una dimensione chiaramente diversa quanto a programmazione, messa in onda, ascoltatori coinvolti e canali usati).

La decisione di puntare sui classici nella radio, in ogni forma siano rappresentati, fu assunta nel secondo dopoguerra dalla Rai in modo esplicito, come segno intenzionale dell'indirizzo culturale assunto dall'azienda pubblica. Rappresentare i classici, in questo senso, significava esprimere e far arrivare agli utenti una chiara visione di appartenenza culturale e nazionale, che era anche l'espressione ufficiale dello Stato. Il grande tema del 'canone' riemerge, quindi, come espressione e «prodotto della cultura, quella crociana [...] che dipende da una scelta fatta in base a certi presupposti culturali. Che conclusione ne traiamo? Il canone non è affatto un oggetto di natura: è un prodotto di cultura, cioè è frutto di scelte»<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Sacchi (2003)

Nella radio degli anni '50 le scelte radiofoniche intendevano quindi fornire a chi ascoltava una precisa idea di letteratura italiana, di nazione, di unità nazionale, mirando all'accrescimento della coscienza che gli ascoltatori avevano della propria identità e alla salvaguardia della propria identità culturale – che rientra tutt'ora tra i fini istituzionali dell'ente Rai. Come più tardi avverrà con la televisione, il riferimento all'italianità, in qualunque forma venisse fatto, evocava una sorta di simulacro, di *topos* identitario che condensava e rappresentava «tutti quei valori e disvalori convenzionalmente fatti derivare da una serie di fattori legati a tutto ciò che per tradizione coincide con l'identità nazionale»<sup>9</sup>.

La costruzione di una consapevolezza nazionale si nutrì anche di questi contenuti e dei linguaggi usati dalla radio per delineare un'idea nuova di Paese. Ciò portò la radio a essere un fenomenale strumento di diffusione di cultura indirizzata alla 'massa', da cui derivò la riflessione di Colombo che, nell'individuare «l'irrompere imperfetto dell'alfabetizzazione di massa» afferma che si sia generata inevitabilmente (e in modo progressivo) una contaminazione tra massa e cultura. Essa diede luogo, proprio nel dopoguerra e negli anni Sessanta, a un orientamento che portò all'immenso fenomeno di adattamento e alla produzione specialistica, che era tuttavia spogliata di ogni specialismo intrinseco ed era, per così dire, semplificata, resa fruibile<sup>10</sup>. Dalla diffusione (storica) del processo industriale derivò anche la costruzione di un'industria culturale<sup>11</sup> che fece distinguere la cultura di massa dalla cultura colta e al di sopra della cultura popolare. «Il folklore, l'identità nazionale, il costume, la mascherata popolare vengono tenute in vita sia dalle culture di massa capitalistiche che dalle culture di massa socialiste»<sup>12</sup>, nell'ottica di soddisfare, rappresentare e

---

<sup>9</sup> Costa, Grignaffini, Quaresima (1995), p. 8.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>11</sup> Morin (1963)

<sup>12</sup> Colombo, Grandi, Rizza (1977), p. 12.

accontentare il popolo. Tuttavia, mentre la cultura di massa ambiva a essere 'normalizzante' e intendeva quindi proporre l'abolizione del conflitto e la produzione di contenuti che accentuassero la serenità, la stabilità e l'adattamento, la cultura 'colta' accentuò proprio quel carattere che incoraggiava la creatività e l'autonomia di pensiero. La rappresentazione dei classici nella radio incardinò, in realtà, lo sforzo di tenere in equilibrio questi due tipi di 'culture', provocando allo stesso tempo il senso del 'nuovo', del 'mai visto' e contemporaneamente delineando la grande tradizione su cui si ergevano, facendosi veicolo dei valori e dell'appartenenza identitaria al Paese.

Le opere letterarie rappresentate dalla radio erano per la maggior parte italiane e costituivano un'importante fonte di ispirazione per la narrativa radiofonica che si veicolava solo in lingua italiana. Il linguaggio radiofonico, poi, doveva articolarsi in modo semplice e comprensibile dal nord al sud d'Italia, proprio perché la diffusione avveniva su tutto il territorio nazionale e incontrava diversità di ogni tipo (sociale, economica, di ceto, di sesso, di età, di lingua, ecc.). L'importanza di un lessico quotidiano chiaro era stato sottolineato anche da un interessante manuale radiofonico, scritto da Carlo Emilio Gadda<sup>13</sup> che, al di là delle sue opere letterarie sempre articolate in frasi complesse e aspetto austero, raccomandava a chi faceva radio di essere comprensibile e vicino anche linguisticamente a chi ascoltava. Sono raccomandazioni che oggi potrebbero sembrare eccessive o superflue, ma rivelano invece la serietà dell'approccio intellettuale e artistico alla novità dell'uso dello strumento radiofonico e la ricerca collettiva di fornire agli ascoltatori un mezzo efficace di accrescimento culturale e letterario. La radio non era vista come un gioco a disposizione di 'chi sa', ma come una grandissima opportunità per avvicinare 'chi non sa', dimostrandosi – come già anticipato – «non soltanto un grammofono, ma un *medium*

---

<sup>13</sup> Gadda (1952); Ungarelli (1993).

conversazionale, che si inseriva (talvolta sostituendola) nell'attività relazionale prevalente della famiglia, cioè parlare e chiacchierare. Una caratteristica che sta poi anche nel DNA della televisione»<sup>14</sup>.

Da questo punto di vista, si potrebbe dire che, in realtà, il passaggio dalla radio alla tv fu una vera e propria 'mutazione genetica', che implementava l'interazione auditiva della radio, come si è visto di tipo relazionale-orale, aggiungendo quella visiva: nella televisione, infatti, gli spettatori si possono 'guardare' riconoscendosi 'insieme' nel partecipare all'esperienza in maniera isocrona e coincidente nello spazio. La TV trasporta luogo e tempo del clan nel luogo e tempo della relazione univoca lungo la direttrice singolo-apparecchio sulla quale si incanalano in maniera prevalente, se non esclusiva, tutti i suoi sensi (udito, vista, parola) normalmente atti alla comunicazione sociale. È una modifica sostanziale che porta a un mutamento della relazione con l'oggetto comunicativo, che passa dall'essere un emanatore di parole che lascia libertà di movimento, a un costruttore di 'qui e ora' finalizzato alla vista di ciò che viene trasmesso.

Complessivamente, la funzione di presenza e compagnia che i due mezzi sanno evocare risultano egualmente efficaci, anche se richiamano rispettivamente una diversa concezione della collettività attiva simultaneamente, da un lato sottointesa (nella radio non si ha mai la certezza di non essere gli unici ascoltatori) e dall'altra, invece, convinta (nella televisione lo spettatore sa che ci sono sicuramente altre persone davanti al monitor).

In ogni caso, la radio riuscì e riesce tutt'ora ad assolvere a quella dimensione collettiva che richiede vicinanza interattiva, valoriale e sociale e che proprio nell'uso dei classici trovò un esempio perfettamente calzante alle esigenze fin qui esposte. Ciò che è certo, poi, è che la radio, come presenza consolidata nella vita quotidiana, ha esercitato – al pari o forse più della stampa – un ruolo

---

<sup>14</sup> Menduni (2008), pp. 5-6.

fondamentale anche come mezzo di diffusione della letteratura contemporanea e classica. In passato, in particolare, se da un lato gli intellettuali e gli scrittori di ogni disciplina videro la possibilità attraverso la radio di far conoscere le proprie opere, appositamente lette e diffuse (che portò anche alla nascita di un nuovo genere radiofonico, il 'radiodramma'), dall'altro la Rai stessa attraverso i suoi responsabili e programmisti volle assegnare alla letteratura classica uno spazio considerevole all'interno del palinsesto. I radiodrammi erano, infatti, opere inedite appositamente scritte per essere divulgate (anche su più puntate) dalla radio, ovvero riduzioni radiofoniche di opere classiche della letteratura e della cultura già conosciute e rese fruibili per gli ascoltatori. «Il radiodramma si collega alla tradizione del racconto orale, ma impegna l'autore a far interagire la parola, attraverso il montaggio, con le musiche, i suoni e i rumori»<sup>15</sup> e perciò ottenne ben presto un notevole successo di pubblico.

Accanto a questo innovativo genere di programma radiofonico, si aggiunsero poi programmi di lettura integrale o parziale dei testi letterari. Dal momento che per sua natura il mezzo radiofonico non può agire sullo spazio ma solo sul tempo, e non può contare sulla vista ma solo sull'udito, esso si trova quindi a essere molto compatibile, molto 'vicino' al testo letterario ed è dotato di più di un canale che consente la sovrapposizione, la contemporaneità, la mescolanza di contenuti differenti che offrono all'ascoltatore una percezione sensoriale molto maggiore rispetto al solo linguaggio scritto. La scelta di accedere alla lettura diretta dei testi originali dà la misura dell'investimento culturale che venne svolto negli anni Sessanta dalla Rai e dalla scuola di pensiero che sottendeva a questa delicata ma incisiva operazione di acculturazione del Paese.

Dal punto di vista dell'organizzazione dei programmi, infatti, la lettura diretta di un testo comportava un'attenzione notevole nel momento della scelta

---

<sup>15</sup> Spadaro (2009)

dell'opera da divulgare, ma il suo montaggio e la messa in onda erano facilitati proprio per la 'mediatezza' del contenuto. La Rai volle veicolare la lettura diretta dei testi, con una scelta più tardi salutata positivamente da Italo Calvino:

*La lettura d'un classico deve darci qualche sorpresa, in rapporto all'immagine che ne avevamo. Per questo non si raccomanderà mai abbastanza la lettura diretta dei testi originali scansando il più possibile bibliografia critica, commenti, interpretazioni. La scuola e l'università dovrebbero servire a far capire che nessun libro che parla d'un libro dice di più del libro in questione<sup>16</sup>.*

Vengono costruite, quindi, trasmissioni letterarie dedicate ai classici della letteratura, che trovavano spesso una cadenza costante e organizzata nel palinsesto radiofonico durante la settimana. Gli ascoltatori cui esse si indirizzavano appartenevano a diversi ceti sociali e per questo vi si accostavano con distinti livelli di conoscenza letteraria, dal più elevato al più basso. Era necessario, pertanto, che fossero scelti testi comprensibili a tutti e di facile interpretazione, con trame più o meno segnate e senza artifici letterari complessi. Questi testi dovevano avere anche una certa riconoscibilità da parte del pubblico, dovevano essere vagamente 'familiari', almeno nel titolo, per poter attrarre la loro attenzione e una certa continuità nell'ascolto. Anche grazie a questi accorgimenti, la radio riuscì così a intercettare un pubblico differenziato e a tenerlo 'agganciato' alla radio.

*Il grado di intensità e capacità di coinvolgimento della radio non deriva solo dalla diffusione della voce (nel '37 in questo senso R. Arnheim scriveva il suo «Elogio della cecità»<sup>17</sup>), ma dall'espressività stessa della voce diffusa. La radio deve dischiudere la realtà dell'immaginario attraverso percezioni che non valgono per sé, ma per la loro capacità evocativa, cioè gli «analoghi percettivi», che in questo caso sono la musica, i suoni e le parole. L'evocatività del testo può essere sottolineata da sottofondi musicali o può essere indirizzata dal*

---

<sup>16</sup> Calvino (1991), p. 14.

<sup>17</sup> Arnheim (1987).

*lettore professionista, e ciò di fatto consiste in una esecuzione interpretativa del testo letterario*<sup>18</sup>.

Infatti, l'adattamento radiofonico non riguardava solo la riduzione di un testo al mezzo di diffusione tramite i canali a disposizione (in questo caso, solo i suoni e non le immagini); si trattava, invece, di creare una nuova modalità di coinvolgimento del pubblico, cui la radio si rivolgeva attraverso i classici. L'adattamento del testo non è però, una mera riproduzione

*ma piuttosto qualcosa che deve essere interpretato e ricreato [...] È ciò che secondo un noto approccio teorico si definisce un deposito di istruzioni diegetiche, narrative e assiologiche che l'adattatore può utilizzare o trascurare, dovendo egli necessariamente interpretare prima di poter creare*<sup>19</sup>.

Infatti, ogni singola esecuzione dal vivo o registrata può essere considerata un adattamento del testo scritto, che normalmente non contiene necessariamente indicazioni esplicite quanto alla tonalità della voce, alle espressioni, alle pause brevi da usare per convertire le parole scritte in azione. È compito, quindi, dell'adattatore attualizzare il testo, interpretarlo, ricrearlo, senza 'tradirlo'.

L'accesso diretto ai testi, invece, avviene mediante una breve introduzione o un commento finale all'opera da parte del conduttore del programma che, in questo senso, svolge un ruolo fondamentale di *medium* tra oggetto comunicato e fruitore in ascolto assumendo spesso la funzione di mediatore, ovvero – per così dire – di 'maestro di cerimonia'. Anche nella radio del dopoguerra i commentatori si rendevano attori del processo educativo attraverso l'uso di un tono discreto e profondo adottato mentre introducevano, orientavano, creavano collegamenti. Da loro dipendeva la capacità di far emergere e trasportare il lettore verso quella 'rigenerazione dell'animo' che i classici, per definizione, sanno

---

<sup>18</sup> Spadaro (2009).

<sup>19</sup> Hutcheon (2011), p. 127.

provocare. Come dice Calvino in uno dei passaggi più noti: «Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire»<sup>20</sup>, e anche:

*I classici sono quei libri che arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume)*<sup>21</sup>.

Sono molteplici i critici letterari che, anche in tempi recenti, hanno accennato all'importanza della lettura dei classici perché questi testi sono capaci di 'parlare' ai viventi, di rivelare la lunga strada della storia che hanno percorso e contemplare, allo stesso tempo, il mistero e la profezia di ogni esistenza umana.

*Leggere un classico è come visitare i sotterranei di una città. In superficie, alla luce del sole, si stratifica il mutamento, ma lì sotto, nel sistema circolatorio, si può individuare l'articolazione delle fondamenta, affascinanti, labirintiche, semplificate e sostanziali, come le sinopie sotto gli affreschi*<sup>22</sup>.

È pur vero – e nella radio ciò emerge con grande chiarezza – che colui che si adopera come mediatore tra il testo originale e l'orecchio che ascolta riveste un ruolo centrale come *medium*, appunto, perché ha il dovere di inserire la letteratura nel giusto contesto, di fornire agli ascoltatori gli strumenti per intenderla e riflettere, una volta fruito, su ciò che il contenuto può indurre.

È ancora Calvino a darne un ritratto:

*Per poter leggere i classici si deve pur stabilire «da dove» li stai leggendo, altrimenti sia il libro che il lettore si perdono in una nuvola senza tempo. Ecco dunque che il massimo rendimento della lettura dei classici si ha da parte di chi ad essa sa alternare con sapiente dosaggio la lettura dell'attualità. E questo*

---

<sup>20</sup> Calvino (1991), p. 13.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>22</sup> Fois (2018), p. 23.

*non presume necessariamente una equilibrata calma interiore: può essere anche il frutto di un nervosismo impaziente, d'una insoddisfazione sbuffante. Forse l'ideale sarebbe sentire l'attualità come il brusio fuori della finestra, che ci avverte degli ingorghi del traffico e degli sbalzi meteorologici, mentre seguiamo il discorso dei classici che suona chiaro e articolato nella stanza. Ma è ancora tanto se per i più la presenza dei classici s'avverte come un rimbombo lontano, fuori dalla stanza invalsa dall'attualità come dalla televisione a tutto volume. Aggiungiamo dunque:*

*13. È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno.*

*14. È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona<sup>23</sup>.*

La connessione tra il testo letterario che si è ereditato e il presente è pertanto tutto affidato nelle mani di colui/colei che quel testo deve commentare, dopo la lettura radiofonica. Lontano dagli schemi di vecchio e nuovo, ci si proietta quindi nella dimensione di ciò che il classico fa zampillare, disvelando il valore e la tradizione che esso custodisce.

Tutto questo era racchiuso nella volontà e nel senso di dare spazio ai classici mediante la radiofonia e di consentirne la diffusione al più largo pubblico possibile.

## **Un caso-studio del classico alla Rai**

Va ricordato che la Rai nazionale, dal canto suo, negli anni Cinquanta vedeva nel frattempo l'affermazione progressiva della televisione. Ciò avvenne a macchia di leopardo sul suolo nazionale, in dipendenza anche di quelli che oggi si chiamano 'indici economici' che dimostrano la corrispondenza tra numero di abbonamenti alla tv e tenore di vita (e livello culturale) delle varie zone d'Italia. Alla novità e all'impatto spettacolare della tv, la radio poté però contrapporre

---

<sup>23</sup> Calvino (1991), pp. 17-18.

innanzitutto l'abitudine all'ascolto che aveva sviluppato in trent'anni di attività, facendo affezionare il pubblico che apprezzava nella radio i programmi di musica, di svago, gli aggiornamenti sui fatti del mondo, della politica e della società. La Rai allora immaginò di attuare una revisione dei palinsesti dei tre programmi nazionali, in vista di una fisionomia più definita, affidando al primo canale la specializzazione sull'informazione e sulla musica.

*Sempre su questo canale – che nell'ambito della prosa ha costantemente assunto un compito divulgativo del patrimonio nazionale – s'indirizza la scelta di testi teatrali classici di opere 'fantastiche', lasciando alla televisione la messa in scena delle opere più comuni di repertorio. La radio individua così una sua più puntuale potenzialità divulgativa (organizzando i 'cicli') e sfrutta la capacità evocativa del mezzo là dove il 'testo' risulti addirittura avvantaggiato dall'allestimento radiofonico<sup>24</sup>.*

La radio nazionale diventò, in questo modo, sempre più un luogo di esplicazione e diffusione delle principali opere letterarie, tra cui spiccavano i contributi legati al classico non solo da far diffondere alle emittenti 'minori' sparse su tutto il territorio nazionale, ma dalle quali a sua volta riceveva le migliori espressioni artistiche prodotte di cui si fa megafono. Si aprì in questo modo un proficuo rapporto tra Rai nazionale e sedi locali, come nel caso di Radio Trieste che tra il 1954 e il 1976 viveva il suo momento d'oro. Infatti, è questo il periodo in cui l'emittente giuliana, fondata nel 1931, assunse il ruolo di centro della vita intellettuale e culturale della città per la sua capacità di produrre e diffondere i programmi prodotti in proprio. Infatti, per le vicissitudini storiche che aveva affrontato e l'aveva vista guidata durante la Seconda guerra mondiale ora dai tedeschi nazisti (1943-1945), ora brevemente dai partigiani jugoslavi (1945), ora dal Governo Militare Alleato (1945-54), la sede radiofonica di Trieste

---

<sup>24</sup> Monteleone (1995), p. 312.

disponeva di mezzi di produzione e diffusione all'avanguardia rispetto a tutte le altre sedi. La Rai nazionale, una volta incorporata Radio Trieste (nel 1956), consentì e anzi incentivò il proseguimento dell'esercizio della funzione culturale e civile che svolgeva in tutta l'area dell'alto Adriatico, fino a raggiungere anche le terre dell'Istria e della Dalmazia perse<sup>25</sup> con la Seconda guerra mondiale e ferite dai nazionalismi. La radio divenne allora lo strumento attraverso cui diffondere i valori risorgimentali di libertà, uguaglianza e convivenza, aprendo l'orizzonte a un futuro di speranza attraverso le opere dei principali intellettuali e scrittori del tempo affermati o ancora sconosciuti (a volte prodotte proprio per la diffusione radiofonica) e attraverso la lettura dei grandi classici. Disponendo, infatti, di strumenti all'avanguardia nella produzione e montaggio dei programmi radiofonici e di una rete culturale, letteraria e artistica già in essere che ruotava attorno alla radio, non mancò l'attenzione per la diffusione dei classici della letteratura italiana espressa sotto diverse forme, fossero programmi di lettura e commento ai testi o programmi di approfondimento sulle figure più importanti. Come si può immaginare, l'uso del classico fu fondamentale in questa parte d'Italia, perché consentì all'ascoltatore di riconnettersi con il panorama italiano, culturale e civile, attivando un forte senso di appartenenza e di rivendicazione dello spirito nazionale. Particolarmente a Trieste questo fatto fu di grande rilievo, in quanto negli anni precedenti all'arrivo della Rai (cioè negli anni del Governo Militare Alleato, tra 1945 e 1954) il clima politico era stato molto incandescente e aveva richiesto un delicato lavoro di equilibrismo sul piano delle esternazioni pubbliche, anche culturali, da cui la radio non si era potuta esimere. Al contrario, anche le fonti di informazione e comunicazione pubblica erano state

---

<sup>25</sup> In realtà, solo il Trattato di Osimo sancì definitivamente che Istria e Dalmazia, incluse nella Zona B e già provvisoriamente sotto il controllo jugoslavo dal 1945, sarebbero rimaste alla Jugoslavia.

sottoposte a un controllo stringente per evitare che la situazione politica degenerasse.

La ritrovata presenza del classico a Radio Trieste è pertanto e tanto più un segnale chiaro di riappropriazione e affermazione dell'appartenenza all'Italia, così come di riconquista degli spazi ideali della collettività, fondamentali anche per innescare dei sani meccanismi di identità, adesione e coesione sociale. Il classico, infatti, è in grado di per sé di produrre, attraverso gli 'operatori' del discorso, determinati effetti di identificazione e senso di comunità, che sono alimentati anche dal ricorrere degli anniversari che eternizzano il tempo e di cui forniscono un'incessante rappresentazione. Ma la presenza a Radio Trieste di alcuni autori fondamentali per la cultura italiana e delle loro opere rappresentò anche l'intenzione di cominciare la riflessione sul passato, in alcuni casi affidandone l'analisi alle scadenze dei decennali che possono riprodurre, volendo, quella frantumazione del flusso temporale in eventi spezzati che la storiografia del Novecento ha sistematicamente combattuto, ma che i moderni media sembrano condannati a riprodurre. Infatti, la memoria collettiva appare ritmata da appuntamenti che non si possono perdere e, allo stesso tempo, la memoria stessa è cristallizzata dalla ritualità delle celebrazioni che evocano le domande più profonde dell'essere umano, le problematiche esistenziali, 'gli eterni ritorni' complessi che ogni generazione si pone. I classici sono qualcosa con cui la radio quindi interagisce indirizzando all'ascoltatore delle affermazioni di identità, appartenenza e collettività, sfidando l'ascoltatore al confronto nel tentativo di liberare tutta l'energia creativa e la tensione vitale di cui l'essere umano di ogni tempo e i classici stessi sono profondamenti intrisi.

## Dante a Radio Trieste

La presenza a Radio Trieste di una trasmissione dedicata alla *Divina Commedia* evidenzia la volontà dei responsabili della sede di usare un grande classico per ricollegare la radio locale al panorama culturale italiano *tout court*. Infatti, facendo uso dell'opera e di un autore del calibro di Dante, si diede rappresentazione a un autore dalla forte caratura simbolica e dai contenuti evocativi e profondamente identitari, come si dimostrerà tra poco. Urge prima di tutto sottolineare, tuttavia, che il programma di cui si parla non è detto che fosse stato prodotto direttamente da Radio Trieste. La presenza di nomi importanti dell'interpretazione e della recitazione italiana fa immaginare, piuttosto, il contrario, cioè un passaggio dalla rete nazionale a quella locale. Tuttavia, nell'ordine delle cose che si è illustrato fin qui poco cambia se vi sia stato un'appropriazione da parte del nazionale di una produzione locale o viceversa. Nel primo caso si tratterebbe certamente di una dimostrazione cristallina dell'importanza e della capacità di Radio Trieste di dare un contributo culturale valido per tutta Italia, e affermare così una sua autonomia rispetto alle altre sedi regionali. Nel secondo caso, non stupirebbe che la sede centrale potesse elaborare contenuti validi da far fruttare ancora meglio mediante la diffusione capillare dei suoi prodotti e farli valorizzare proprio lì dove se ne sentiva di più la necessità. Come che sia, la presenza a Radio Trieste di alcuni contenuti classici rappresenta di per sé il tentativo di offrire agli ascoltatori giuliani dei programmi che avrebbero indubbiamente incontrato il loro gusto e che allo stesso tempo li avrebbe connessi idealmente con il resto dell'Italia culturale e letteraria. Metterli in onda significava, insomma, affermare l'oggettiva aderenza a un modello culturale identitario, nazionale, comunitario di cui Trieste aveva un enorme bisogno.

Il programma preso in esame riguarda la lettura e il commento espressi nella trasmissione radiofonica 'Lectura Dantis', in onda a Radio Trieste tra maggio 1962 e giugno 1964 per un totale di oltre 100 puntate (33 all'anno) della durata di circa 10-15 minuti ciascuna. Esso era dotato di una struttura molto semplice: a una voce era affidata la recita del *Canto*, a un'altra la breve spiegazione del contenuto. L'ambizioso progetto della radio era quello di dare lettura e spiegazione a uno a uno dei *Canti* dell'opera più famosa d'Italia. Per farlo, l'emittente aveva stipulato una collaborazione continuativa con alcuni attori (Arnoldo Foà, Carlo D'Angeli, Giorgio Albertazzi, Achille Millo, Antonio Crast, Tino Carraro, Romolo Valli) i quali si prestavano a questo ambizioso progetto educativo. Ogni anno, per tre anni, venne affrontata la lettura completa di una *Cantica* della *Divina Commedia: Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Come testimonia il numero di messe in onda, l'iniziativa trovò un ottimo riscontro di pubblico e fu divulgato anche attraverso le altre emittenti della Rai. La trasmissione si inseriva nell'ambito dei preparativi per la celebrazione dei 700 anni dalla nascita di Dante<sup>26</sup> e fu trasmessa anche a Trieste. In realtà, come è immaginabile, le celebrazioni dantesche si erano articolate in quegli anni in tutta Italia<sup>27</sup> coinvolgendo molti ambiti della promozione culturale e culminando con il Congresso dal titolo 'Dante ieri e oggi' organizzato dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni del VII Centenario della nascita di Dante, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana. Nell'ambito di tale diffusione si deve quindi collocare anche il programma radiofonico qui studiato.

La presenza di Dante alla radio, in realtà, non era una novità: già in altri programmi nazionali si evince la delineazione del profilo del 'sommo poeta' e la

---

<sup>26</sup> Dante nacque nel 1265.

<sup>27</sup> Si veda il discorso di Montale scritto in quell'occasione in Mazzoni (2014), pp. 607-636.

lettura dei suoi scritti. Dante, infatti, già allora era comunemente riconosciuto come il padre della lingua italiana per il merito di aver dimostrato la maturità del volgare fiorentino di fronte al latino, affermando le potenzialità dell'italiano a trattare qualsiasi argomento, ed era anche apprezzato come un autore poliedrico, essendosi dedicato a diversi generi letterari: dalla poesia lirica a quella comica, dalla poesia religiosa a quella dottrinale, passando per i trattati linguistici, filosofici e politici (in volgare e in latino). Tuttavia, la *Divina Commedia* è riconosciuta come la sua opera più famosa e come l'opera italiana più conosciuta al mondo, vantando a livello globale numerose traduzioni nelle diverse lingue, studi e monografie, il cui contenuto fornisce ancora un esempio altissimo di dirittura morale che ha pochi simili nel resto della letteratura civile italiana. È in particolare nell'Italia post-unitaria che il 'sommo vate' viene celebrato come il principale ispiratore dell'unità nazionale, spesso al di là di ogni verosimiglianza storica: ciò alimentò una certa analisi critica sulla sua opera, in particolare sulla *Divina Commedia*, la cui esegesi si deve ai principali studiosi del Novecento che hanno dato luogo a interpretazioni e giudizi talvolta contrastanti, pur elevando Dante a vero e proprio padre della letteratura italiana. A questo proposito si è detto che Dante è 'inevitabile', anche per la sua capacità di offrire con la sua arte

*una fonte di inesauribile bellezza e un rifugio agli orrori della storia. Mai, forse, come oggi fu posta in tanta luce la singolare grandezza di questo uomo, mentre non solo l'Italia, giustamente orgogliosa di avergli dato i natali, ma tutte le nazioni civili, per mezzo di appositi comitati di dotti, si accingono a solennizzarne la memoria, affinché questo eccelso genio, che è vanto e decoro dell'umanità, venga onorato dal mondo intero<sup>28</sup>.*

Legittimamente, quindi, il padre della lingua italiana venne rappresentato alla radio attraverso la sua opera più importante, dando lettura diretta dei '*Canti*'

---

<sup>28</sup> Noli (2018)

e consentendo il commento puntuale di quanto contenuto. In questa visione, l'evocazione di Dante a Radio Trieste simboleggiava non solo la piena aderenza all'Italia del territorio giuliano, ma anche la vicinanza politica, culturale e sociale al modello dantesco in cui tutto il Paese si riconosceva. Era un'affermazione di coinvolgimento e appartenenza all'identità italiana, alla comunità degli italiani che riconoscevano in Dante il suo più autorevole esponente e nella *Divina Commedia* un'opera di fondamentale importanza per la cultura e la letteratura italiana.

Il legame tra Dante e la Venezia Giulia è, in realtà, ben più radicato di quanto si possa immaginare, come magistralmente dimostrato da Ziliotto in uno studio appassionato<sup>29</sup>, nel quale sottolinea che «nessuna [terra] più della Venezia Giulia può chiedere alla *Divina Commedia* il responso sulle ragioni della propria missione»<sup>30</sup>. In un ambito storico e politico come quello della seconda metà dell'Ottocento fino al 1918, e poi ancora fino al 1954, che era fortemente impregnato di nazionalismo e dall'orgoglio irredentista, e in un territorio come quello di Trieste, Dante un baluardo della civiltà italiana.

*Essere confine dell'Italia importa oggi più che mai segnare il limite tra oriente e occidente, far da antemurale della sfolgorante civiltà irradiata da Roma, da Firenze, da Venezia, contro una civiltà diversa e disforme che dovunque possa sfociare e comunque venir giudicata, è in antitesi con la civiltà europea e minaccia di sommergerla. È ovvio che noi si resti abbarbicati alla civiltà nostra, collaudata da una tradizione quasi tre volte millenaria e che, in termini più modesti e circoscritti, cerchiamo di fare quanto sta in noi perché il tesoro della cultura italiana sia conservato e incrementato nella Venezia Giulia. Le indagini storiche sul nostro passato sono il mezzo più sicuro e inderogabile di formare la coscienza della nuova generazione e di segnare le mete future. La storia del culto di Dante nella Venezia Giulia, dopo quanto si è detto, coincide*

---

<sup>29</sup> Ziliotto (1948)

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 8.

*in buona parte con la storia del sentimento nazionale e delle aspirazioni irredentistiche*<sup>31</sup>.

Dante era l'autore che era considerato nelle élite il difensore più dell'italianità delle zone irredente, quindi di Trieste e della Venezia Giulia (nell'accezione usata da Isaia Ascoli): gli intellettuali lavorarono quindi indefessamente per ritrovare e promuovere nella sua opera tutti gli elementi coincidenti con il sentimento nazionale primonovecentesco e atti a esternare un attaccamento all'Italia come faro per la crescita delle giovani generazioni. In questo senso, il vate toscano venne rappresentato nell'alto Adriatico come l'emblema della civiltà italiana, europea, occidentale in funzione antislava, facendo emergere tutti gli aspetti connettivi della corrispondenza interpretativa che soggiacciono in Dante. Le argomentazioni di Ziliotto partono dunque dalla presenza fisica di Dante nella regione, tra Udine, Tolmino, Gorizia, Pola, che testimoniano il suo soggiorno in alcuni casi prolungato. L'intreccio con le opere avviene mettendo in evidenza i passaggi letterari in cui Dante citava questi luoghi, che si trovano effettivamente richiamati direttamente o indirettamente nel *Convivio*, nella *Divina Commedia* (*Purgatorio*) e nel *De vulgari eloquentia*. È certo, poi, che la diffusione dell'opera dantesca avvenne ben presto soprattutto nel Veneto, ovvero nelle terre governate dalla Serenissima nelle quali erano presenti relazioni culturali e contatti stretti. In particolare, la Venezia Giulia era molto legata ai centri umanistici di Padova, Bologna e Firenze e diedero seguito a numerose attestazioni di intrecci lavorativi, culturali e sociali tra le realtà citate tra il XIV e la metà del XIX secolo. In quel periodo è attestato che il 'sommo poeta' venne letto molto e acquistò una certa diffusione, tanto da risultare citato non soltanto in alcune opere stampate e vario titolo, ma anche nelle corrispondenze private. Con le esatte parole di Dante, insomma, si scriveva e ci si interrogava anche riguardo la natura della lingua

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

italiana, la sua formazione, la sua funzione di lingua letteraria come denominatore comune delle parlate italiane, della sua essenza artistica.

Tra le realtà molto attive nella diffusione e promozione delle opere di Dante si trovava anche la Società di Minerva di Trieste, un centro studi fondato nel 1810 da Domenico Rossetti che diede alle stampe, qualche anno dopo, un discorso letto in occasione dell'inaugurazione di una statua a Dante dal titolo *Perché Divina Commedia si appelli il Poema di Dante, dissertazione di un italiano*. Lo scritto, benché contenesse diverse argomentazioni fantasiose, fu comunque diffuso nell'ambito letterario italiano e rappresentò solo uno dei lavori che Rossetti dedicò all'opera dantesca.

Nell'Ottocento altri studiosi giuliani si dedicarono intensamente allo studio di Dante: l'isolano Pasquale Besenghi indicò in Dante l'antesignano della poesia romantica; Giuseppe Revere, poeta triestino, si cimentò in sonetti ricalcati dalla *Vita Nova* e scrisse pagine commuoventi di sintonia con la *Divina Commedia* avendo partecipato ai moti rivoluzionari milanesi e vivendo (come Dante) una condizione di esule; ma soprattutto Niccolò Tommaseo, dalmata, scrisse un commento fondamentale<sup>32</sup> alla *Divina Commedia* che fu ripreso a Trieste tra il 1839 e il 1846 delle lezioni dantesche di Francesco dall'Ongaro e dalla lettura pubblica *Lectura Dantis* che tenne nel 1846-47. Si trattò se non della prima, sicuramente di una delle primissime letture pubbliche di tutta Italia<sup>33</sup>, accompagnate da quelle di Gustavo Modena, sempre a Trieste, tenute nel 1839 e 1844. Ciò si conetterà molto più tardi con l'uso, tutto triestino, di creare delle vere e proprie occasioni di incontri mediante la lettura di testi, che coinvolgevano certamente solo gli strati più alti della società ma che consentivano una diffusione considerevole della conoscenza di Dante. In ogni caso, quella serie ininterrotta di lezioni giovò

---

<sup>32</sup> Tommaseo (1837)

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 48.

molto alla diffusione del poema e preparò anche il terreno per i preziosi studi<sup>34</sup> di dall'Ongaro.

La rivista *La Favilla*, fondata da Antonio Madonizza nel 1836 e attiva per undici anni, alimentò la diffusione di Dante, perché, come vi scrissero nelle prime pagine: «Richiamarsi a Dante è richiamarsi all'Italia»<sup>35</sup>. Di segno simile, tra le tante testimonianze della connessione tra Dante e l'identità nazionale italiana è significativo riportare il commento di dall'Ongaro a proposito di una rappresentazione pittorica di Michelangelo Grigoretti, dipinta per il barone Pietro Sartorio di Trieste scrivendo: «Giovani pittori, leggete la storia, la storia patria, e là cercate il soggetto de' vostri lavori, leggete la Bibbia; e voi italiani, leggete Dante»<sup>36</sup>. E, ancora scrisse su *Favilla*:

*I secoli in cui la letteratura nostra e la nazione stessa giacque prostrata in più grave letargo furono quelli in cui fu posta in oblio la Divina Commedia. Quando alcuni forti ingegni, non è gran tempo, la presero a meditare di nuovo, una vita novella circolò nelle vene della nazionale, che parve risorgere a nuova vitalità*<sup>37</sup>.

Contribuirono alla fama di Dante a Trieste e nella Venezia Giulia molti altri autori noti e meno noti, attori o ideatori di iniziative che ebbero luogo specialmente alla Società Minerva di Trieste.

Nella metà dell'Ottocento, per un nuovo anniversario dantesco, l'autore toscano si confermò il simbolo dell'unità e dell'ambizione dell'indipendenza delle terre giuliane che guardavano all'Italia: non apertamente osteggiato dall'Impero austroungarico, Dante era comunque considerato autore 'a rischio' di diffusione del sentimento nazionale italiano, antiasburgico e irredentista. Si

---

<sup>34</sup> Dell'Ongaro (1847), (1860), (1861).

<sup>35</sup> Ziliotto (1948), p. 50.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

verificarono, infatti, parecchi e variegati episodi significativi<sup>38</sup> nel tentativo di diffondere le opere dantesche in chiave irredentista, tanto da indurre frequentemente l'intervento della polizia asburgica (Francesco Combi, ad esempio, tentò di dare alle stampe, a Capodistria, dei sonetti d'amore per l'Italia tramite l'invocazione a Dante, ma altri episodi analoghi occorsero in tutta l'Istria, da Pirano, a Umago, a Buie). Nel frattempo, continuava il lavoro di studio e approfondimento da parte degli studiosi locali (tra cui Pietro Kandler, Onorato Occioni, Angelo Cavalieri, Luigi Fichert ecc.), cui facevano seguito pubblicazioni più o meno rilevanti, iniziative della Minerva di Trieste, intitolazioni di busti e targhe a ricordo. Occioni stesso nel 1866 riprese la *Lectura Dantis* interrotta dalla partenza di Racheli, e da gennaio a marzo tenne quattro lezioni in città, seguite dalla lettura dell'opera da parte dell'abate Ferdinando Rossi che proseguì – in occasioni sporadiche ma molto apprezzate dal pubblico – fino al 1892.

La notorietà di Dante nella Venezia Giulia e in particolare a Trieste, ancora sottoposte all'Impero asburgico, è dovuta anche ad alcuni fatti occorsi negli anni delle Guerre d'indipendenza italiane: infatti, a partire dal 1863, la cittadinanza triestina (conn.ta da una forte autonomia) ottenne la possibilità di moltiplicare l'istituzione di scuole medie e di fondare un ginnasio-liceo e una scuola Reale superiore con lingua d'insegnamento italiana. Al ginnasio furono chiamati a insegnare diversi di quegli studiosi che, appunto, si occupavano di Dante; tanto più che dal 1866 era stato stabilito che il personale docente dovesse essere reclutato solo tra gli abitanti dell'Impero, e non nelle terre passate nel frattempo sotto il Regno d'Italia. Ciò portò paradossalmente a un proliferare di assunzioni di insegnanti di sentimenti italiani nelle scuole italiane, tra cui si annoverano Paolo Tedeschi, Giuseppe Frapponi, Lorenzo Schiavi. In particolare nel ginnasio-liceo di Trieste si formò ben presto una generazione di brillanti studiosi di

---

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 67-71.

sentimenti italiani e dediti agli studi danteschi, tra cui Attilio Hortis, Alessandro e Salomone Morpurgo, l'istriano Giuseppe Picciola. Frattanto nel 1883 era uscita l'unica edizione della *Divina Commedia* pubblicata nella Venezia Giulia.

Un nuovo impulso alle pubblicazioni e alle conferenze dantesche fu dato dalle celebrazioni del 1900, quando proliferarono occasioni di incontri pubblici e lettura dei testi che continuarono anche negli anni successivi, fino allo scoppio della Prima guerra mondiale. Come è immaginabile, gli anni della guerra segnarono un arresto totale di ogni produzione letteraria nella Venezia Giulia, dove gli irredentisti rivendicarono i diritti nazionali della loro patria nel nome di Dante, così come è testimoniato dai numerosi articoli di propaganda sparsi in decine di giornali e riviste e numeri unici.

Il sesto centenario della morte di Dante fu commemorato a Trieste con una serie di nuove conferenze e studi, con letture pubbliche di qualche canto della *Divina Commedia* e con la stampa di una medaglietta recante l'effigie del poeta. Tra i tanti studiosi, emerge la figura di Ferdinando Pasini che nel 1921 fu invitato dalla Società Dantesca Italiana a inaugurare in Orsanmichele, a Firenze, la *Lectura Dantis* dell'anno commemorativo, segno di un connubio fortissimo tra le società organizzatrici. Pasini è anche colui che più di tutti volle la creazione di un'università italiana a Trieste<sup>39</sup> e che seppe, come si capisce, alimentare rapporti solidi con i principali luoghi di cultura italiana.

Tutto ciò va a dimostrare, anche storicamente, quanto la lettura delle opere di Dante e la conoscenza dell'autore stesso fosse particolarmente avanzata nel contesto elitario e popolare giuliano e quanto fosse stato radicato un sentimento di esaltazione e identificazione in Dante come simbolo della lingua e del pensiero italiano, tanto più in un contesto politico avverso. Non c'è da stupirsi, allora, se la sua figura venne adottata anche da altri ambiti propagandistici, anche

---

<sup>39</sup> Pasini (1910).

popolari, di forti sentimenti italiani e anti-slavi. Ad esempio, se ne appropriarono la rivista triestina (e poi la società) «Pro Patria», la Lega Nazionale e l'associazione 'Dante Alighieri' fondata nel 1889 la quale, come si legge all'articolo 1 del suo Statuto

*riunendo attorno a sé quanti Italiani miravano alla completa unità della patria, doveva innanzi tutto lavorare a serbare nelle terre ancora soggette all'Austria, con sentimento nazionale, le consuetudini, la lingua e la cultura italiana*<sup>40</sup>.

Anche l'inaugurazione nel 1894 di un busto di Dante nel ginnasio-liceo Comunale di Trieste, ancora oggi presente, assunse la valenza di un tributo all'italianità e al rafforzamento del sentimento italiano. Manifestazioni di questo tipo si ripeterono in tutta la Venezia Giulia, come espressioni di appartenenza identitaria e augurio di congiungimento all'Italia. È curioso, allora ritrovare tra le manifestazioni di celebrazioni dantesche sotto la conduzione della 'Dante Alighieri' anche l'inaugurazione del monumento di Dante a Trento nel 1896 (allora sotto l'Impero asburgico) e soprattutto il dono da parte degli «italiani di Trieste, dell'Istria, di Gorizia, di Trento, di Dalmazia, di Fiume [che] offrivano il domestico argento per una ampolla ove l'olio offerto dal Comune di Firenze fosse poi sempre conservato»<sup>41</sup>. Questo episodio emblematico rende evidente la vicinanza ideale e il riconoscimento da parte delle terre 'irredente' di Dante come riferimento letterario privilegiato, come una delle massime figure della poesia italiana e mondiale.

Dante assunse così il ruolo di 'poeta della nazione', sfruttato ampiamente poi dalla retorica fascista che nel primo dopoguerra proprio nelle terre redente mostrò il suo volto più violento. Tuttavia, Dante rimase il poeta di riferimento

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 494.

per tutta Italia anche dopo il secondo dopoguerra, e la sua fama e le sue opere sono approdate in modo naturale attraverso tutti gli organi di informazione e diffusione messi a disposizione dalla modernità. Si capiscono, allora, le ragioni del fatto che la sua opera fosse stata posta al centro di un apprezzato programma in onda a Radio Trieste, in una fase storica in cui la radiofonìa esercitava ancora una supremazia comunicativa, lasciata poi alle rappresentazioni sceniche del teatro televisivo, e in un contesto culturale come quello giuliano particolarmente ricettivo dell'opera dantesca. Si trattava, appunto, di elementi che erano già presenti e avevano contaminato profondamente la società triestina, come semi che fiorito con l'autoalimentazione culturale e sociale. In effetti, la messa in onda di Dante, scevra ormai da ogni attitudine irredentista, fu presentata a Radio Trieste negli anni '60 come un progetto culturale di diffusione di un grande classico della letteratura italiana, che riprendeva una veste letteraria che ancora oggi le viene riconosciuta, quella cioè in cui è presente un valore letterario dell'opera intrinseco all'opera stessa. L'*Inferno* è, come evidente, il regno delle tenebre e della disperazione, dei pianti e delle imprecazioni, degli odi e degli inganni dove perfino Dante-protagonista si trova nell'imbarazzo di doversi distogliere. Il *Purgatorio* è il regno dell'aria aperta e luminosa, della concordia, della pace e della speranza del perdono di Dio che rende le anime disposte al perdono verso chi è stato ingiusto con loro e sospirano del male che hanno commesso e del male che vedono compiere dagli altri, nell'attesa di salire a Dio. Il *Paradiso*, infine, è la celebrazione di Beatrice, donna angelicata, che conduce Dante per le sfere celesti e con il suo sorriso rende evidente il progressivo salire dai cieli inferiori verso la sede della divinità, dove comunque sono presenti elementi della realtà terrena (passata, presente e futura). L'unità poetica dell'opera deriva dall'intenzione di Dante di scrivere con fini pratici d'ammaestramento e di apostolato di coloro che ne fruiscono. Come scrive Barbi:

*La felice tempra dell'ingegno poetico indusse Dante a scegliere per la sua figurazione tali personaggi da essere pienamente giustificato anche nel senso letterale quello che serve all'allegoria; sicché leggendo non abbiamo obbligo di pensare a un senso ulteriore a quello della lettera per godere dell'invenzione, e se siamo preparati a cogliere anche un senso più pieno, è tutto un guadagno che facciamo per nostra maggior soddisfazione<sup>42</sup>.*

Cogliere un secondo fine implicito alla divulgazione di Dante è doveroso tanto più in un contesto come quello triestino, senza negare la funzione celebrativa della più importante opera della letteratura italiana, che è tutt'ora conosciuta anche fuori dall'Italia, grazie al lavoro delle Società dantesche straniere<sup>43</sup> che incoraggiano gli studi sulla vita e sulle opere di Dante. Il 'sommo poeta' è quindi non solo studiato, ma soprattutto divulgato anche attraverso la pratica della pubblica lettura. Nel fervore di divulgazioni, incontri e approfondimenti, studiosi e cultori della poesia dantesca provenienti da ogni nazione e appartenenti a ogni ambiente sociale e ideologico si trovano concordi nel riconoscere in Dante non solo come il Vate della nazione italiana, ma anche – nell'ambito di una piena storicizzazione della sua figura e della sua opera – «per la sua grandezza di poeta e per la sua statura di pensatore, [come il più alto] interprete di quel patrimonio comune ch'è il Medioevo latino e cristiano del secolo XIII, cantato con voce immortale da una poesia grande che volle essere aperta e rivolta a tutta l'umana civiltà»<sup>44</sup>.

La radio diffuse e fece conoscere l'opera di Dante sfruttando la propria natura di megafono naturale e consacrando il 'sommo poeta' tra i classici intramontabili che non conoscono mode e sono riconosciuti, generazione dopo generazione, come autori eterni perché sanno parlare e farsi presenti ai viventi di qualsiasi epoca.

---

<sup>42</sup> Barbi (1940), p. 96.

<sup>43</sup> Mazzoni (2014), pp. 479-497.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 509.

Caterina Conti  
Università di Trieste  
[caterina\\_conti@libero.it](mailto:caterina_conti@libero.it)

## Riferimenti bibliografici

Anania (2004)

Francesca Anania, *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, 2004.

Arnheim (1987)

Rudolf Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

Balbi (2010)

Gabriele Balbi, *La radio prima della radio: l'Araldo telefonico e l'invenzione del broadcasting in Italia*, Roma, Bulzoni, 2010.

Baldelli (1968)

Pio Baldelli, *Politica culturale e comunicazione di massa*, Pisa, Nistri Lischi, 1968.

Barbi (1940)

Michele Barbi, *Dante. Vita, opere e fortuna*, Firenze, Sansoni, 1940.

Beard (2017)

Mary Beard, *Fare i conti con i classici. Leggerli, studiarli, amarli*, Milano, Mondadori, 2017.

Becchelloni (1974)

Giovanni Becchelloni, *La macchina culturale in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1974.

Bellotto-Bettetini (1985)

Adriano Bellotto e Gianfranco Bettetini (a cura di), *Questioni di storia e teoria della radio e della televisione*, Milano, Vita e pensiero, 1985.

Bejamin (1966)

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966.

Brecht (1975)

Bertolt Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1975.

Calvino (1991)

Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.

Cazeuneuve (1969)

Jean Cazeuneuve, *Sociologia della radiotelevisione*, Messina-Firenze, D'Anna, 1969.

Cardini (1997)

Flaminia Cardini, *L'ombra del tempo. Memoria e passato dei programmi televisivi*, Roma, ERI, 1997.

Coli (2018)

Valeria Coli, *Perché Dante è considerato il padre della lingua italiana?* in <http://www.anaso.it/2018/09/12/dante-padre-italiano/>, 2018

Colombi, Esposito (2008)

Matteo Colombi, Stefania Esposito, *L'immagine ripresa in parla. Letteratura, cinema e altre visioni*, Roma, Meltemi Editore, 2008.

Colombo, Grandi, Rizza (1977)

Furio Colombo, Roberto Grandi, Nora Rizza, *Radio e televisione*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977.

Costa, Giraffini, Quaresima (1995)

Antonio Costa, Giovanna Grignaffini, Leonardo Quaresima, *Lo spettacolo degli italiani. Strategie di immagine e identità nazionale nelle scene televisive*, Torino, ERI, 1995.

D'Amato (2002)

Marina D'Amato, *La TV dei ragazzi. Storie, miti, eroi*, Rai-ERI, 2002.

De Michelis, Cantalupa (2003)

Oddone De Michelis, Cinzia Manfredi Cantalupa, *Psicologia della radio*, Torino, Effatà, 2003.

Dall'Ongaro (1847)

Francesco Dall'Ongaro, *Sullo stato attuale degli studi danteschi*, Trieste, 1847.

Dall'Ongaro (1860)

Francesco Dall'Ongaro, *Perché il poema di Dante sia il più moderno di tutti*, Trieste, 1860.

Dall'Ongaro (1861)

Francesco Dall'Ongaro, *Monumenti danteschi*, Trieste, 1861.

Fiorentino (2003)

Giovanni Fiorentino, *Il valore del silenzio: sconfinamenti tra pedagogia e comunicazione*, Milano, Booklet, 2003.

Fois (2018)

Marcello Fois, *Renzo, Lucia e io*, Torino, Add Editore, 2018.

Gadda (1973)

Carlo Emilio Gadda, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, Milano, Adelphi, 1973.

Gamaleri (1998)

Gianpiero Gamaleri, *La cultura come business. Il mezzo è il messaggio*, Roma, Armando, 1998.

Ganni (2006)

Enrico Ganni, *Opere complete. Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006.

Guagnini (2007)

Elvio Guagnini, *Ritorna la 'Divina Commedia' commentata da Tommaseo* in «Il Piccolo», 5 aprile 2007 in

[ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2007/04/05/NZ\\_15\\_DANT.html?refresh\\_ce](http://ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2007/04/05/NZ_15_DANT.html?refresh_ce) (data di ultima consultazione: 29/11/2019)

Hutcheon (2011)

Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011.

Isola (1990)

Gianni Isola, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Scandicci, La nuova Italia, 1990.

Isola (1991)

Gianni Isola, *L'immagine del suono: i primi vent'anni della radio italiana*, Firenze, Le lettere, 1991.

Longo (2018)

Francesco Longo, *Perché abbiamo voglia di leggere i classici?*, in <https://www.rivistastudio.com/ritorno-al-classico/>, 2018 (data di ultima consultazione: 29/11/2019)

Jeanneney (1996)

Jean-Noel Jeanneney, *Storia dei media*, Roma, Editori riuniti, 1996.

Mazzoni (2014)

Francesco Mazzoni, *Con Dante per Dante. Saggi di filologia ed ermeneutica dantesca. I commentatori, la fortuna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

McLuhan (2006)

Marshall McLuhan, *Lo scenario dei media. Radio, televisione, tecnologie avanzate*, Roma, Edizioni Kappa, 2006.

McLuhan (2003)

Marshall McLuhan, *Teoria e tecniche delle comunicazioni di massa. Giornali, radio, televisione, new media*, Roma, Edizioni Kappa, 2003.

Menduni (2008)

Enrico Menduni, *I linguaggi della radio e della televisione: teorie e tecniche*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Menduni (1994)

Enrico Menduni, *La radio nell'era della Tv: fine di un complesso di inferiorità*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Menduni (2002)

Enrico Menduni, *La radio: percorsi e territori di un medium mobile e interattivo*, Bologna, Baskerville, 2002.

Micheli (1977)

Sergio Micheli, *Mass media: intellettuali e pubblico: cinema, televisione, fumetto, teatro e giornali: il problema della comunicazione e delle sue tecniche*, Firenze, Luciano Landi, 1977.

Monteleone (1994)

Franco Monteleone (a cura di), *La radio che non c'è. 70 anni, un grande futuro*, Roma, Donzelli, 1994.

Montenapoleone (1992)

Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 1992.

Monteleone (1995)

Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia: un secolo di suoni e di immagini*, Venezia, Marsilio, 1995.

Monteleone (1980)

Franco Monteleone, *Storia della Rai dagli alleati alla DC: 1944-1954*, Roma, Laterza, 1980.

Montesano (2017)

Giuseppe Montesano, *Come diventare vivi. Un vademecum per lettori selvaggi*, Milano, Bompiani, 2017.

Morin (1963)

Edgar Morin, *L'industria culturale: saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino, 1963.

Morini (1963)

Enrico Morini, *L'industria culturale*, Bologna, Il Mulino, 1963.

Noli (2018)

Valeria Noli, *Perché Dante è considerato il padre della lingua italiana?* in <http://www.anaso.it/2018/09/12/dante-padre-italiano/>, 2018 (data di ultima consultazione: 29/11/2019)

Nunziata (2017)

Renato Nunziata, *Nonno radio: Cesare ferri educatore e pioniere dall'URI all'EIAR in «Antique Radio»*, Maser (TV), Mosè edizioni, 2017.

Olivieri (1990)

Ugo Olivieri, *Narrare avanti il reale. Le Confessioni d'un Italiano e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, Angeli, 1990.

Papa (1978)

Antonio Papa, *Storia politica della radio in Italia*, Napoli, Guida, 1978.

Pasini (1910)

Ferdinando Pasini, *L'università italiana a Trieste*, Firenze, Casa editrice italiana, 1910.

Pipierno (2017)

Alessandro Piperno, *Il manifesto del libero lettore: otto scrittori di cui non so fare a meno*, Milano, Mondadori, 2017.

RAI (1984)

ERI edizioni RAI *La Radio ieri oggi domani*, Torino, 1984.

Rositi (1971)

Franco Rositi, *Contraddizioni di cultura*, Firenze, Guaraldi, 1971.

Sacchi (2014)

Guido Sacchi, *Che cos'è un classico?*, <[www.leparoleele cose.it/?p=13754](http://www.leparoleele cose.it/?p=13754)>, 2014  
(data di ultima consultazione: 29/11/2019)

Simonelli (2012)

Giorgio Simonelli, *Cari amici vicini e lontani: l'avventurosa storia della radio*, Milano, Mondadori, 2012.

Spadaro (2009)

Antonio Spadaro, *Letteratura e radio*, <[bombacarta.com/2009/04/02/letteratura-e-radio/](http://bombacarta.com/2009/04/02/letteratura-e-radio/)>, 2009 (data di ultima consultazione: 29/11/2019)

Steiner (1997)

George Steiner, *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Milano, Garzanti, 1997.

Tommaseo (1837)

Dante Alighieri, *Commedia di Dante Alighieri*, (con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo), Milano, Pagnoni, 1837

Ungarelli (1993)

Giulio Ungarelli, *Gadda al microfono: l'ingegnere e la Rai 1950-1955*, Torino, Nuova Eri, 1993.

Vinci (2001)

Anna Maria Vinci, *Inventare il futuro: La facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trieste*, Trieste, EUT, 2001.

Zaccuri (2017)

Alessandro Zaccuri, *Come non letto. 10 classici più 1 che possono ancora cambiare il mondo*, Milano, Il ponte delle grazie, 2017.

Ziliotto (1948)

Baccio Ziliotto, *Dante e la Venezia Giulia*, Trieste, Cappelli, 1948.

*This short paper traces the relationship between classics and the radio in Italy, in the second half of the twentieth Century. In the post-war context, the RAI (public service of*

*Italian Radio-Television) played a leading role facing the reconstruction of cultural identity. In particular, it can be noted the importance of classics as cultural objects, in order to answer to the multiple social needs of Italian society like connection, participation and identity. The case study concerns Radio Triest and Dante Alighieri, which was able to offer to listeners an important cultural response through the diffusion and knowledge of literature of Dante. The lecture of 'Divine Comedy' through interpreters and commentators has guided users to celebrate the identity and belonging to Italian culture.*

*Parole-chiave:* classico; radio; Trieste; Rai; Dante

GIULIO COPPOLA, **Pierre Vidal-Naquet, Cesare Pavese,  
Paula Philippson, l'età di Crono, l'età degli uomini:  
alcune riflessioni\***

Una serie di studi di P. Vidal-Naquet contenuti ne *Il cacciatore nero*<sup>45</sup> individuano nel pensiero greco, alla luce delle riflessioni di J. P. Vernant e M. Detienne<sup>46</sup>, una strutturazione del mondo costruita sull'opposizione dèi – uomini – animali. Per essere più precisi, la terra coltivata (in contrapposizione alla terra incolta delle bestie così come all'assenza del lavoro agricolo tra gli dèi), la cucina tramite il fuoco (in opposizione al cibo consumato crudo degli animali come alle essenze profumate di cui si nutrono le divinità), il sacrificio animale (alternativo ai sacrifici umani dei primi uomini), la vita sessuale regolata nell'ambito dell'*oikos* e poi della *polis* (a differenza dell'incesto e delle unioni bestiali a cui anche gli dèi non sono esenti) contribuiscono a disegnare la condizione umana<sup>47</sup>. In altri termini, l'uomo è tale perché (a differenza degli dèi e degli animali) coltiva la terra, cucina col fuoco i suoi cibi, si dedica a sacrifici animali, ha una vita sessuale all'interno della struttura familiare. In una tale prospettiva acquistano particolare importanza per il nostro discorso le seguenti affermazioni dello studioso francese

---

\* Desidero ringraziare l'amica Maria Delle Curti con la quale ho discusso alcuni aspetti di queste pagine. Ovviamente di quanto espresso sono l'unico responsabile.

<sup>45</sup> Vidal-Naquet (1988).

<sup>46</sup> Vd. soprattutto Vernant (1978); Detienne-Vernant (1982), Detienne (1987). Per una rapida disamina delle direttive principali della scuola francese facente capo a Jean-Pierre Vernant, Payen (2015) con bibliografia precedente.

<sup>47</sup> Vidal-Naquet (1988), pp. 19-20.

*Vorrei segnalare soltanto [...] come l'età dell'oro esiodea, l'età di Crono, l'età pre-culinaria e pre-sacrificale, l'età «vegetariana» che tanti testi ci descrivono sia, per una parte almeno della tradizione, anche l'età dell'antropofagia e dei sacrifici umani<sup>48</sup>.*

Il rilievo che intendiamo dare a queste parole è legittimo se si considerano le seguenti affermazioni che Cesare Pavese annota nel suo diario alla data del 24 febbraio 1947<sup>49</sup>

*Crono era mostruoso ma regnava su[ll'] età dell'oro. Venne vinto e ne nacque l'Ade (Tartaro), l'isola Beata e l'Olimpo, infelicità e felicità contrapposte e istituzionali. L'età titanica (mostruosa e aurea) è quella di uomini-mostri-dèi indifferenziati. Tu consideri la realtà come sempre titanica, cioè come caos umano-divino (= mostruoso), ch'è la forma perenne della vita. Presenti gli dèi olimpici, superiori, felici, staccati, come i guastafeste di questa umanità, cui pure gli olimpici usano favori nati da nostalgia titanica, da capriccio, da pietà radicata in quel tempo (Per i Dialoghi).*

Il corsivo dell'autore (*Per i Dialoghi*) fa evidentemente riferimento ai *Dialoghi con Leucò* pubblicati nello stesso anno: si tratta di una riflessione pensata come introduzione all'opera, ma successivamente eliminata<sup>50</sup>. Una volta precisata la distanza non solo cronologica tra i due testi (C. Pavese scrive alcuni decenni prima di P. Vidal-Naquet), ma soprattutto di impostazione e finalità (artistica dell'uno, scientifica dell'altro), non può non sorprendere la sintonia di fondo tra i due brani (l'epoca di Crono come età dell'oro, ma anche fase mostruosa della vita dell'uomo).

Scopo di queste pagine sarà appunto quello di proporre alcune riflessioni riguardanti il percorso che conduce Cesare Pavese<sup>51</sup> ad anticipare in qualche

---

<sup>48</sup> Vidal-Naquet (1988), p. 19 (corsivo dell'autore).

<sup>49</sup> Pavese (1952), p. 297.

<sup>50</sup> Sui vari aspetti relativi alla redazione dell'opera, vd. Comparini (2017), pp. 15 e ss.

<sup>51</sup> È risaputo che i *Dialoghi* nascono da un interesse per il prodotto 'mito' testimoniato da una serie di saggi che Pavese compone tra il 1946 e il 1950 (Pavese [1990], pp. 271 e ss.) oltre che dagli

modo le conclusioni di Pierre Vidal-Naquet e che possano essere utili ad illuminare taluni aspetti dell'opera dello scrittore e poeta piemontese. Per essere più precisi, il nostro intento sarà quello di verificare il peso che ebbero soprattutto nei *Dialoghi* le riflessioni della studiosa svedese Paula Philippon.

In una tale ricostruzione del 'laboratorio' pavesiano, va in primo luogo sottolineato che se il tema ruota intorno all'età di Crono e al successivo regno di Zeus, l'autore classico con cui bisogna inevitabilmente fare i conti è Esiodo. Se per lo studioso francese la centralità del poeta di Ascra è a dir poco scontata<sup>52</sup>, più articolato risulta il rapporto tra l'autore greco e Pavese. Come è noto, infatti, lo scrittore della Langhe non apprese a scuola il greco antico, ma si dedicò ad esso da autodidatta all'indomani della iscrizione alla Facoltà di Lettere dell'Università di Torino nell'a.a. 1927-28<sup>53</sup>. Sappiamo che negli anni dell'esilio a Brancaleone Calabro<sup>54</sup> si applicò a traduzioni da Saffo, Anacreonte, Meleagro, Bacchilide, Ibico, Leonida di Taranto, Pindaro, tre *Inni* omerici, alcuni libri dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, ma anche non dimenticò di studiare la *Teogonia* e le *Opere e i giorni* di Esiodo<sup>55</sup>. Va detto, comunque, che per la lettura e l'interpretazione del testo esiodico Pavese deve molto alla mediazione della studiosa svedese Paula Philippon che nel 1944 diede alle stampe a Zurigo il volume *Untersuchungen über den griechischen Mythos* in cui rivedeva dei saggi precedentemente pubblicati<sup>56</sup>. Si

---

studi a carattere antropologico che videro la collaborazione non priva di problemi tra l'autore delle Langhe con lo studioso Ernesto De Martino; tale sodalizio avrebbe portato alla realizzazione della *Collana viola* per la casa editrice Einaudi (Angelini [1991], pp. 9 e ss.).

<sup>52</sup> «A differenza di quanto si ritiene generalmente, la *Teogonia* e le *Opere e giorni* valgono a chiarire non solo le opere cronologicamente più tarde, ma anche quelle anteriori o approssimativamente contemporanee, come l'*Odissea*», Vidal-Naquet (1988), p. 17.

<sup>53</sup> Si veda per tutti Comparini (2017), pp. 93 e ss.

<sup>54</sup> L'esilio risale al 1935 e dura all'incirca un anno (Lajolo [1960], pp. 158 e ss.).

<sup>55</sup> Comparini 2017, p. 102. Sulla *Teogonia* sarebbe tornato dopo la pubblicazione dei *Dialoghi con Leucò* con l'intento di una pubblicazione per la casa editrice Einaudi tra la fine del 1947 e l'inizio del 1949 (De Balsi [2014], p. 122 con bibliografia precedente).

<sup>56</sup> Sabbatucci (1983), VII: si tratta di *Genealogie als mythische Form: Studien zur Theogonie des Hesiod* come fascicolo supplementare della rivista *Symbolae Osloenses* del 1936 preceduto però

tratta di uno scritto che Pavese ben conosceva tanto da averlo inserito nella famosa *Collana viola* della Einaudi e fatto pubblicare nel 1949 con la traduzione di Angelo Brelich<sup>57</sup>. L'apprezzamento di Pavese per l'opera della studiosa svedese è testimoniato da quanto l'autore stesso scrive al grecista Mario Untersteiner<sup>58</sup> il 7 maggio del 1948<sup>59</sup>

*La Thessalische Mythologie della Philippson, insieme a quell'altro studio minore sulla Genealogie, farebbero certo un bel libro. Ma il problema è fino a che punto piacerebbero ad un pubblico non specialista. Ci penserò. A me quel libro ha fatto un grande effetto e un dialogo del mio Leucò: Le cavalle ne è tutto intriso.*

È stato notato<sup>60</sup> che alcune affermazioni di Pavese a presentazione dei *Dialoghi* denotano notevoli punti di contatto con argomentazioni della studiosa svedese.

*Pavese (1952), 20 febbraio 1946*

*(Prefazioni ai dialoghetti) Potendo, si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta mitologia. Ma siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene – come tutti i linguaggi – una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere. Quando riportiamo un nome proprio, un gesto, un prodigio mitico, diciamo/esprimiamo in mezza riga, in poche sillabe, una cosa sintetica e comprensiva, un midollo di passione, di stato umano, tutto un complesso concettuale [...]. Qui ci siamo accontentati di servirci di miti ellenici data la perdonabile voga popolare di questi miti, la loro immediata e tradizionale accettabilità.*

*Philippson (1983), pp. 13-15*

---

dall'articolo *Zeitart* e di *Thessalische Mythologie* in cui l'autrice rivedeva un precedente lavoro del 1939 dal titolo *Griechische Gottheiten in ihren Landschaften*.

<sup>57</sup> Per un elenco completo dei titoli pubblicati dal sodalizio Pavese-De Martino nell'ambito della suddetta collana, vd. Comparini (2017), p. 119 n. 97.

<sup>58</sup> Sul rapporto tra Pavese il professore Untersteiner (tra i pochi contemporanei ad apprezzare i *Dialoghi*), vd. Bernabò (2009).

<sup>59</sup> Pavese (1966), pp. 241-242.

<sup>60</sup> Cillo (1972), p. 152.

*L'indagine va impiantata sui miti greci, non tanto perché tutto il presente studio sia basato su intuizioni greche, quanto piuttosto perché i miti greci sono tuttora accessibili, sia per il loro contenuto che per la loro lingua, a un gran numero di persone europee*

Vediamo però quali siano gli aspetti principali del saggio *Origini e forme del mito greco*. Nella ricostruzione delle divinità dell'antica Tessaglia, la Philippson si sofferma su di un'importante dea di Pherai, città non lontano dal lago Boibeide: si tratta di Enodia, il cui nome al maschile richiama Enodios, l'Hermes pelasgico itifallico<sup>61</sup>. Sempre a Pherai è attestato il culto di «Asklepios che, molto prima di diventare figlio di Apollo e dio professionale dei medici, era stato un grande dio ctonio della Tessaglia»<sup>62</sup> e che ha come madre Koronis e come padre Ischys: questa coppia ha come figlio Hermes che in Beozia viene onorato col titolo di Trophonios, il 'nutritore'. Non distante da questi luoghi, nella valle di Lakereia, sono situate le colline sulle quali trovò la morte la suddetta Koronis e i boschi del Pelion dove Kronos, in forma di cavallo, generò Chirone. Se questi sono i dati evidenziati nel saggio, che impatto essi hanno nei *Dialoghi* di C. Pavese? Chiamati a parlare nel *Dialogo* pavesiano sopra citato, *Le cavalle*, sono proprio Ermete («dio ambiguo tra la vita e la morte, tra il sesso e lo spirito, fra i Titani e gli dèi dell'Olimpo»<sup>63</sup> che nel corso delle battute viene indicato come Enodio e ha come sua patria la Larissa tessala) e Chirone (il cui padre, «vecchio dio», «si fece stallone» per ingravidare la madre). È evidente che la pagina della studiosa svedese doveva essere ben presente allo scrittore torinese, senza che per questo si voglia affermare che si tratti dell'unica fonte da lui presa in considerazione<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Philippson (1983), pp. 137-138.

<sup>62</sup> *Ivi*, 138.

<sup>63</sup> Pavese (1981), p. 26.

<sup>64</sup> Bazzocchi (2011), 51-52 insiste nel considerare i debiti di Pavese nei confronti del saggio di K. Kerényi *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* scritto a quattro mani con Karl Gustav Jung e fatto pubblicare sempre nella *Collana viola* e sempre con traduzione di Angelo Brelich nel 1948.

A ciò si aggiungano alcuni particolari che danno il senso di questo «grande effetto» di cui Pavese parla. Nella seconda parte del libro della Philippson<sup>65</sup> si

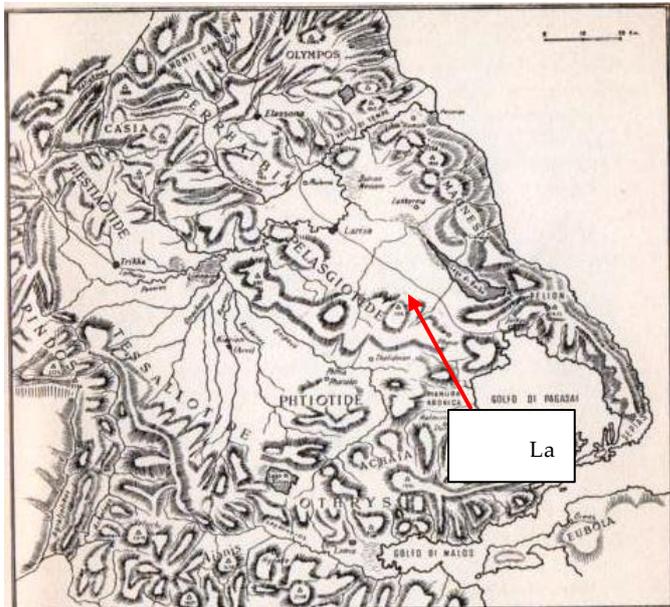


Figura 1 La Tessaglia antica (da Philippson [1983], p. 271)

illustra l'importanza dell'antica mitologia tessalica e si insiste nel collegare aspetti del paesaggio tessalico alle storie del mito. Viene così riportata la notizia che si può leggere in Erodoto (7, 128-129) secondo cui fu l'intervento di Poseidon a consentire che le acque del fiume Peneios (in cui confluivano quelle

dell'Apidanos, dell'Onochonos, dell'Enipeus e del Pamisos) anziché inondare l'intera Tessaglia e dar luogo anche alla palude Boibeide trovassero sfogo a mare attraverso la valle di Tempe. Fu questo l'atto mitologico fondativo che consentì alla regione di diventare Tessaglia, di metter fine all'indistinto della palude dove acqua e terra si fondono rendendo impossibile la vita. A questa descrizione 'mitica' delle origini della Tessaglia si affianca poi quella che vuole essere una ricostruzione 'storica' delle fasi di popolamento dell'area in questione. A detta della Philippson, dunque, i Tessali, provenendo da ovest, dall'Epiro, invasero la regione sovrappoendosi alla «popolazione greco-eolica»<sup>66</sup> in maniera però non uniforme: servendosi della documentazione linguistica, la studiosa è in grado di affermare che nella parte orientale del paese il peso della nuova popolazione fu

<sup>65</sup> Philippson (1983), pp. 80 e ss.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 82.

del tutto trascurabile. È in questa parte orientale che, come risulta dalla cartina, è situato il lago Boibeide. Ne risulta, allora, l'estrema arcaicità del lago/palude Boibeide, espressione di un lontano passato primordiale superato poi nel mito dal gesto fondativo di Poseidon, nella storia dalla penetrazione di nuove genti.

Prima di approfondire ulteriormente le linee guida del saggio *Origini e forme del mito greco* sempre ai fini di una verifica di un suo 'impatto' sull'opera di Pavese, riteniamo opportuno spendere alcune parole su di un altro passaggio della studiosa svedese. Anche lei, infatti, si interroga sulle ambiguità della figura di Crono chiedendosi come mai venga presentata da Esiodo da un lato come colui che ha mutilato il padre, inghiottito i propri figli e dall'altro come il sovrano di un'epoca felice<sup>67</sup>. La studiosa risolve l'aporia chiamando in causa sempre una tradizione 'tessalica' più antica rispetto alla sistemazione 'olimpica'. Partendo infatti dai vv. 106 e ss. delle *Opere e giorni* di Esiodo in cui, in merito al regno di Crono quando l'uomo viveva una condizione felice, il poeta parla di un «altro discorso» (ἕτερον... λόγον), la Philippson ipotizza che tale mito sia 'altro', cioè diverso, rispetto a quanto riportato nella *Teogonia* che insiste invece su Crono dalle gesta feroci. Che questo Crono delle *Opere* benigno rispetto a quello mostruoso della *Teogonia* sia tessalico lo dimostrerebbero alcune testimonianze che riferiscono come Crono in forma equina abbia generato il centauro Chirone<sup>68</sup>, personaggio – come abbiamo visto – strettamente legato alla Tessaglia e considerato benevolo<sup>69</sup>. Se, dunque, la Philippson è propensa a ritenere che a fronte di una tradizione 'negativa' sul Crono della *Teogonia*, esistesse un'altra versione che ne ribaltava la fisionomia e di origine tessalica (dalle *Opere* si sarebbe

---

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 206 e ss.

<sup>68</sup> Schol. *Ap. Rhod.* 1, 544 Wendel (= *Titan.* Fr. 10 Bernabè): ὁ δὲ τὴν Γίγαντομαχίαν ποιήσας φησὶν ὅτι Κρόνος μεταμορφωθείς εἰς ἵππον ἐμίγη Φιλύραι τῆι Ωκεανοῦ, διόπερ καὶ ἵπποκένταυρος ἐγεννήθη Χείρων. anche *Apd.* 1, 2, 4 (9) e *Hyg. Fab. praef.* 14.

<sup>69</sup> *Hom. Il.* 11, 832.

estesa anche ad altri autori della letteratura greca)<sup>70</sup>, l'interesse di Pavese – come abbiamo visto – sembra più concentrarsi sulla coincidenza di 'male' e 'bene' sotto lo stesso regno di Crono. Quel che qui si vuol evidenziare è come le pagine della Philippson circa le ambiguità del regno di Crono possono aver attirato l'attenzione dello scrittore piemontese.

La documentazione presa in considerazione finora attesta un'indubbia conoscenza da parte di Cesare Pavese della seconda parte del libro della Philippson, quella definita *Mitologia tessalica*. I punti di contatto finora rinvenuti, però, non vanno al di là di una relazione superficiale. Un esame anche della prima sezione, *Il tempo del mito* e *La genealogia come forma mitica*, consentirà – si spera – di aprire una prospettiva più profonda nell'interpretazione di taluni aspetti della poetica pavesiana.

Partiamo, prima di tutto, da una rapida disamina del pensiero della Philippson. La studiosa svedese si sofferma sulla duplice visione del tempo nel mondo greco: il tempo *aionico* (da αἰών) e il tempo *chronico* (da χρόνος). La differenza tra i due concetti è presto detta: la qualità *aionica* del tempo è quella propria dell'«essere» e va cioè ad indicare una dimensione sottratta alla dinamica del divenire e in cui non esiste successione di un 'prima' rispetto ad un 'dopo'; a questa condizione si contrappone ovviamente l'idea *chronica*, di uno sviluppo cioè dei fenomeni nella linearità del divenire. Ad un tempo degli dèi sempre uguale a se stesso (αἰών), si contrapporrebbe un tempo degli uomini (χρόνος) sottoposto al processo del 'prima' e del 'dopo'. In effetti, pur essendo i *Dialoghi* interamente costruiti su questa dinamica tempo degli dèi *vs* tempo degli uomini, da quanto fin qui detto sarebbe eccessivo affermare che le riflessioni della Philippson siano all'origine della struttura dell'opera pavesiana. Maggiormente interessante, allora, sarebbe addentrarsi più nel profondo delle riflessioni

---

<sup>70</sup> Philippson (1983), pp. 212-213.

dell'autrice svedese. Quest'ultima, infatti, dopo aver enucleato la suddetta contrapposizione αἰών - χρόνος, illustra l'importanza della genealogia come struttura concettuale utilizzata dai Greci per tenere insieme le due dimensioni temporali. Tramite la genealogia, infatti, si dipanano nel tempo *chronico* (quindi nel tempo del divenire) le successioni degli eventi di un *ghenos*; ma tale nucleo familiare mantiene intatte nelle sue varie fasi storiche taluni caratteri immutabili, espressioni del carattere atemporale del tempo (αἰών). Tutto questo appare alla studiosa particolarmente chiaro nella *Teogonia* di Esiodo, in cui – a suo dire – si intrecciano dimensione *aionica* e *chronica* del tempo. La prima natura si manifesta nell'originario θεῶν γένος αἰδοῖον ('la stirpe venerabile degli dèi', *Theog.* 44). Si tratta della prima fase cosmogonica descritta dal poeta di Ascra (*Theog.* 116 e ss.) in cui risultano tre principi originari: Chaos, Gaia e Eros. I primi due danno vita a due discendenze destinate a rimanere separate tra loro (da Chaos nascono Erebo e Notte e da quest'ultima poi Etere e Giorno<sup>71</sup>; da Gaia invece in prima battuta Urano, gli alti Monti e il Mare<sup>72</sup>). Di Eros invece non sono indicate discendenze in quanto è considerato il principio generatore che «spinge [sc. Chaos e Gaia] a esplicitarsi in discendenze che poi unisce tra loro»<sup>73</sup>. Quel che la Philippson nota in merito alle discendenze di Chaos e Gaia appare di estremo interesse: i diversi livelli delle genealogie delle due divinità primordiali «appartengono alla sfera dell'essere di questi genitori, occupando e rendendo esplicita questa sfera»<sup>74</sup>. In altri termini, le discendenze contribuiscono solo a manifestare in maniera più chiara le potenzialità differenti dei due esseri originari.

---

<sup>71</sup> Hes. *Theog.* 123-125.

<sup>72</sup> Hes. *Theog.* 126-132.

<sup>73</sup> Philippson (1983), p. 38.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 45.

*Quel che si compie qui non è dunque un graduale e continuo divenire – in altre fasi del mito cosmico il dio nascerà bambino e crescerà successivamente – bensì lo svincolarsi di scatto di un’atemporale modificazione dell’essere da un essere ugualmente atemporale<sup>75</sup>.*

Sarà soltanto con la successione dei regni di Urano, Crono e poi Zeus che si introdurrà il processo del divenire nel mito cosmogonico, ma con un’importante precisazione: l’instaurarsi del dominio di Zeus nella ricostruzione esiodea non significa la cancellazione, l’eliminazione e conseguente sostituzione di quanto c’era precedentemente. I Titani, a cui il padre degli dèi deve contrapporsi per affermare il suo potere, non trovano la morte, ma vengono scagliati nel Tartaro quasi a costituire il «contro-mondo»<sup>76</sup> alternativo all’Olimpo che consente a quest’ultimo di raggiungere la propria stabilità. Erebos e Notte, divinità primordiali, trovano la loro sistemazione (non l’eliminazione) nell’ordinamento voluto da Zeus succedendosi l’uno all’altra.

*Il regno di Zeus non si consolida dunque e non diventa un ordinamento universale che attraverso la sua unione con gli dèi ‘più antichi’, attraverso l’inquadramento del suo regno, costituitosi nel tempo, nel mondo dell’essere atemporale. Zeus non combatte contro le origini, Chaos e Gaia – come combatte per esempio Marduk contro la prima madre Thiamat – qui non si sviluppa un agone mortale tra le potenze dell’essere e quelle del divenire. Il mondo dell’essere, il θεῶν γένος αἰδοῖον che le Muse cantavano per primo, prima di celebrare δεύτερον ἄντε Ζῆνα, sopravvive e agisce nei suoi elementi anche durante il regno di Zeus<sup>77</sup>.*

In definitiva, per giungere ad una conclusione e tornare al nostro Pavese, la Philippon, nello studio della *Teogonia* di Esiodo giunge ad individuare una logica del pensiero greco legata ad un’opposizione polare: il ‘bianco’ e il ‘nero’

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 46.

<sup>76</sup> Ivi, p. 51.

<sup>77</sup> Ivi, p. 56.

non si scontrano perché l'uno prevalga sull'altro o si annullino entrambi nel 'grigio, ma si 'mantengono' tutti e due in una reciproca e oppositiva relazione dal momento che «perdendo il polo opposto, essi perderebbero il loro stesso senso»<sup>78</sup>. L'ipotesi che qui si vuole avanzare è che sia proprio questa conclusione ad aver determinato il «grande effetto» in Pavese: lungi dal leggere la dialettica 'dèi vecchi' vs 'dèi nuovi' secondo la dinamica evolutiva *vom Mythos zum Logos* (cioè secondo la direttiva di uscita dal 'selvaggio' per entrare nel 'civile')<sup>79</sup>, l'autore troverebbe nella ricostruzione proposta dalla Philippon un modello di pensiero alternativo in cui un polo si struttura e si definisce nella relazione con l'altro. Non è difficile, infatti, rilevare l'emergere di questa logica nella struttura dei *Dialoghi*. I due poli opposti dell'opera, come è evidente, sono il mondo del 'prima' (del regno di Crono, degli dèi indifferenziati quando è assente l'uomo) e quello del 'dopo' (del regno di Zeus, degli dèi differenziati, dell'apparizione dell'uomo). Ma in questa dialettica le due sfere sembrano articolarsi proprio secondo la logica di opposizione binaria descritta dalla Philippon. Cerchiamo allora di chiarire il senso di queste parole.

Dalla prospettiva, infatti, degli 'dèi di prima', indifferenziati, la presenza degli uomini è decisiva perché essi abbiano la loro identità. Ma è evidente che ciò vale anche in senso contrario. Basteranno a dimostrarlo alcune considerazioni su brani dei *Dialoghi*. Ad esempio, ne *Gli uomini* Cratos si indigna con Bia dal momento che Zeus, dopo aver preso il potere anche con il loro aiuto scacciando gli antichi dèi, anziché accontentarsi di regnare su di esso («Potrebbe sedere

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>79</sup> Comparini (2017), p. 181 e ss. che, prendendo le mosse da uno studio di Graziella Bernabò la quale mette in discussione questa linea interpretativa di stampo 'evoluzionistico', utilizza il concetto di 'doppio mostruoso' ereditato dagli studi di René Girard, *La violenza e il sacro* per comprendere l'opera pavesiana. La nostra analisi cercherà al contrario di 'rimanere' all'interno del 'campo di gioco' pavesiano favorendo modelli culturali più vicini all'esperienza dell'autore piemontese.

quassù indisturbato»<sup>80</sup>) cerchi il contatto con il mondo degli uomini («Se n'è andato e cammina tra gli uomini. Prende la strada delle valli, e si sofferma tra le vigne o in riva al mare. Qualche volta si spinge fino alle porte di una città»<sup>81</sup>). Non si tratta di un semplice capriccio di un signore che non deve dare conto a nessuno di qual che fa, ma di una necessità: è proprio la 'commistione' del dio con la realtà mortale ad aver reso Zeus quel che è, il signore degli dèi, come spiega bene Bia<sup>82</sup>.

*Ci voleva la fuga del dio, la grossa empietà del suo confino tra gli uomini quando ancora era bimbo e poppava alla capra, e poi la crescita sul monte tra le selve, le parole degli uomini e le leggi dei popoli, e il dolore la morte e il rimpianto, per fare del figlio di Crono il buon Giudice, la Mente immortale e inquieta.*

Ne emerge allora una sorta di 'insufficienza' della condizione divina che senza l'uomo non trova la pienezza del proprio essere.

*La parola dell'uomo, che sa di patire e si affanna e possiede la terra, rivela a chi l'ascolta meraviglie [...] Soltanto vivendo tra loro e per loro si gusta il sapore del mondo<sup>83</sup>.*

Che non si tratti di una battuta isolata, ma di una concezione ben radicata lo dimostrano altri passaggi dei *Dialoghi*. Ne *Il mistero* a parlare sono Demetra e Dioniso, entrambi concordi nel rilevare che la presenza degli uomini abbia dato un 'senso' all'esistenza degli dèi.

*Dioniso: Questi mortali sono proprio divertenti. Noi sappiamo le cose e loro le fanno. Senza di loro mi chiedo che cosa sarebbero i giorni. Che cosa saremmo*

---

<sup>80</sup> Pavese (1983), p. 145.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 147.

*noi Olimpici [...] Demetra: Io fui prima di loro, e ti so dire che si stava soli.  
La terra era selva, serpenti, tartarughe. Eravamo la terra, l'aria, l'acqua*<sup>84</sup>.

Estremamente interessante per il nostro discorso è il nesso che in questo brano si pone tra uomini-parola-tempo: sono gli uomini che tramite la capacità di *de-finire* l'altro grazie alla parola («Hanno un modo di nominare sé stessi e le cose e noialtri che arricchisce la vita»<sup>85</sup>) consentono alla divinità di uscire dalla dimensione *aionica* del tempo per sperimentare la sua natura *chronica* («Tutto quello che toccano diventa tempo»<sup>86</sup>).

*Demetra: Sanno darci dei nomi che ci rivelano a noi stessi, l'acco, e ci strappano  
alla greve eternità del destino per colorirci nei giorni e nei paesi dove siamo*<sup>87</sup>.

Sulla stessa lunghezza d'onda si pongono le parole di Circe (*Le streghe*) che alla ninfa Leucò descrive alcuni momenti della sua relazione con Odisseo.

*Molti nomi mi diede Odisseo stando nel mio letto. Ogni volta era un nome.  
Dapprincipio fu come il grido della bestia, di un maiale o del lupo, ma lui  
stesso a poco a poco si accorse ch'erano sillabe di una sola parola. Mi ha  
chiamata coi nomi di tutte le dee, delle nostre sorelle, coi nomi della madre,  
delle cose della vita. Era come una lotta con me, con la sorte. Voleva  
chiamarmi, tenermi, farmi mortale. Voleva spezzare qualcosa*<sup>88</sup>.

È questo il *Dialogo* in cui nel modo più evidente si fronteggiano la condizione divina (Circe) e quella umana (Odisseo), in cui il 'sorriso' imperturbabile degli dèi che tutto sanno, ma che appaiono incapaci d'azione («Non sanno scherzare sulle cose divine, non sanno sentirsi recitare come noi»<sup>89</sup>) si contrappone alla

---

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>85</sup> *Ibidem* (a parlare è Dioniso).

<sup>86</sup> *Ibidem* (sono parole di Demetra).

<sup>87</sup> *Ibidem*

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 113 (parla Circe).

facoltà del ricordo che gli uomini pongono a fondamento della loro identità e della loro dignità<sup>90</sup>.

*Una volta credetti di avergli spiegato perché la bestia è più vicina a noi altri immortali che non l'uomo intelligente e coraggioso. La bestia che mangia, che monta, e non ha memoria. Lui mi rispose che in patria lo attendeva un cane, un povero cane che forse era morto, e mi disse il suo nome. Capisci, Leucò, quel cane aveva un nome.*

Non sfugga un particolare di estrema importanza: nelle parole di Circe riguardo Odisseo la condizione umana è costruita sul rapporto dialettico con il mondo degli dèi e degli animali: all'indeterminatezza e *in*-coscienza di questi ultimi (sono *senza* nomi, *senza* memoria) si contrappone la vita cosciente (perché piena di ricordi e di nomi) dell'uomo. In definitiva, è la stessa classificazione (uomini da una parte, dèi e bestie dall'altra) a cui era giunta la riflessione della scuola francese da cui abbiamo preso le mosse.

## Conclusioni

Dall'analisi fin qui condotta, senza alcuna pretesa di voler esaurire la *Quellenforschung* dei *Dialoghi*<sup>91</sup>, emerge la complessità e la profondità di interessi che animano la pagina dell'autore delle Langhe. È di facile intuizione che il problema 'mito' affascina Pavese in quanto utile ad una maggiore comprensione del problema 'uomo'<sup>92</sup>. Le riflessioni della Philipppson, il «grande effetto» che su

---

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>91</sup> La critica ha individuato precisi riferimenti a brani di autori classici oltre che ad Omero ed Esiodo, Apollonio Rodio, Ovidio, Luciano, Pausania; a questi si aggiungono autori moderni come Vico, Leopardi, Nietzsche, Frazer, Jung, Mann. Vd. per tutti Comparini (2017), pp. 93 e ss. con bibliografia precedente.

<sup>92</sup> Cillo (1972), p. 160: «Nei *Dialoghi* insomma non c'è stacco rispetto alle precedenti scritture, ma continuità e coerenza, pur nella diversità. Ancora una volta, qui come sempre, la lotta di Pavese è per la realizzazione integrale dell'uomo».

di lui esse fecero, potrebbero averlo indotto a focalizzare la dimensione umana proprio a partire dal confronto con quella divina e bestiale. Al di là della diversa prospettiva da cui partono i due autori, Pavese sembra aver messo a frutto l'intuizione della studiosa sull'importanza di una logica di opposizione binaria nell'interpretazione della condizione umana. Ben lungi dal seguire semplicemente una dinamica 'evolutiva' per cui dal *mythos* l'uomo passa al *logos* in un processo unidirezionale secondo cui partendo da una natura ferina egli 'migra' una volta e per sempre al mondo della razionalità, l'autore piemontese individua nell'ambigua posizione tra dèi e animali la tragica grandezza dell'uomo: come non ci può essere l'annullamento del *mythos* da parte del *logos* in quanto la ragione si delinea, si configura, si struttura non di per sé, ma nel contrasto con il selvaggio, così l'uomo acquista la sua fisionomia dal rapporto dialettico con il suo opposto, il dio/caprone (= la realtà divina/bestiale). Nell'accettazione del proprio destino, nell'affrontare il dolore e la morte l'uomo – seppur piccola cosa dinanzi all'onnipotenza ed eternità del dio – costruisce la propria umile grandezza («Tutta la loro ricchezza è la morte, che li costringe a industriarsi, a ricordare e prevedere»<sup>93</sup>). Il dramma della morte viene così ad essere esorcizzato acquistando una sua valenza positiva proprio nella contrapposizione al mondo divino. Ed è sempre secondo questa dialettica oppositiva che si muovono le parole del già citato Angelo Brelich<sup>94</sup> che Pavese ben conosceva (riflessioni che probabilmente avrebbe apprezzato) tratte da uno studio su miti concernenti i rettili come «rappresentanti di potenze caotiche,

---

<sup>93</sup> Pavese (1983), p. 152 (*Il mistero*: la frase è attribuita a Dioniso nel suo dialogo con Demetra).

<sup>94</sup> Sulla figura di A. Brelich, allievo di Károly Kerényi ma poi distaccatosi dal maestro, successore di Renato Pettazzoni alla cattedra di Storia delle religioni all'Università di Roma, autore di studi fondamentali tra i quali ci limitiamo a segnalare solo *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso* (Roma 1958) e *Paidés e Parthenoi* (Roma 1969), vd. Sabbatucci (1988).

infinitamente più grandi dell'uomo, potenze illimitate, spesso ...immortali e inumane»<sup>95</sup> e in cui risuonano proprio i temi di cui abbiamo fin qui parlato.

*Insieme con tutte le sue qualità – come il saper far del fuoco, il saper sacrificare e magari ingannare e commettere sacrilegi utili – l'uomo afferma anche la propria mortalità come tragico privilegio che lo contrappone all'immortale ma caotico e amorfo mondo non-umano.*

Giulio Coppola

[giulio.74.ce@gmail.com](mailto:giulio.74.ce@gmail.com)

---

<sup>95</sup> Brelich (1958), p. 40 (i puntini sono dell'autore come il successivo corsivo).

## Riferimenti bibliografici

Angelini (1991)

Pietro Angelini, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Cesare Pavese, Ernesto de Martino. La collana viola. Lettere 1945-1950*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Bazzocchi (2011)

Marco Antonio Bazzocchi, *La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese*, in «Cuadernos de Filología Italiana» Volume Extraordinario (2011), pp. 49-60.

Bernabò (2009)

Graziella Bernabò, *Dietro il velo di «Leucò»: Pavese, Untersteiner e il mito*, in «Atti della Accademia rovetana degli Agiati», 259 (2009), pp. 269-295.

Brelich (1958)

Angelo Brelich, *Un mito «prometeico»* in «Studi e materiali di storia delle religioni» 29 (1958), pp. 23-40.

Cillo (1972)

Giovanni Cillo, *La distruzione dei miti. Saggio sulla poetica di Cesare Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1972.

Comparini (2017)

Alberto Comparini, *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

De Balsi

Sara De Balsi, *Pavese e l'Iliade. Interpretazioni e traduzione degli epiteti esornanti*, in Eleonora Cavallini (a cura di), *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, Dupress, 2014, pp. 119-128.

Detienne (1987)

Marcel Detienne, *Dioniso a cielo aperto*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

Detienne-Vernant (1982)

Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino, Editore Boringhieri, 1982.

Guglielmi (1998)

Guido Guglielmi, *Pavese mitologo*, in Id., *La prosa italiana del Novecento, II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998.

Lajolo (1960)

D. Lajolo, *Il «vizio assurdo». Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

Payen (2015)

Pascal Payen, *Da Gernet a Loraux: la riflessione sul mito greco in Francia nel XX secolo*, in Giovanni Leghissa – Enrico Manca (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Roma, Carocci, 2015, pp. 219-227.

Pavese (1952)

Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1952.

Pavese (1966)

Cesare Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966.

Pavese (1981)

Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1981.

Pavese (1990)

Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990.

Philippson (1983)

Paula Philippson, *Origini e forme del mito greco*, Torino, Bollati Boringhieri 1983.

Sabbatucci (1983)

Dario Sabbatucci, *Presentazione*, in Philippson (1983), pp. VII-XII.

Sabbatucci (1988)

Dario Sabbatucci, s.v. 'Angelo Brelich', in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 34, Roma, Treccani, 1988 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-brelich\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-brelich_%28Dizionario-Biografico%29/)> (data di ultima consultazione: 10/12/2019)

Vernant (1978)

Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1978.

Vidal-Naquet (1988)

Pierre Vidal-Naquet, *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme di articolazione del pensiero nel mondo greco antico*, Roma, Editori Riuniti, 1988.

*The essay tries to show the impact that the book by Paula Philippson Origini e forme del mito greco had on the deep structure of Dialoghi con Leucò by Cesare Pavese.*

*Parole-chiave: Cesare Pavese, Dialoghi con Leucò, Paula Philippson, mito, idea del tempo.*

ALESSANDRA DI MEGLIO, **La riscoperta del ‘sentimento umano’ nell’*Agamennone* di Eschilo: la traduzione tragica di Ottiero Ottieri**

**Premessa**

Notevole è che Ottiero Ottieri possedesse già a vent’anni competenze artistiche e linguistiche tali da consentirgli una traduzione abile e consapevole dell’*Agamennone* eschileo. Il libretto – ultimato nel ’44, ma pubblicato nel ’46 per i tipi di Capriotti – conferma, infatti, una vocazione letteraria che Ottieri sente profondamente e fortemente fin da giovane e lo inserisce tra gli autori che nel secondo Novecento si sono confrontati con l’edenico mondo classico, compiendo quello che Raboni ha definito «un compito infinito»<sup>1</sup>.

Certo è che la vertigine del *vertere* ha da sempre suscitato imbarazzo in chiunque si sia accinto alla sua pratica: la questione è stabilire se sia più opportuno preferire una traduzione bella ma infedele, brutta ma fedele o, come sembra *tertium non datur*, bella e fedele. Occorre cioè essere fedeli al testo o all’essenza del testo? La posizione di Ottieri si esplica nell’atto stesso della traduzione, salvo poi essere chiarita nelle prime pagine della *Nota introduttiva all’Agamennone*; è la risposta di chi mira al rispetto semantico dell’opera prima ancora che lessicale, un rispetto testuale che superi i confini limitanti – e talora

---

<sup>1</sup> Raboni (1996), p. XLIV. Sull’arduo compito delle traduzioni d’autore rinvio a Condello-Rodighiero (2015).

punitivi – degli schemi classici, della metrica arcaica e di una traduzione ‘coerente’ e che giustifichi l’adozione di soluzioni alternative con la restituzione di un patrimonio culturale che si riveli più adeguato ai tempi e al pubblico.

Il presente contributo si propone di confrontare la traduzione di Ottieri con l’originale eschileo per meglio definirne i procedimenti traduttivi e interpretativi, e si articola in tre parti: la prima rinvia alla *Nota introduttiva* in cui Ottieri chiarisce quale sia stato il suo approccio all’opera eschilea; la seconda si propone di confrontare l’*Agamennone* di Ottieri con l’opera di Eschilo per coglierne gli aspetti qualitativi e della traduzione e della ‘poetica’ del traduttore che con sorprendente coerenza dimostra di avere già a vent’anni notevole autonomia e consapevolezza artistiche; la terza si chiede perché Ottieri abbia scelto proprio quest’opera e se la scelta sia dipesa – o sia stata influenzata – dagli eventi storici a lui contemporanei.

### **Scelte metodologiche del *vertere* ottieriano**

La proteiforme attività di Ottieri – romanziere, poeta, saggista, sceneggiatore, traduttore –, autore di una trentina di opere scritte tra gli anni ’50 del Novecento e i primi del Duemila, spiega l’imbarazzo della critica nel decifrare il pensiero liquido e labirintico di un autore tra i più complessi del secondo Novecento. L’attenzione rivolta preferenzialmente ai romanzi e ai saggi ha fatto sì che fosse trascurata – per non dire dimenticata del tutto – la traduzione dell’*Agamennone*, e perché *unicum* tra le traduzioni di Ottieri – rappresenta, infatti, l’unica traduzione dal greco – e perché opera giovanile considerata mera sperimentazione esteriormente lontana dalla poetica dell’autore. A dimostrazione dello scarso interesse suscitato dal libello, c’è che trovarne oggi delle copie risulta estremamente difficile né se ne riscontrano tracce nell’esigua bibliografia critica su Ottieri. Eppure, nella *Nota introduttiva* l’autore palesa una certa affezione per la tragedia greca e un certo interesse per i personaggi che la

animano chiarendo le linee-guida da lui scelte per la traduzione e lasciando trasparire alcuni indizi della sua poetica, tuttavia coerente ancorché iniziale.

Nel 1914 Ettore Romagnoli tradusse l'*Agamennone* in forma poetica scegliendo l'endecasillabo sciolto, capace – secondo lui – di rendere il trimetro giambico delle parti dialogate della tragedia<sup>2</sup>. In questo modo egli mirava a mantenere un certo grado di pregio stilistico e a rispondere al gusto del pubblico italiano fedele a una lunga tradizione letteraria.

Prima innovazione, che separa Ottieri dalla tradizione classica accordandogli una straordinaria originalità, è la scelta di tradurre l'opera in prosa, sia per i brani lirici che per quelli dialogici, scelta motivata dalla plasticità della prosa che, secondo Ottieri, meglio si confà a una più corretta interpretazione dell'*Agamennone*:

*Tradurre in prosa il ritmo giambico dell'Agamennone e i brani corali lirici che vi si interpongono, significa a volte una rinuncia non spontanea alla seduzione del verso. [...] Avverto subito, però, come alla traduzione in prosa mi abbia convinto il penetrare nella tragedia attraverso un sentimento estetico che per l'appunto con la prosa si rivela in uno stile più aperto; sentimento da riacciarsi a un modo di scrivere e vivere. Ho pensato che la prosa sia buona interprete dell'Agamennone e si adatti al capolavoro con massima plasticità: analizzando l'opera cercherò di spiegare ed esemplificare tale idea<sup>3</sup>.*

Tale scelta, libera da qualsiasi schema, consente all'autore una traduzione più libera ed efficace e più vicina al testo, e sebbene muti la forma originaria rischiando una resa troppo 'moderna' del genere tragico, la scelta della prosa non è solamente estetica ma sostanziale: l'alterazione della *langue* poetica risulta, infatti, necessaria a rendere il poderoso realismo che, secondo Ottieri, caratterizza

---

<sup>2</sup> Ottonello (2018), p. 13.

<sup>3</sup> Ottieri (1946), p. 7.

l'opera eschilea, svelandone l'ignorata modernità (è questa la caratteristica principale che Ottieri riconosce all'*Agamennone*).

Il 'sentimento estetico', a cui fa accenno Ottieri, corrisponde a un linguaggio realistico e concreto che la prosa, più che la poesia, sembra restituire al testo. Un realismo che gli appare profondamente moderno e lo fa propendere per una ridefinizione di Eschilo, non più tragediografo classico nel senso di statico e monolitico, ma dinamico tanto quanto Sofocle ed Euripide. Possiede, infatti, Eschilo una «ricchezza di dubbi, di tormenti, di intimismi»<sup>4</sup> che vanno ricercati al di là del volto granitico dei suoi eroi e che conferiscono all'opera «dura, realistica, apparentemente priva di sfumature o, come si dice, di psicologia»<sup>5</sup> una indiscussa modernità e un «grandioso realismo»<sup>6</sup>:

*Ho cercato di cogliere l'essenza poetica dell'Agamennone attraverso un preconcetto stilistico: quella che io chiamo la possibilità di rendere in prosa il verso greco, per la particolare consonanza del linguaggio eschileo con una esplicità forte e plastica negata alla versificazione classica italiana, qualora non sia opera spontanea del genio*<sup>7</sup>.

I personaggi che meglio incarnano tale realismo e su cui Ottieri pone l'attenzione sono due: Clitemnestra e il coro.

«Il coro», scrive Ottieri, «ha un linguaggio lirico, ma vorrei dire che il suo spirito è il più discorsivo, il più raziocinante, il più vicino al senso comune»<sup>8</sup>. Dotato di un'indole sensibilissima capace di partecipare alla drammaticità della scena senza influire, il coro svolge la funzione di raccordo tra l'autore, i personaggi e gli spettatori, alternando momenti lirici e narrativi pervasi di

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 9.

arcaismo, di religiosità e di moralità. Ma Clitemnestra è il «fulcro della tragedia»<sup>9</sup>, è il personaggio, che al suo apparire sulla scena, è già consapevole: sa, fin dall'inizio, cosa deve e vuole fare e quale sia il Destino che la guidi. Eppure, ciò che Ottieri le riconosce è un'impercettibile mutevolezza degli stati d'animo, che divengono di volta in volta visibili – all'occhio attento del lettore – diversamente dal coro, che resta spiritualmente statico e non muta col variare della vicenda.

Sebbene la tradizione concordi nell'attribuire a Clitemnestra una condotta leonina e una mascolina determinazione, Ottieri scorge tra i suoi versi una versatilità d'animo che restituisce al personaggio una femminilità e una tenerezza di donna che la lettura invero eclissa.

È questa la seconda grande novità di Ottieri: la riscoperta di un sentimento umano in personaggi dal volto in apparenza rigido, erroneamente giudicati monocromo, ma che, al contrario, sono espressione dell'umano dubbio e di un mondo intimo e drammatico. Novità questa che si sposa perfettamente con la riscoperta in Eschilo di quel *realismo* che non potrebbe esserci se scisso dall'umanità dei personaggi. È ovvio, quindi, che l'astrattezza e il lirismo del verso italiano, l'endecasillabo, per lo più classicheggiante, non siano in grado – secondo Ottieri – di rendere il linguaggio logico e serrato di una donna razionale ma al tempo stesso passionale.

Saputa la notizia della vittoria achea e del ritorno dello sposo dalla guerra di Troia, Clitemnestra si prepara a vendicare la figlia Ifigenia, sacrificata da Agamennone poco dopo la partenza dell'esercito per propiziarsi la vittoria.

Tornato ad Argo, il re è accolto festosamente e divinamente e per lui si stendono tappeti purpurei che la moglie invita lui a calcare per entrare in casa. Intanto Cassandra, prigioniera di guerra del re e profetessa non creduta per dono e castigo di Apollo, vaticina ciò che sta per accadere in preda all'ἐνθουσιασμός

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 13.

apollineo: con l'aiuto di Egisto, suo amante, di lì a breve la regina ucciderà il re vendicando la primogenita e compiendo il delitto premeditato – e predestinato – da tempo. Si delinea così il profilo di una donna empia, che sembra desiderare per sé alcune prerogative propriamente maschili a partire dall'esercizio del κράτος, il potere, e l'applicazione della violenza. Dai versi Clitemnestra risulta «madre che non è madre», «femmina che non è femmina», «figura di femmina virile»<sup>10</sup> della quale si ignorano gli anni trascorsi ad Argo in solitudine, il dolore per la perdita della figlia Ifigenia, l'attesa della vendetta, la gelosia per Cassandra, l'allontanamento del figlio minore Oreste. È, secondo Ottieri, proprio questo lato umano della donna che sfugge, che motiva d'altronde la donna attuale:

*La regina ha la fantasia fervida ed una particolare animosità femminile che esce sempre dal confine della tragedia e si immerge nel tempo passato, in quei dieci anni [...]. C'è una vita di Clitemnestra alla quale si fanno radi accenni nel dramma, ma che è il lievito della sua protervia e del suo eroismo; la vita trascorsa dopo la morte della figlia, via via per la prima solitudine nella reggia, poi per la unione con Egisto, poi l'allontanamento di Oreste, infine la concezione e l'orditura del delitto [...]. Ai dieci anni di assedio si contrappongono i dieci anni nel cuore e nelle azioni della regina<sup>11</sup>.*

Ottieri, dunque, supera la distanza che separa Eschilo dal lettore moderno immaginando Clitemnestra umanamente.

L'opinione comune – o almeno quella del lettore moderno – pone la tragedia greca in una dimensione drammatica ed eroica priva di sentimento umano e di confidenza emotiva, come se tra l'autore, i personaggi e lo spettatore la distanza secolare divenisse materiale e ignorasse che l'eroismo dei protagonisti non li

---

<sup>10</sup> Lanza (1995), p. 37. anche Podlecki (1983), pp. 32-37; Aélion (1983), II, pp. 267-283; Moreau (1985), pp. 185-195; Lanza (1987), pp. 93- 103 (specialmente pp. 97-99); MacEwen (1990), pp. 7-13; Albin (1993), pp. 176-181; Lanza (1995), pp. 31- 42; Mossé (1997), pp. 110-112; Wohl (1998), pp. 103-110; Foley (2001), pp. 201-234.

<sup>11</sup> Ottieri (1946), p. 14.

rende meno umani. «Guai a dare a questi eroi toga e laticlavio: l'eroismo sta nell'espansione artistica del loro dramma, non nell'inaccessibilità e astrusità della loro coscienza umana»<sup>12</sup>: l'uomo – scrive Ottieri – diviene in Eschilo «eroe dell'anima e delle passioni»<sup>13</sup>:

*Clitemnestra [...] è una donna, donna dal cuore di uomo, virile, ma donna di carne. Quel che appare di lei non è il sentimento, ma una forma pura che si riveste di parole, tali da coprirla d'una corazza al di là della quale scompaiono le movenze del corpo. Se amiamo sinuosità e chiaroscuri, ella ci delude a prima vista: solo con una conoscenza lunga e assidua ci svela la sua ieraticità e si immerge nel flusso che noi sentiamo fragilissimo della vita vissuta*<sup>14</sup>.

Perciò, al termine della tragedia, Clitemnestra ha fatto ciò che doveva: ha ucciso suo marito e vendicato la morte della figlia Ifigenia compiendo in questo modo il suo destino:

*La personalità di lei (Clitemnestra) non è compiutamente enucleata perché ella è anche vittima di Diche e come tale c'è una parte immobile del suo carattere, inalterabile per ogni stadio della passione: per il sacrificio di Ifigenia, per l'amore di Egisto, per la gelosia di Cassandra. Quindi non si capisce bene nella tragedia chi ella sia, se una donna innamorata, se una madre piagata, se una moglie offesa*<sup>15</sup>.

Saziato l'odio e il fato, resta ora una donna tutta umana e innamorata del suo amante con cui si augura di governare felicemente. Ecco che, osserva Ottieri, un personaggio apparentemente piatto come Clitemnestra si mostra alla fine in tutta la sua ambivalenza: da una parte donna intimamente oscura e pericolosa, dall'altra donna innamorata e speranzosa. Questo tipo di ambivalenza è solitamente trascurato – o minimizzato – «né d'altra parte possono soddisfare»,

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 21-22.

afferma Ottieri, «le spiegazioni dei commentatori i quali si dilungano ad ammirare il carattere di Clitemestra – protervia, audacia, ironia ecc. – senza definire il sentimento e lasciano il lettore preso da un freddo disagio»<sup>16</sup>. A Clitemestra è, infatti, attribuito il doppio volto di regina, incollerita e vendicatrice, e di sposa, fedele e amorevole; il primo reale e il secondo fittizio. «Tra l'identità vera e quella falsa Clitemestra sa muoversi agevolmente [...]. I (suoi) due volti [...], le attitudini polari del simulato amore e dell'odio vero, convivono nell'*Agamennone* in un rapporto di alternanza che vede occasionalmente filtrare la realtà sotto il velo delle parole»<sup>17</sup>.

Questa prospettiva ambivalente insiste sulla natura bellica della regina e ne accentua i tratti maschilini che Ottieri abitualmente schiva, preferendo piuttosto chiedersi quali sentimenti umani siano stati promotori del gesto empio. L'autore compie in questo modo una vera e propria rivoluzione antropocentrica che sostituisce all'abituale e iperuranico eroe un eroe insolito e terreno. Si manifestano così già nell'*Agamennone* tematiche care anche alla successiva poetica di Ottieri: vale a dire l'interesse per la creatura uomo, la sua psicologia e il sentimento umano.

### **La ridefinizione del testo greco nella traduzione di Ottieri**

Si noterà come l'interpretazione di un testo ne veicoli la traduzione. Sebbene Ottieri dimostri ottima conoscenza del greco, attuando una traduzione sufficientemente fedele – limitatamente alla scelta prosastica – diversi passi risentono di una lettura personalissima dell'autore che mira a rimarcare quanto già chiarito nella *Nota introduttiva*, in cui Ottieri vanta l'importante (ri)scoperta di un sentimento umano, celato dietro i volti dei personaggi tragici e di un moderno

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>17</sup> Blasina (2003), pp. 49-50.

realismo. Ciò non vuol dire – si badi bene – che l'autore muta la morfosintassi testuale per ricostruirne l'ossatura, ma che per meglio garantire immediatezza e fluidità espressive opta per una traduzione che talora semplifichi la retorica del passo, alteri la semantica testuale ed evidenzi il più volte citato 'sentimento umano', soddisfacendo l'intento di restituire al testo un'anima che gli sia – secondo lui – fedele. Ottieri orienta in questo modo un movimento centripeto, che rischia di conferire al testo greco una direzione a volte soggettiva, e ne amplifica la tensione drammatica ma non la patetizzazione.

La prima caratteristica ottieriana è un livellamento del tutto intenzionale dei termini e dei nessi classici: i sintagmi sono drasticamente ridotti e i lessemi spesso inglobati in un unico termine altrettanto denso. Tale procedimento, volto alla *brevitas*, che si confà perfettamente alla prosa, si concretizza in una semplificazione frastica del testo greco che, ricombinato mediante riduzioni e omissioni, ma anche inclusioni, si alleggerisce guadagnandone in fluidità ed espressività (per esempio i vv. 12-13, tradotti nella recente versione di Enrico Medda: «Ma quando occupo il mio giaciglio che mi fa vagare nella notte...»<sup>18</sup> è tradotto da Ottieri: «Ma quando mi sdraio irrequieto nel mio giaciglio...»; oppure i vv. 42-44: «... Menelao signore e Agamennone, / la possente coppia degli Atridi, / il cui onore di due troni / e di due scettri discende da Zeus» in Ottieri diventano: «I sovrani Menelao e Agamennone, la forte coppia degli Atridi che, insieme, da Zeus ricevettero la potenza e lo scettro»; o ancora i vv. 60-62: «Così il dio possente, Zeus protettore degli ospiti, / manda i figli d'Atreo contro Alessandro / per una donna che ha molti uomini» che Ottieri traduce: «Così il potente Zeus protettore degli ospiti manda i figli di Atreo contro Alessandro a causa della donna infedele»).

---

<sup>18</sup> Le traduzioni del testo eschileo sono tratte dal recente e ottimo commento a cura di Medda (2019), edito per la BUR Rizzoli.

Simili scelte linguistiche, se da una parte hanno il pregio di adattare il verso eschileo alla prosa ottieriana, dall'altra ne potenziano la forza semantica, privilegiando termini attuali e familiari rispetto ai solenni corrispettivi greci.

Siffatta rielaborazione formale implica, però, un'inevitabile alterazione del testo e della sua interpretazione. E questa è la seconda grande innovazione di Ottieri. Quando il coro narra del sacrificio di Ifigenia, lo fa descrivendo Agamennone come un uomo sottomesso al giogo del destino, che interviene a mutarne la mente in maniera empia, impura e sacrilega. Pronto a osare qualsiasi atto, Agamennone ordina di sacrificare la primogenita a favore di una guerra «che puniva il ratto di una donna»<sup>19</sup>, accettando, quindi, di tramutarsi nel suo carnefice.

I versi eschilei esprimono profondamente la drammaticità del momento:

[...] ἔτλα δ' οὖν  
θυτήρ γενέ-  
σθαι θυγατρός, γυναικοποι-  
ων πολέμων ἄρωγάν  
καὶ προτέλεια ναῶν.  
(vv. 224-227)

*Ebbene, tollero di farsi sacrificatore  
della figlia, come aiuto a una guerra  
che puniva il ratto di una donna,  
e come rito preliminare alla partenza delle navi*<sup>20</sup>.

Ottieri sintetizza efficacemente il passo, lo muta e lo manipola, proponendo la seguente traduzione: «(Agamennone) si trasformò in carnefice della fanciulla per l'impresa a vendetta d'una femmina e per aprire il cammino ai suoi navigli».

---

<sup>19</sup> Eschilo (2019) [XXI edizione], p. 249.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

La scelta verbale di ‘si trasformò’ (in luogo di ‘tollerò’) evidenzia la metamorfosi di Agamennone che sveste i panni di padre ed eroe e si muta in oppressore di Ifigenia. Quest’ultima non è più chiamata ‘figlia’ – come nel testo originale, θυγάτηρ, ma ‘fanciulla’, a rimarcare la distanza ed estraneità esistente tra i due in un momento in cui il padre non è più padre, la figlia non è più figlia. Non è, però, Agamennone un personaggio negativo – come potrebbe sembrare – , ma «lento, sicuro di sé [...] grave e dedito alle cure dello Stato»<sup>21</sup>. C’è, infatti, una logica politica e culturale che domina la scena e che Ottieri coglie in tutta la sua densità, esprimendola lessicalmente e semanticamente: è questo il luogo in cui la psicologia paterna lascia il posto a quella del comandante, apparentemente cinica ma solo rispettosa di una volontà più alta, quella divina.

*La traduzione del termine ‘padre’ manca – non a caso – anche nei versi successivi in cui Ottieri descrive l’atto antecedente alla scena del sacrificio: Avidi di guerra i monarchi disprezzarono l’età innocente della vergine, disprezzarono pure i lamenti e le sue preghiere di figlia*<sup>22</sup>.

Il testo greco, invece, recita diversamente:

λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους  
παρ’ οὐδὲν αἰῶνα παρθένειόν τ’  
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς. (vv. 228-230)

*E le preghiere, le grida con cui chiamava il padre  
e l’età virgine in nessun conto  
tennero i capi avidi di guerra*<sup>23</sup>.

Scegliendo di tacere il termine ‘padre’ Ottieri travalica i confini rigidi del testo originale per restituire alla scena la sua forza tragica e drammatica. Le preghiere

---

<sup>21</sup> Ottieri (1946), p. 11.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>23</sup> Eschilo (2019), p. 249.

di figlia – della figlia – non possono più essere accolte dal padre perché ormai trasformato in altro e sordo a qualsiasi supplica. Ottieri, che comprende profondamente e perfettamente la drammaticità emotiva e psicologica dei personaggi e della scena, ottiene così la garanzia di un impatto emotivo dato da un approccio traduttivo solo in parte invasivo, ma che sia principalmente in grado di ridestare l'anima dell'ipotesto greco.

Ciò che egli intende proporre è un'analisi del dettaglio che delinea con massima esattezza nei limiti concessi dal vincolo testuale. Le piccole omissioni, gli innesti o le variazioni di alcuni passi, a cui aggiunge o sottrae termini, sono motivati e spia di una lettura personale finalizzata al recupero di un fondo psicologico sopito, tuttavia vivo. Per esempio, quando la scolta, nel *Prologo*, lamenta la veglia notturna che gli è stata imposta dal «cuore di una donna capace di maschi pensieri, pieno di speranze»<sup>24</sup> allude per la prima volta a Clitemnestra, di cui tace il nome ma il cui riferimento è al pubblico conosciuto:

[...] ὥδε γὰρ κρατεῖ  
γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (vv. 10-11)

Le sue parole sono tuttavia decisive a tracciare un profilo del personaggio che il lettore (o spettatore) fissa e che campeggia sul fondo della scena anche quando la donna compare. Ottieri, consapevole dell'*imprimatur* di questi primi versi e del breve ritratto che essi delineano, li muta in questo modo:

*Anche ora sto vigilando se giunga il segnale del fuoco [...] questo per ordine di una donna risoluta e tenace come il cuore di un uomo*<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 231-232.

<sup>25</sup> Ottieri (1946), p. 29.

Se il testo eschileo stabilisce una dicotomia tra uomo e donna, l'uno mosso dai 'pensieri', l'altra dal 'cuore', e riconosce in Clitemnestra la combinazione di entrambe le nature, maschile e femminile; la traduzione di Ottieri attribuisce alla donna lo stesso 'cuore', risoluto e tenace, di un uomo, manifestazione della mascolinità che la caratterizza. La sua virilità è confermata dall'esercizio del κράτος ('potere') e soprattutto dall'estremo atto dell'omicidio: nel quinto e ultimo episodio Clitemnestra vanta dinanzi al coro l'uccisione di Agamennone «il mio sposo, ma morto; opera di questa mano, e della giustizia»<sup>26</sup>, scrive Ottieri, diversamente dal testo greco che recita «questo è Agamennone, il mio sposo, ed è un cadavere, per opera di questa mia destra, artefice di giustizia»<sup>27</sup>.

Nella traduzione di Enrico Medda, più fedele al testo, la regina compie un atto di giustizia come se ne fosse strumento (la 'mia destra artefice di giustizia'), Ottieri, invece, separa la giustizia da Clitemnestra e le tramuta in complici mediante la coordinazione 'e' ('opera di questa mano e della giustizia'), lasciando a Clitemnestra una dimensione psicologica totale e autonoma, sebbene rammenti più volte che la morte di Agamennone sia voluta dal Destino.

L'unica vera forza vincitrice e dominatrice delle azioni umane è, infatti, il Destino. Più volte Ottieri lo cita anche lì dove il testo greco non lo riporta ma, colto il senso del passo, lo inserisce, sia perché pertinente al contesto e alla poetica eschilea, sia perché efficace sul piano tragico (per esempio i vv. 67-68 li tradurrà: «... ma qualsiasi cosa accade, tutto segue il destino»; i vv. 744-745: «Ma cambiò la dolcezza del destino»; «Suprema gioia questa liberazione del destino!»<sup>28</sup> che non ha corrispondenza nel testo greco; il v. 997: «... si avvolge fra le spire d'un destino che deve avverarsi»).

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>27</sup> Eschilo (2019), p. 343, vv. 1404-1406: οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς/πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς/ἔργον, δικαίας τέκτονος. τάδ' ᾧδ' ἔχει.

<sup>28</sup> Ottieri (1946), p. 57.

Egli sa che «Eschilo concepisce la tragedia compenetrando fatti umani con il destino, le singole volontà con la volontà degli dei»<sup>29</sup> e che il fato vive di volta in volta nei singoli personaggi senza lasciare nulla di incompiuto.

Riconosce, dunque, al fato un ruolo sostanziale all'esecuzione degli eventi e all'umana alterazione psicologica che da essi è condizionata. Se Clitemnestra uccide Agamennone è perché così ha stabilito il Destino, che minimizza la sua volontà e fa sì che combaci con i propri progetti tramutando la donna in una rassegnata esecutrice. «D'altronde così accade sulla terra», scrive Ottieri, «dove tutti viviamo nel conflitto tra le cose *di noi* e le cose *fuori di noi*, volontà e fato, libertà (libero arbitrio) e predestinazione»<sup>30</sup>, solo che in Eschilo il fato veste i panni di un vero e proprio personaggio che si insinua negli altri personaggi – Agamennone, Clitemnestra, Egisto – indirizzandoli alla vendetta e contribuendo al compimento degli snodi tragici.

## **Il sincretismo tragico tra classico e contemporaneo**

Vissuti gli anni dell'adolescenza e della maturità sotto il fascismo, Ottieri vede nel Duce un 'padre' promotore di uno Stato Etico a cui spetta rispetto e fedeltà. Deluso, però, dalle false aspettative di una rivoluzione mai attuata, Ottieri rinuncia al 'padre' ventennale per militare tra le fila di un nuovo movimento rivoluzionario: il socialismo.

Le domande ora da porsi è perché l'autore abbia scelto di tradurre l'*Agamennone* e se la scelta sia stata influenzata da un'inquietudine storica che la tragedia greca ha saputo – almeno in parte – condensare ed esorcizzare. Lo scontro tra Potere e individuo e individuo e Destino sancisce l'inesorabile sconfitta dell'uomo di fronte a tali potenze. Se il personaggio di Agamennone è

---

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 21.

sovrapponibile a quello del Duce, che regge lo Stato e ne sacrifica i figli in nome di falsi ideali per i quali il Destino interviene a punirlo, Ottieri prefigura nella morte del comandante greco la morte del 'Padre' politico (che avverrà nel '45) e riconosce in quel Duce tutta la disumanità di chi si mostra impietoso di fronte alla drammaticità del reale.

L'*Agamennone* rappresenta, però, solo il primo atto di un ciclo dal significato esclusivamente politico. I personaggi, Clitemnestra, Agamennone, Egisto, sono soprattutto simboli di un'ideologia che mira alla difesa del sistema democratico in un momento particolarmente teso della storia politica di Atene. Ottieri, forse attratto dalla politicità della tragedia, intravede, anche nella sua prosecuzione (le *Coefore* e le *Eumenidi*) la contrapposizione attualissima di due mondi: uno arcaico (dominato da leggi di sangue e dall'esercizio del κράτος da parte del singolo) e uno moderno (democratico e regolato da un codice di giustizia). Il γένος degli Atridi (in Eschilo) e dell'Italia tutta (in Ottieri) vive profonde lacerazioni interne che lo conducono alla sua dissoluzione.

La sintesi tra i due mondi che vivono la decadenza trova una determinazione nell'*Oresteia* e una perfetta corrispondenza nella contemporaneità di Ottieri, che scorge nella tragedia un carattere universale capace di rivivificare i temi tragici ed esprimere il disagio di un'epoca sospesa tra una 'sensazione di peggioramento' e la sua rinascita.

Il peccato di ὕβρις di cui si macchia Agamennone quando calpesta il tappeto rosso che Clitemnestra ha preparato per lui al suo ritorno in patria e che solo agli dei era concesso calpestare non è poi tanto diverso da quello di cui pecca il Duce, quando osa più di quanto le sue promesse possano mantenere; il contrasto tra libertà e costrizione, ovvero tra volontà e destino, non è poi tanto diverso da quello vissuto dalle generazioni fasciste, divise tra fede e delusione.

L'esperienza del *pathei mathos* che coinvolge Agamennone si estende e trascina i vari personaggi e travalica i limiti temporali fino agli anni

contemporanei: Ottieri stesso, i suoi coetanei e quanti hanno creduto nell'ideologia fascista hanno pagato – e pagano ancora – il pegno di una fede che ha tradito le loro speranze in nome di uno Stato ipocrita e fallimentare. La parola di Eschilo, che si mescola a quella di Ottieri, dà vita a un'opera antica e nuova in cui i poeti dialogano con le loro rispettive culture attivando uno scambio che, in un'ottica forzatamente vichiana, rievoca corsi e ricorsi storici in cui i 'sentimenti umani' di delusione, dolore, abbandono e di tradimento, trovano conferma in epoche che, seppur distanti, recano in sé la tragicità del reale.

Ottieri coglie tutta la modernità di Eschilo, dell'*Agamennone* e dei contenuti e manipola talvolta il testo reinterpretando le antiche categorie alla luce degli anni a lui contemporanei. Si delineano, così, due percorsi che convergono in più punti: la certificazione di un 'sentimento umano' altrimenti celato, che Eschilo insinua e che Ottieri rianima, e la predestinazione umana a cui è possibile opporre il libero arbitrio per un azzeramento del dato storico e di una rinascita politico-sociale.

Alessandra Di Meglio

[aledimeglio88@hotmail.it](mailto:aledimeglio88@hotmail.it)

## Riferimenti bibliografici

Aéliion (1983)

Rachel Aéliion, *Euripide héritier d'Eschyle*, voll. 1/2, Paris, Belles Lettres, 1983.

Albini (1993)

Umberto Albini, *Personaggi femminili nelle tragedie di Eschilo*, in «PP», 48, 1993, pp. 176-185.

Blasina (2003)

Andrea Blasina, *Eschilo in scena. Dramma e spettacolo nell'«Orestea»*, Stuttgart, Metzler, 2003.

Condello-Rodighiero (2015)

Federico Condello-Andrea Rodighiero (a cura di), «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, Bononia University Press, 2015.

Eschilo (2019) [XXI edizione]

Eschilo, *Orestea*, a cura di Enrico Medda-Luigi Battezzato-Maria Pia Pattoni, introduzione di Vincenzo di Benedetto, Milano, BUR Rizzoli, 2019.

Foley (2001)

Helene P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001.

Lanza (1987)

Diego Lanza, *La donna nella tragedia greca*, in Renato Uglione (a cura di), *La donna nel mondo antico*, Torino, CELID Editore, 1987, pp. 93-103.

Lanza (1995)

Diego Lanza, *Clitennestra: il femminile e la paura*, in Renato Raffaelli (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, in Atti del Convegno Pesaro 28-30 aprile 1994, Ancona, 1995, pp. 31-42.

MacEwen (1990)

Sally MacEwen, *Oikos, Polis, and the Problem of Clytemnestra*, in Id. (ed.), *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*, Lewiston-New York, Edwin Mellen Press, 1990, pp. 16-34.

Moreau (1985)

Alain Moreau, *Eschyle: la violence et le chaos*, Paris, Belles Lettres, 1985.

Mossé (1997)

Claude Mossé, *La vita quotidiana della donna nella Grecia antica*, Milano, Rizzoli, 1988.

Ottieri (1946)

Ottiero Ottieri, *Agamennone. Eschilo*, Roma, Capriotti, 1946.

Ottonello (2018)

Francesco Ottonello, *Pasolini traduttore di Eschilo. 'L'Orestide'. Possibilità e limiti traduttivi nella tragedia greca*, Norderstedt Germany, GRIN Verlag, 2018.

Podlecki (1983)

Anthony J. Podlecki, *Aeschylus' Women*, in «Helios», 10, 1983, pp. 23-47.

Raboni (1996)

Giovanni Raboni, *L'arte della dissonanza*, in Giovanni Raboni-Giuseppe Montesano (a cura di), *Charles Baudelaire. Opere*, introduzione di Giovanni Macchia, Milano 1996, XXXIX-XLIX.

Wohl (1998)

Victoria Wohl, *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin, University of Texas Press, 1998.

*The translation, semantically faithful but lexically imprecise, of the Agamemnone by Ottieri, aims to bring out a "human feeling" of tragic characters often veiled by the granite mythological and literary face. The character of Clytemnestra and the Chorus express their humanity several times, which Ottieri brings to the attention of the reader through a translation that highlights the strong pathetic nature. The comparison between the original text and Ottieri's lexical choices (a few explanatory examples) serves to understand the translator's point of view. The choice of the Agamemnon is revealed, perhaps, as well as literary, a political choice at a historical moment, the 1944 (the year in which Ottieri last translated) of strong confusion and political disorientation. The tragedy is a reflection of a current situation, that of Ottieri, all to be investigated and re-founded in the light of greater awareness and renewed input.*

*Parole-chiave:* Ottiero Ottieri; Agamemnone; Eschilo; tragedia greca; traduzione.

ANNARITA MAGRI, **Il mistero della Digitale purpurea, tra Eden,  
peccato e sogno**

*Alla mia 50 (a.s.2017/18)*

*dopo 5 anni felici*

*trascorsi insieme.*

*Grazie, Ragazzi.*

### **Premessa**

La digitale purpurea del celebre poemetto pascoliano, evocata con fascino sinistro dopo l'atmosfera candida e dolce del convento in cui risiedevano le sorelle del poeta a Sogliano sul Rubicone, è un fiore rosso, che evoca morbide atmosfere di morte «in disparte da loro, agili e sane» (v.47). Sembra, con una suggestiva analogia, una «spiga di fiori» (v.48), una pianta nutritiva; invece questa spiga consiste «di dita / spruzzolate di sangue, dita umane» (vv.48-49) e il lettore rabbrivisce come davanti a un cadavere. Il fiore insanguinato si cela tra l'erba che circonda il monastero, subdolo come il serpente dell'Eden e «l'alito ignoto spande di sua vita» (v.50), una vita che è però solo morte.

Il sensuale poemetto si conclude in maniera misteriosa. Negli ultimi versi Maria, *scilicet* la sorella del poeta, ascolta da Rachele, un'amica in visita, come questa delibò il fiore velenoso:

*vedi... (l'altra lo stupore  
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta*

*con un suo lungo brivido...) si muore!*<sup>1</sup>

Mentre Rachele evoca il potere letale della digitale purpurea, Maria, che non lo ha mai sperimentato, «alza gli occhi, e vede ora»: che cosa vede Maria? Il poeta non lo indica espressamente, ma è chiaro che questo “vedere” implica una fatale presa di coscienza fino ad allora ignota alla verginale sorella del poeta. Pascoli sottolinea sufficientemente i termini relativi alla vista («vedi», «l'altra lo stupore / alza degli occhi», «e vede ora») per farci capire l'importanza risolutiva di questa percezione visiva: e l'oggetto di quel vedere è espresso dall'esclamazione «si muore!»; pur nella sintassi paratattica e franta di Pascoli, il «si muore!» funge infatti, a livello logico, quasi da oggettiva per l'imperativo «vedi». Quindi, nel momento in cui Maria “vede”, prende coscienza che la digitale purpurea, il fiore maligno contro cui le suore del convento avevano messo in guardia lei e le sue compagne, porta veramente la morte.

Tuttavia, che cosa vede Maria? E come va intesa la morte di cui si parla? Infatti, Rachele *sembra viva*. A mia conoscenza, i commentatori non si sono sufficientemente soffermati sul primo interrogativo, centrale per comprendere il finale e il significato della poesia, laddove il secondo è ritornato spesso nella sua

---

<sup>1</sup> Questo articolo, nonostante che sia opera mia, ha un aspetto cooperativo: infatti, lo spunto principale è stato fornito da una discussione sul poemetto *Digitale purpurea* nella mia classe 5O (a.s.2017/18) del liceo scientifico “Antonio Roiti” di Ferrara, spunto che ha dato vita a un prolungato lavoro di ricerca. Nella spiegazione del testo si sono particolarmente segnalati gli studenti Sofia Dolzani, Dario Bignozzi, Francesco Fortini e Mattia Vitali, oggi universitari. Successivamente, la collega di Scienze, prof.ssa Cecilia Lenzerini (coordinatrice di classe) mi ha fornito utili suggerimenti in campo botanico; per la sitografia botanica sulla digitale purpurea ringrazio invece la dott.ssa Lisa Brancaloni dell'Orto Botanico di Ferrara. Tutti vorrei qui ringraziare con affetto, in particolare i ragazzi: l'articolo corona cinque anni di lavoro insieme. Ovviamente, ogni eventuale errore è da ascrivere alla sottoscritta.

Per il testo di *Digitale purpurea* (qui vv.73-75), Garboli (2002), pp. 67-77; per l'edizione critica, Nassi (2011), pp. 495-499. Per il commento ho consultato le edizioni seguenti: Sanguineti (1971), pp. 207-212; Becherini (1974), pp. 251-258; Perugi (1980-81); Ebani (2005), pp. 157-168; Latini (2008), pp. 153-163. Per la storia recente degli studi pascoliani, ora in accelerazione, molto utile Capovilla (2010).

storia esegetica: ma per capire in che senso Rachele “muore” è indispensabile capire *che cosa vede Maria in Rachele*, quando quest’ultima esclama, con aria di evidenza, “si muore!”. Anche per questo il senso di *Digitale purpurea*, poemetto reticente quant’altri mai, sembra sfuggire e critici come Giovanni Getto e Siro Chimenz hanno addirittura accusato Pascoli di incoerenza, se non di scarsa felicità artistica.

Nel seguito, tenterò quindi di rispondere proprio a questo interrogativo: che cosa ha visto Maria di tanto sconvolgente? Dopo la storia dell’interpretazione del poemetto, la riflessione si alimenterà della mia attività didattica. Difatti, la mia esegesi è maturata grazie all’apporto fondamentale di alcuni studenti durante la stimolante discussione su Pascoli nella mia classe 5O (a.s. 2017-18) del Liceo Scientifico "Antonio Roiti" di Ferrara ed è stata poi da me approfondita a livello filologico. Tuttavia, per la comprensione del testo è indispensabile risalire a *Gen. 3*, come proposto indipendentemente da Paolo Zoboli e da me.

### **I dati del poemetto - Il fiore**

La digitale purpurea è una pianta erbacea perenne con fiori a campanule color porpora, del genere *Digitalis* e della specie *Plantaginaceae*; è tipica dei climi temperati, frequente in Europa occidentale e in America; in Italia è presente nelle regioni montuose del Nord e del Centro, nonché in Sardegna e Calabria. Il nome “digitale” deriva dalla sua forma, che assomiglia a quella di un dito (in latino *digitus*); è nota anche coi nomi “Digitale della Madonna”, “Erba aralda”, “Cornucopio”, “Erba di S. Leonardo” e “Digitale incarnata”. Impiegata dagli erboristi fin dal Seicento contro le malattie della pelle, fu poi valorizzata dal medico inglese William Whittering per le sue proprietà cardiotoniche e cardiocinetiche, mentre altri suoi principi attivi hanno un’azione diuretica e calmante rispetto ai dolori reumatici. Perciò è indicata per

*aritmie cardiache, ferite, infarto, insufficienza cardiaca, piaghe, reumatismi, ritenzione idrica, ulcere, per favorire l'eliminazione di tossine nel sangue... Per uso esterno, infine, può essere impiegata come cicatrizzante in caso di ulcere, piaghe e varici.*

Tuttavia è altamente tossica, tanto da essere oggi sostituita dalla Digitale lanata:

*La Digitale, anche se curativa, è una pianta molto velenosa anche se assunta sotto stretto controllo medico e secondo le dosi consigliate. Le preparazioni a base di questa pianta sono assolutamente bandite dalla medicina popolare e domestica per la loro elevata tossicità, per le difficoltà di dosaggio dei principi attivi e per l'intolleranza che alcuni individui manifestano verso queste sostanze. Una preoccupante controindicazione nella somministrazione della pianta sta inoltre nella difficoltà dell'organismo a smaltire i glicosidi in essa contenuti. Per precauzione la pianta fresca o essiccata di digitale non si trova in vendita nelle erboristerie<sup>2</sup>.*

Infatti, l'avvelenamento da digitale purpurea può essere letale; perciò, oggi si preferisce utilizzarla a scopo ornamentale, per la bellezza dei suoi fiori, purpurei, rosei, bianchi.

Siro Chimenz ritenne però che Pascoli, di solito molto preciso a livello botanico, avesse deliberatamente scambiato la digitale, non sufficientemente tossica, con l'atropa belladonna, l'unica pianta veramente velenosa della nostra flora; infatti "atropa" si tradurrebbe come "fior di morte". Chimenz però non motivò questo scambio, specie a fronte della competenza botanica di Pascoli<sup>3</sup>. Tuttavia, come sottolineava già tempo fa il medico Pietro Caligaris, la belladonna

---

<sup>2</sup> *Digitale (Digitalis purpurea)*, Antica Farmacia S. Anna dei Carmelitani Scalzi (2019); per la descrizione della pianta, *Digitalis purpurea, Acta Plantarum* (2007), sito segnalatomi gentilmente dalla dott.sa Lisa Brancaleoni dell'Orto Botanico di Ferrara.

<sup>3</sup> Chimenz (1952), p. 42. Come ricorda Lavezzi (2012), pp. 86-87, Pascoli poteva leggere un'accurata descrizione di questo fiore nei testi di botanica della sua biblioteca, come Pokorny (1888<sup>4</sup>).

non è stupefacente, come la digitale nel poemetto<sup>4</sup>; inoltre, a differenza di quanto sosteneva il Chimenz, la digitale è veramente tossica, ma profumata, mentre la belladonna ha un cattivo odore e non dà delirio<sup>5</sup>. Di qui, l'interpretazione di Caligaris: dato che la digitale s'impiegava per la cura dello scompenso cardiaco già all'epoca di Pascoli, Rachele si sarebbe ammalata di valvulopatia. La sera descritta nel poemetto, la fanciulla sarebbe stata sorpresa dalla tempesta mentre cercava di avvicinarsi al fiore; tornata a casa con un febbrone, sarebbe poi rimasta vittima di reumatismo articolare acuto o di febbre reumatica, donde la valvulopatia; questa e la pesante cura a base di digitalina, capace di sfinire a lungo andare il muscolo cardiaco, avrebbero arrecato così la morte rappresentata dalla digitale («e il suo piccolo cuore ne fu stroncato»)<sup>6</sup>.

Pure se questa interpretazione non convince del tutto, è suggestiva; in ogni caso, di certo Caligaris ha ragione quando rifiuta la confusione con la belladonna, dato che la digitale purpurea è veramente tossica ed è il fiore che Pascoli intendeva. D'altro lato, quest'interpretazione risente, a mio parere, di un certo clima "positivistico", che ha faticato a lungo ad apprezzare il lirismo e l'intensa stratificazione simbolica del poemetto. Ne vedremo altri esempi nel seguito.

Globalmente, i commentatori concordano sul significato erotico della digitale; osserva ad esempio Francesca Nassi:

*Il fiore si configura, fin dall'inizio come un oggetto dal fascino pericoloso e quasi irresistibile, e dalle evidenti connotazioni erotiche<sup>7</sup>*

---

<sup>4</sup> Caligaris (1957), pp. 611-613.

<sup>5</sup> Mentre l'atropa belladonna non profuma, il profumo della digitale rinvia invece all'ebbrezza erotica: Gioanola (2000), p. 138.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 612. Questa interpretazione mi ha colpito particolarmente perché mio padre, che aveva contratto una valvulopatia cardiaca proprio a causa di una febbre reumatica, doveva assumere regolarmente la digitalina.

<sup>7</sup> Nassi (2005), p. 208; Gioanola (2000).

Si tratta però di un eros funereo, intriso di morte, vissuto da Pascoli in modo represso ed ambivalente: un eros peccaminoso, che attrae Rachele verso conseguenze letali.

## La storia testuale del poemetto

La studiosa che più ha approfondito la storia testuale dei *Poemetti* è Francesca Nassi, per la stesura della sua edizione critica del 2011<sup>8</sup>.

Il titolo *Digitalis purpurea* compare per la prima volta in una lista di progetti dei *Poemetti* contenuta entro un quaderno del 1891 – 92 (il LXXIV,4); associato fin d'allora alla futura *Suor Virginia*, che lo segue nella raccolta definitiva, rientra nelle *Scene di convento*, frutto dei racconti di Maria. La stesura dei *Poemetti* coincide con il trasferimento dei Pascoli a Castelvecchio di Barga a metà ottobre 1895, 15 giorni dopo il matrimonio di Ida (30 settembre 1895). Il periodo è funestato anche dal fallimento del fidanzamento di Giovanni con la cugina Imelde Morri e dalla rinuncia alla cattedra a Bologna<sup>9</sup>.

Il progetto iniziale dei *Poemetti* era incentrato sulla figura di Reginella, fulcro della famiglia garfagnina e poi protagonista dell'opera compiuta: già dopo il fidanzamento di Ida (autunno 1894), dall'effetto dirompente sull'equilibrio emotivo del poeta, il piano assume comunque la forma definitiva e la protagonista muta nome da Reginella a Rosa, quasi si trattasse di una reincarnazione poetica di Ida da cui il poeta preferiva prendere le distanze. Nella campagna garfagnina egli pare poi recuperare un po' di pace e trarre l'ispirazione dell'opera non solo da Orazio e dal Virgilio delle *Georgiche*, ma anche

---

<sup>8</sup> Nassi (2011); per la storia della raccolta, pp. 8-49; sul nostro poemetto, p. 29; anche Nassi (2005) e Nassi (2009), pp. 108-118. Seguo qui la numerazione degli autografi pascoliani adoperata dalla studiosa a p. 31. Sulla storia testuale dei *Poemetti* pascoliani, oltre alle edizioni citate, si vedano anche Peterlin (1971) e Lavezzi (2012).

<sup>9</sup> Nassi (2005), p. 27.

dall'esperienza diretta e dalla quiete dell'ambiente rurale. Il famoso motto virgiliano dell'*incipit* «paulo maiora» (Verg. *Egl.* 4,1) rivela quindi un'ideologia precisa, che prospetta la campagna come luogo di rigenerazione morale e sociale.

La composizione di buona parte dei *Poemetti* avviene tra ottobre 1895 e primavera del 1897 a Castelvechio: Pascoli si allontana sempre più da Bologna, dove pure ha appena ricevuto (1895) la cattedra di grammatica greca e latina. Il paesino della Garfagnana diventa un vero e proprio «luogo dell'anima, unica ed eterna sede della pace e della contemplazione», ove egli rievoca pure S. Mauro, in una sorta di «sdoppiamento tra presente e passato»<sup>10</sup>. La pubblicazione della raccolta è resa urgente dalla necessità di rimpinguare le sostanze familiari, molto provate dall'esoso accordo economico reso necessario dal matrimonio di Ida. Il contenuto della prima edizione dei *Poemetti* viene concluso entro il 1896 (senza la *Digitale*), ma vari problemi, tra cui la decisione di Pascoli di lasciare Bologna, rinviano la pubblicazione; dopo le dimissioni dalla cattedra, nel 1897, Pascoli accelera il lavoro per cui la prima edizione appare nel giugno 1897. L'adozione pressoché uniforme della terzina incatenata rivela la volontà del poeta di tornare a Dante, su cui egli sta lavorando a livello esegetico: *Minerva oscura* esce a puntate nel periodo 1895-96 e poi in volume nel 1896.

Prima del 1898 il poemetto rimane, come *Suor Virginia*, una semplice idea, testimoniata solo dal ripetuto comparire del suo titolo nei taccuini del poeta in alcune varianti (*Digitalis purpurea*, *Digitalis*, *La digitale*, *Digitale purpurea*); difatti, l'unico manoscritto in nostro possesso è quello trascritto da Maria e consegnato ad Angelo Orvieto in vista della pubblicazione, avvenuta in data 20 marzo 1898 sul *Marzocco*, e oggi conservato nel Fondo Orvieto del Gabinetto Vieusseux<sup>11</sup>. Successivamente, *Digitale purpurea* confluisce nella seconda edizione dei *Poemetti*

---

<sup>10</sup> Nassi (2009), p. 118.

<sup>11</sup> Per la ricostruzione precisa del succedersi di questo titolo nei quaderni del poeta, Nassi (2009), pp. 115-116; Lavezzi (2012), pp. 80-82, molto attenta al piano metrico.

del 1900 e non sappiamo nient'altro della sua genesi: in calce alla prima edizione c'è solo la notazione *Messina*, il che lascia intendere che la sua stesura risale alla trasferta di Pascoli in Sicilia. La Nassi, a parte i sopracitati titoli, ne individua una pallida traccia solo nell'abbozzo del *Mendico* di *Myricae* del 1892 (in Q8): sul margine destro del foglio compare la notazione della rima «Rachele / miele»<sup>12</sup>.

La struttura dei *Primi Poemetti* non appare sufficientemente coesa: al "romanzo georgico" della famiglia garfagnina si alternano infatti testi, proprio come *Digitale purpurea*, di tutt'altro genere e intrisi di mistero. Elena Fumi, tentando di rinvenire un disegno omogeneo dell'opera, osserva, a fronte dei poemetti di carattere contadino, la solitudine e il nomadismo continuo, che caratterizzano i protagonisti degli altri, allo scopo di un «congiungimento con l'assoluto [...] un'esperienza di tipo mistico o onirico che permetta di sfiorare l'essenza della vita»<sup>13</sup>. Dietro questa ricerca incessante, emerge però la morte. Perciò assume una forte valenza simbolica il fiore,

*effimero e legato per eccellenza al momento del piacere, che non vuole o non riesce a diventare il frutto utile, e vive l'infertilità come rifiuto e impossibilità ad inserirsi in un ritmo ciclico dettato da leggi esterne*<sup>14</sup>.

Vengono tratteggiati così due modelli di vita: quello collettivo, patriarcale, in sintonia con la natura, che mira a un'azione concreta e "feconda", e un altro più contemplativo, che evade nel sogno, nell'assoluto, ma che rimane sterile e individuale. In realtà, sono due facce della stessa medaglia e di una visione nichilistica.

---

<sup>12</sup> Nassi (2009), p. 125; la rima risalirebbe al tardo 1892, quando il personaggio di Rachele doveva essere sprovvisto delle valenze allegoriche attribuitegli in seguito: Lavezzi (2012), pp. 84-85. Indicativa la datazione del *Mendico*, che uscì su *La Tavola Rotonda* nell'ottobre 1892.

<sup>13</sup> Fumi (1985); p. 38.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 42.

Similmente, Francesca Nassi sottolinea la continua tensione tra questi due percorsi, uno “georgico” e l’altro “simbolico”, riuniti nella contemplazione, ovvero l’approccio intuitivo alla verità, «la resa del pensiero logico di fronte all’inconoscibile, allo scopo di calmare l’ansia di fronte alla morte»<sup>15</sup>. A proposito della seconda edizione dei *Poemetti* (marzo – aprile 1900), comprendente la *Digitale purpurea*, la studiosa afferma:

*La seconda parte dei Poemetti nasce quindi all’insegna del sogno, il che suggerisce un’impostazione “simbolica” a fronte di quella più “realistica” delle liriche di soggetto garfagnino*<sup>16</sup>.

Il sogno come fattore identificante di *Digitale purpurea*: è un’asserzione molto significativa, su cui torneremo.

Se nei *Poemetti* la volontà di Pascoli di essere concretamente utile alla società sfocia in una figura di “vate” velleitaria e comunque fallimentare, d’altro lato la dimensione del sogno, dell’assoluto, della contemplazione porta al nulla, alla morte, o rivela un aspetto regressivo, di sterilità voluta, per cui il poeta rifiuta di crescere e di lasciar andare il passato e l’infanzia, aspetti fondamentali per capire questo componimento.

## **Spunto e lettura del poemetto**

*Digitale purpurea*, secondo la minuziosa simmetria cara a Pascoli, consta di tre sezioni di 25 versi ciascuna<sup>17</sup>. Ida e Maria, le sorelle minori del poeta, dopo la dispersione della loro famiglia erano state sistemate in un pensionato religioso a Sogliano sul Rubicone; e Maria aveva raccontato al fratello della digitale purpurea, il fiore velenoso che cresceva nei dintorni del monastero. È molto nota

---

<sup>15</sup> Nassi (2005), p. 58.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>17</sup> Per la simmetria pascoliana, Di Benedetto (1998), pp. 104-105.

la relazione che Maria scrisse anni dopo sui precedenti che fornirono al poeta lo spunto per la lirica.

*Un giorno, dopo la merenda e la ricreazione fatte all'aperto, noi educande con la nostra Madre Maestra c'incamminammo per un sentiero che aveva ai lati due giardini, uno cinto dal bussolo e l'altro senza veruna siepe. In questo scorgemmo una pianta nuova che non avevamo mai veduta, non essendo mai solite a passare da quel luogo. Era una pianta dal lungo stelo rivestito di foglie, con in cima una bella spiga di fiori rosei a campanelle, punteggiati di macchioline color rosso cupo: la digitale purpurea. La curiosità di poterla guardare bene da vicino e di sentire se odorava ci spinse a entrare nel giardino; ma appena ci fummo fermate presso la pianta, la Madre Maestra ci intimò di allontanarci subito di lì, di non appressarci a quel fiore che emanava un profumo venefico e così penetrante che faceva morire. Indietreggiammo impaurite e ci riportammo leste leste sul nostro cammino. Io rimasi per un pezzo con la paura di quel fiore velenoso, e quando si doveva passare nelle sue vicinanze me ne stavo più lontana che fosse possibile senza nemmeno guardarlo. Questo puerile e insignificante mio racconto ispirò a Giovannino il poemetto. Il dialogo tra le due ex compagne di convento, Maria e Rachele (in cui è la sostanza del lavoro), è di sua immaginazione. In Maria ha voluto raffigurare me, ma Rachele l'ha creata lui<sup>18</sup>.*

Gli studiosi concordano ormai che in realtà Rachele non sia un'invenzione, bensì corrisponda a Ida Pascoli, uscita dal "nido" e autrice, secondo il poeta, di un autentico tradimento: Giovanni non volle neanche presenziare al suo matrimonio<sup>19</sup>. Comunque, Pascoli trasfigurò questo insignificante ricordo in una visione di grande suggestione poetica, a metà tra il candore, l'innocenza e il fascino oscuro di un eros cupo.

---

<sup>18</sup> Per il passo, costantemente citato dai commentatori, Maria Pascoli (1961), pp. 133-34; subito dopo Maria riferisce delle visite di Giovanni a Sogliano dalle ragazze ospitate dalla zia Rita Vincenzi Dav Ivi Sui turbamenti provocati in Giovanni dal matrimonio di Ida, invece p. 360 e pp. 419-461.

<sup>19</sup> Di Benedetto (1998), p. 100; Francesca Latini (2008), p. 154.

Nel poemetto compaiono quindi due amiche ed ex-educande del collegio, Maria, la sorella del poeta, e una fanciulla apparentemente immaginaria, Rachele, contrapposte fin dall'inizio in modo netto: Maria è «esile e bionda, semplice di vesti e di sguardi»; l'altra, invece, è «esile e bruna», con due occhi che ardono; s'intuisce che una è una specie di "donna-angelo", l'altra una "donna-demonio", fatale, come in tanta letteratura decadente<sup>20</sup>. In realtà, Ida era bionda, come la madre, e Maria bruna, dualismo ribaltato nel componimento: Maria potrebbe essere diventata bionda per l'esigenza di Pascoli di ripiegare affettivamente sulla sorella con cui era rimasto dopo la partenza di Ida.

In un dialogo dalla tipica sintassi spezzata, le due fanciulle rievocano gli anni del convento, il giardino chiuso, descritto con la consueta precisione (i rovi, le more, i bossi, i tordi che zirlano); e poi (Maria quasi non osa menzionarlo) «quel fiore, fior di...Morte», ribatte Rachele, che appare già più esperta dell'ingenua compagna. Maria, difatti, si affretta a spiegare di avere sempre evitato quel fiore dotato di «un miele» (metafora) in grado di inebriare e di immergere l'anima in un «oblio dolce e crudele». L'ossimoro evoca l'effetto perverso della digitale.

Tralascio la paradisiaca rievocazione del monastero della seconda parte e che culmina nella suggestiva rievocazione del «fior di Morte». Il mistero culmina nella terza sezione, dopo un crescendo inquietante. Al termine del loro incontro, Rachele e Maria si stringono le mani: e Rachele confessa con sguardo assente, rapito chissà dove, di avere provato la digitale. Dopo una notte di sogni che l'avevano fatta «ardere» e poi, all'alba, si erano «spenti» - la doppia metafora, congiunta da un ossimoro, evoca il fuoco della passione vissuto nella dimensione onirica e la delusione provocata dalla solitudine riemersa una volta svanito il

---

<sup>20</sup> Sul confronto tra le due fanciulle, ad esempio Garboli (2002), p. 74; Guglielminetti (1964), pp. 161-62; Perugi (1980-81), p. 277; Becherini (1974), p. 253; Gioanola (2000), p. 135; Latini (2008), p. 154; Maselli (1988), p. 129, estende la contrapposizione al resto del poemetto e a quella tra il bianco della purezza e il nero della trasgressione; Di Benedetto (1998), p. 108 ricorda che la stessa contrapposizione nei *Poemetti* riguarda la bionda Rosa e la bruna Viola.

sogno – Rachele si era incamminata da sola nel bosco contiguo al giardino del convento, verso il fiore, che pareva attirarla a sé con una voce misteriosa. Nel bagliore di lampi lontani - si noti la sinestesia «l'aria soffiava luce di baleni / silenziosi», molto amata da Pascoli e affine al «venivano soffi di lampi» de *L'assiuolo* - sui «terrapieni erbosi» (immagine cimiteriale), i piedi trattenuti dall'erba (l'erba la tratteneva per proteggerla? Per ghermirla?), Rachele aveva provato una dolcezza tale che...

*vedi... (l'altra lo stupore  
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta  
con un suo lungo brivido...) si muore!*

Ritorna allora la domanda: che cosa ha visto Maria? Di sicuro, qualcosa di cui non si era resa conto prima e che si traduce nell'immediata consapevolezza del male in cui è incorsa l'amica: perciò rabbrivisce al pensiero ineluttabile che, con la digitale... «si muore!». Ma come «si muore»? Il genere di morte prospettato dal poemetto è a sua volta connesso inesorabilmente a quel che ha visto e compreso Maria. Qui inizia il mistero. Passiamo così alla storia dell'interpretazione del poemetto.

## **Paralleli**

I commentatori si sono indaffarati a trovare dei paralleli alla *Digitale* nella coeva letteratura decadente (e non solo), specie in D'Annunzio: Castoldi ricorda il passo shakespeariano di *Amleto*, atto 4, scena 7, in cui le orchidee rosse sono *cold maids...dead men's fingers*<sup>21</sup>; Nadia Ebani, per «dita spruzzolate di sangue, dita umane», rinvia a D'Annunzio, *Canto novo*, 82, II, IX,22-27<sup>22</sup>. Garboli, invece,

---

<sup>21</sup> Castoldi (2001), p. 38.

<sup>22</sup> Ebani (2005), p. 165.

propone altri fiori conturbanti, come quelli delle *Serres chaudes* di Maeterlinck, quelli simili a dita in *Anactoria* di Swinburne e vari altri della dannunziana *Chimera*<sup>23</sup>. Getto rinvia al sonetto dannunziano *L'Inconsapevole*<sup>24</sup>, a *Sensitive Plant* di Shelley e soprattutto alla novella di Nathaniel Hawthorne *Rappacini's Daughter*, tutti testi relativi a giardini inquietanti e a "fiori perversi". Tuttavia, Getto sottolinea che questa vegetazione non è tanto tossica (o stupefacente, aggiungerei io), quanto di parvenza malata<sup>25</sup>.

Inoltre, la temperie dannunziana è molto diversa da quella pascoliana: il fascino sinistro della digitale non occasiona l'attrazione morbosa dell'esteta sazio di piaceri, che vede incombere la morte, il disfacimento e deformarsi sotto i suoi occhi un *locus amoenus*; atterrisce invece chi ancora ignora la trasgressione, ma ne sorprende la tentazione inattesa nel giardino di casa. La stessa Rachele "peccatrice" non ha niente a che vedere con le estenuate atmosfere dannunziane: la reticenza pascoliana trasforma la sua esperienza in un che di ignoto, tanto più affascinante, quanto più oscuro, pur nell'intensa nota sensuale. Guglielminetti parla perciò di «un alone di purezza verginale minacciato da una struggente consunzione sensuale»<sup>26</sup>.

Altri possibili paralleli, peraltro più esteriori che convincenti, sono indicati da Di Benedetto: la poesia *Un giardino abbandonato*, di Enrico Nencioni; l'*Horoscope* del parnassiano François Coppée, un'altra lirica di ambiente conventuale come *Soeur novice*, sempre di Coppée<sup>27</sup>. Il critico rinvia altresì al fiore solitario del

---

<sup>23</sup> Garboli (2002), pp. 70-71 e 75.

<sup>24</sup> Pubblicato nella *Cronaca Bizantina* del 1° giugno 1883 come *Sonetto di primavera*, approdò poi all'*Intermezzo di rime*.

<sup>25</sup> Getto (1955).

<sup>26</sup> Guglielminetti (1964), p. 162.

<sup>27</sup> Di Benedetto (1998), p. 101-103. Giustamente, l'autore tralascia la poesia *Fiore arcano* di Erminia Fuà, richiamata da Guglielminetti (1964), che vede affiorare nel poemetto pascoliano un filone di letteratura romantica, "ingenuo e borghese", in cui i fiori rappresentano l'amore: la poesia della Fuà, al confronto del poemetto di Pascoli, pare una filastrocca.

bellissimo inno manzoniano incompiuto *Ognissanti*, che appartiene in realtà a tutt'altra genealogia poetica, quella che approda fino alla leopardiana *Ginestra* e trae origine dall'*Elegy written in a country churchyard* di Thomas Grey, dove la morte è onnipresente, ma senza alcun riferimento peccaminoso:

*Full many a flower is born to blush unseen,  
And waste its sweetness on the desert air*<sup>28</sup>.

Questo fiore solitario che non può offrire a nessuno la propria bellezza, diventa simbolo in Manzoni della santità ignorata:

*...il tremulo fior,  
Che spiega dinanzi a Lui solo  
La pompa del candido velo,  
Che spande ai deserti del cielo  
Gli olezzi del calice, e muor. (vv.20-24)*

In realtà, tutti questi paralleli non rendono il contrasto tra l'atmosfera di innocenza del convento e l'esperienza letale e misteriosa di Rachele, per cui, per quanto interessanti, non paiono risolutivi: questo è il peccato visto dal candore di una fanciulla ingenua.

## **Storia dell'interpretazione**

Ora vaglieremo sistematicamente le principali proposte esegetiche su *Digitale purpurea*, specie recenti: a partire dagli anni '70 gli studi filologici pascoliani hanno assistito del resto a una vera esplosione<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> vv. *Elegy Written in a Country Churchyard*, 55-56, *Thomas Gray Archive* (2000).

<sup>29</sup> le critiche di Trombadore (1978).

## **Siro Chimenz**

Chimenz propone tre possibili significati per la digitale<sup>30</sup>: o un amore proibito, ipotesi però squalificata immediatamente (e incomprensibilmente) come “boccacesca”; o una dipendenza da stupefacenti (per di più dalla sopracitata belladonna, non stupefacente); o infine l’attrazione irresistibile verso l’Ignoto, ipotesi interessante, ma troppo vaga. Chimenz attira però l’attenzione non tanto per le soluzioni proposte, quanto per gli argomenti con cui le ha scartate lui stesso: in particolare, non si capisce perché elimini la storia d’amore, tanto più che lui stesso allude poi alla “voluttà dei sensi” cui rinvia il fiore. La tossicodipendenza appare invece un’esegesi brutalmente letterale, di stampo “positivistico” e incapace di rendere l’afflato misterioso del testo. Più suggestiva l’ultima interpretazione, che potrebbe evocare altri poemetti di Pascoli, come *Alexandros*; ma, incontestabilmente, è piuttosto generica, specie a raffronto di quel terrificante e definitivo «si muore!».

## **Giovanni Getto e Arnaldo Di Benedetto**

Getto ha preferito sfalsare l’esegesi della poesia in due momenti, il passato al convento e il presente di Rachele, connessi però da un legame “sottinteso”<sup>31</sup> (cioè, rimasto implicito nella poesia): da un lato l’esperienza letterale del fiore, tossico e circunfuso di una mortifera atmosfera di trasgressione; dall’altro, il presente di Rachele, cioè un misterioso peccato adulto, ritratto dal «si muore!» e in continuità con la trasgressione del passato. Di quest’esperienza proibita la digitale purpurea sarebbe quindi contemporaneamente simbolo e “presagio”.

Su che cosa essa sia Getto però non si esprime: una passione, una malattia mortale, comunque un pascoliano «consenso alla tentazione della morte».

---

<sup>30</sup> Chimenz (1952), pp. 42-43.

<sup>31</sup> Getto (1955), p. 133.

L'interpretazione di Getto ha il vantaggio di essere più simbolica, meno brutalmente esteriore di quella di Chimenz; tuttavia, l'esperienza proibita adulta, nel testo, dov'è? D'altronde, entrambi i critici rimangono scettici sulla qualità poetica di *Digitale purpurea* e puntano il dito contro la sua presunta incoerenza. Ignorano pertanto, a differenza di Trombadore, che il poemetto è caratterizzato da «un'oscurità passibile di più di un'interpretazione»<sup>32</sup>.

La lettura di Getto è stata poi recuperata da Arnaldo Di Benedetto<sup>33</sup>, che rivela la stessa diffidenza nei confronti della qualità lirica del testo: ad esempio, il famoso finale «si muore!» apparirebbe “sensazionalismo”, sproporzionato rispetto alla “reticenza” insistita, che avvolge i fatti; la chiusa sarebbe persino troppo sbrigativa<sup>34</sup>.

### **Maurizio Perugi**

Perugi ha creato invece una fitta esegesi allegorica a partire dal nome della protagonista, Rachele, e dagli interessi danteschi di Pascoli. Rachele è la biblica moglie di Giacobbe, assunta, nella tradizione mistica cristiana, ad allegoria della vita contemplativa<sup>35</sup>. Tuttavia, Perugi non dimentica l'importanza scatenante del matrimonio di Ida, di cui nella poesia Pascoli riviverebbe lo *choc*<sup>36</sup>: perciò, sessualità e matrimonio rinvierebbero a una dimensione funebre, l'eros alla morte, tanto che la Rachele biblica muore nel dare alla luce Beniamino<sup>37</sup>. Rispetto alla contemplazione di Dio della Rachele dantesca e di Beatrice, qui la

---

<sup>32</sup> Trombadore (1978), p. 51.

<sup>33</sup> Di Benedetto (1998).

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 109-111.

<sup>35</sup> Perugi (1980-81), pp. 265-273.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 278, che rinvia a paralleli come *Il Chiù* e *Il gelsomino notturno*. Inoltre, l'aggettivo “folta”, attributo dell'erba che trattiene i piedi di Rachele, compare di solito in contesti cimiteriali, come *Il cane notturno* 19-20 o *Il bordone* 4-6 (p. 283); tuttavia, il critico moltiplica i paralleli in modo spiraleforme, risultando così arduo da seguire.

“contemplazione” è associata invece alla morte, al peccato e a una dolcezza ben lontana dalla dimensione mistica. Secondo l’autore, il poemetto celerebbe allora la contrapposizione tra Rachele e Maria (su cui torneremo), la sorella del poeta, ma anche, allegoricamente, come l’omonima Maria Vergine.

### Odoardo Becherini

Becherini è il primo, a mia conoscenza, a introdurre in filigrana nell’interpretazione della *Digitale* la vicenda di casa Pascoli, dato che, a prescindere da quanto afferma Mariù, secondo lui la passionale Rachele rinvierebbe a Ida, la sorella “rea” di avere tradito il “nido” sposandosi nel 1895; non a caso, due sorelle sono al centro anche di *Suor Virginia*, il poemetto legato a filo doppio a *Digitale purpurea* e nella significativa poesia *Per sempre*, presentata da Mariù come un sogno, ma caratterizzata da toni da innamorato deluso, si allude alla nascita della prima figlia di Ida<sup>38</sup>. Il motivo della coppia di sorelle contrapposte era del resto molto caro a Pascoli, come dimostra una favoletta citata da Becherini per esteso, *Le due fanciulle*, redatta dal poeta proprio per Ida e Mariù:

*C'erano una volta in un paesello, che non voglio dire, due fanciulle che non voglio nominare. L'una, la più piccina, era buona e pensosa come un angiolino emigrato in terra per ragioni di servizio celeste; l'altra era capricciosetta e bizzarra, diciamolo pure, come una demonietta scappata di laggiù un giorno di gran faccende per i suoi, che non le badavano. Questa aveva difatti ne' suoi capelli, un poco arruffati, quasi una vampa che al sole, pareva d'oro; l'altra,*

---

<sup>38</sup> Becherini (1974), pp. 251-258 (p. 251). Riporto qui una significativa sezione di *Per sempre* (vv.1-9 e 17-21): *Io t'odio?!... Non t'amo più, vedi, / non t'amo... Ricordi quel giorno? / Lontano portavano i piedi / un cuor che pensava al ritorno. / E dunque tornai... tu non c'eri. / Per casa era un'eco dell'ieri, / d'un lungo promettere. E meco / di te portai sola quell'eco: / PERSEMPRE! (...) Non t'amo. Io guardai, col sorriso, / nel fiore del molle tuo letto. / Ha tutti i tuoi occhi, ma il viso.../ non tuo. E baciai quel visetto / straniero, senz'urto alle vene.*

*nel suo viso palliduccio e negli occhietti quasi smarriti, aveva ancora un'aria di paradiso.*

Le sorelle sono caratterizzate l'una dal riso (la "demonietta"), l'altra dal pianto ("l'angioletta") e hanno per fratello un "gran dottore", che considera questo alternarsi di pianto e riso come necessario alla vita<sup>39</sup>. Il poeta non può avere dimenticato queste due facce della stessa medaglia mentre scriveva *Digitale purpurea*.

L'espressione «dita spruzzolate di sangue» rimanderebbe allora all'assassinio di Ruggero Pascoli<sup>40</sup>; infine, a commento del finale «si muore!», le asserzioni di Becherini appaiono tanto pregnanti che le riprenderemo in seguito<sup>41</sup>.

### **Nadia Ebani**

Sulla scia di Perugi, ma in modo più originale, Nadia Ebani esplora ulteriormente il motivo biblico del nome di Rachele, la moglie di Giacobbe, sterile per volontà di Dio e nettamente contrapposta a Maria, abitata dalla grazia e feconda, non solo spiritualmente; non a caso, l'*Ave Maria* è citata proprio al centro del poemetto, richiamo di Colei che ha vinto il peccato e rispettato la legge, quindi la giustizia e la carità. La protagonista del poemetto, invece, «varca il confine della conoscenza consentita a lei e alle sue compagne. S'inoltra, cioè va oltre, verso il luogo proibito»<sup>42</sup>.

Come vedremo, gli approfondimenti biblici sono molto fruttuosi per l'analisi del poemetto, ma sarebbe necessario rinvenire qualcosa di più centrale della figura di Rachele, per quanto importante.

---

<sup>39</sup> Becherini (1974), p. 252; si sofferma su questa favola anche Lavezzi (2012), p. 86.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 255.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 257, n. 32 e *infra*.

<sup>42</sup> Ebani (2005), p. 159.

## Massimo Castoldi ed Elena Fumi

Castoldi, invece, pur non delegittimando l'interpretazione consueta "fiore = matrimonio / eros", supportata dalla lettura, per così dire, psicanalitica del testo ispirata alle vicende della famiglia Pascoli, ritiene l'equivalenza Ida = Rachele "riduttiva". Del resto, aggiunge, il poemetto è del 1898, quindi di tre anni successivo al matrimonio della sorella; infine, Ida era bionda, quindi ben diversa dalla bruna Rachele<sup>43</sup>. Perciò, egli recupera l'esegesi Rachele = vita contemplativa, forse anche l'ipotesi scartata da Chimenz, ma entro un orizzonte nichilistico, in cui l'essere umano va verso il nulla: «La digitale sarebbe, dunque, il fiore del limite invalicabile, che, tuttavia, tenta costantemente l'uomo...»<sup>44</sup>

### Il poemetto rappresenterebbe allora

*la difficile presa di coscienza, che se un "ultimo viaggio" è possibile, questo è a ritroso, ed è un percorso di conoscenza, alla ricerca della sola verità che può dare un senso alla vita, ma al tempo stesso la rende profondamente triste: la sua fine. In definitiva, quello di Rachele sembra essere, dunque, un percorso di conoscenza, una meditatio mortis, anche se ciò non elimina le implicazioni erotiche che la stessa idea di morte può generare<sup>45</sup>.*

### Ancora, Castoldi parla per Rachele della

*condizione superiore della coscienza della morte, cioè della sola verità [...] la digitale è anche il fiore della conoscenza, dell'esperienza, è il fiore dell'inconoscibile verità, perché nessuno ha mai fatto in tempo a conoscere la morte<sup>46</sup>.*

---

<sup>43</sup> Castoldi (2001), p. 41. L'interpretazione è affinata in Castoldi (2003).

<sup>44</sup> *Ivi*, pp. 32-35, p. 35.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>46</sup> Castoldi (2003), pp. 199 e 201.

Maria, al confronto, appare ancora ignara; perciò, gli sguardi delle due fanciulle non paiono incontrarsi nel corso del componimento,

*segno di un momento di incomunicabilità tra le due diverse condizioni: il sogno che non vuole guardare il vero, la vita che non guarda la morte, o la morte che non guarda la vita...<sup>47</sup>*

Pertanto, alla fine Maria alza lo “stupore degli occhi”, perché finalmente “vede”, ovvero comprende. Più volte lo studioso nei suoi saggi sottolinea la pregnanza della visione, che significa soprattutto comprensione.

Non molto diversamente Elena Fumi, dopo aver distinto tra poemetti georgici e contemplativi, aggiunge che la ricerca di assoluto di Rachele, compiuta in solitudine, senza l’esperienza formativa del dolore propria della vita umana, porta inesorabilmente alla morte<sup>48</sup>.

Tuttavia, nel suo articolo del 2003, Castoldi fa convergere ricerca estrema del vero che approda alla morte e amore, recuperando così la dimensione erotica della *Digitale purpurea*: «E così il percorso di Rachele verso il mistero della morte può anche essere letto come il percorso verso il mistero dell’amore»<sup>49</sup>.

Torneremo su questa prospettiva così intensa, che sembra recuperare in qualche modo l’idea scartata da Chimenz del viaggio verso l’Ignoto, arricchendola però col pessimismo pascoliano. L’idea interpretativa è valida, però deve conglobare al mistero della morte l’eros, come Castoldi inclina a fare sempre più.

---

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 200.

<sup>48</sup> Fumi (1985), p. 51.

<sup>49</sup> Castoldi (2003), p. 202. Per lo studioso anche la Rachele biblica è simbolo di amore e morte (p. 204), perché ella aveva cercato di sottrarsi alla sua sterilità voluta da Dio finendo poi per morire di parto.

## Angela Ida Villa

Una lettura molto interessante, intessuta di dotti rinvii alla classicità tanto amata da Pascoli, è stata offerta di recente da Angela Ida Villa<sup>50</sup>. Essa ha senza dubbio il merito di restituire alla *Digitale purpurea* un fitto sottobosco di paralleli greco-latini, il campo prediletto del poeta, tralasciato finora dalla critica nella lettura di questo poemetto<sup>51</sup>. Mediante questi rinvii, la Villa costruisce una sua interpretazione originale e audace.

A partire dal sintagma «odor di rose e viole a ciocche» e dal precedente «mazzolin di rose e viole» del *Sabato del villaggio* leopardiano, la studiosa ne individua l'ipotesi in passi come il fr. 75 dei *Ditirambi* di Pindaro<sup>52</sup>, dove rose e viole compaiono nelle corone di fiori dei simposi, il cui profumo mitigava gli effetti dell'ebbrezza. Perciò, rose e viole a ciocche in *Digitale purpurea*, così come i fiori leopardiani, rinvierebbero a un'atmosfera dionisiaca, aperta "all'irrazionale"<sup>53</sup>, agli antichi culti pagani (non al vago misticismo tipico del mondo decadente); ciò risulterebbe tanto più trasgressivo nel contesto monacale del poemetto. Pascoli avrebbe aderito allo stesso «codice simbolico – religioso dionisiaco [...] in una gara di bravura a distanza con Leopardi»<sup>54</sup>.

Vari altri motivi spingerebbero però a individuare nel componimento una matrice dionisiaca. Innanzitutto, la digitale purpurea ha una conformazione a grappolo, un po' come l'uva; poi il vino, almeno fin da Omero, è associato al profumo del miele e così avviene della digitale nei famosi versi 19-21 («il fiore ha

---

<sup>50</sup> Villa (2012). Come noto, Pascoli polemizzò a lungo contro il celebre "grande idillio" leopardiano e l'associazione tra rose e viole.

<sup>51</sup> In effetti, poca cosa (solo qualche identità di parola) ha rinvenuto Mineo (1998), pp. 90-91.

<sup>52</sup> Il confronto di Pascoli con Leopardi è stato intenso: Castoldi (2003), con vari riferimenti al *Sabato del villaggio*. Tra i testi cui Villa rinvia per spiegare l'uso simposiaco di corone di viole e rose, Plutarco, *Quaestiones conviviales* 647D e Clemente Alessandrino, *Pedagogo* II,8,71,4; quest'ultimo taccia le corone di fiori di eccitare l'*enthousiasmos* bacchico.

<sup>53</sup> Villa (2012), p. 87.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 89.

come un miele / che inebria l'aria»); significativa anche la celebre rima "Rachele / miele" già rinvenuta nell'abbozzo del *Mendico*. Secondo Villa, quindi, Bacco stesso sarebbe "ipostatizzato" nel «fior di morte» e apparirebbe a Rachele, novella Arianna, durante la sua fuga dal monastero, sui monti, in un'atmosfera di *enthousiasmos* dionisiaco che contagerebbe poi Maria. Ma Dioniso è un dio terribile, che dona (come succede a Maria, quando comprende) i brividi; e le nozze divine portano inesorabilmente la morte.

La lettura è molto suggestiva e, come già osservato, rende giustizia all'eccezionale cultura classica di Pascoli; tuttavia, anche se i riferimenti letterari, moltiplicati con erudita acribia filologica, convincono nel dettaglio, non persuade invece del tutto la lettura complessiva del poemetto. La stessa Villa osserva:

*E Pascoli fa ciò senza peraltro inserire nel testo del suo poemetto alcun riferimento particolarmente esplicito al mito delle nozze di Dioniso con l'Arianna abbandonata...*

Il punto è proprio questo: l'autrice pare non avere preso in considerazione le altre letture del testo e, in particolare, quella sulla vicenda del "nido" di casa Pascoli, né avere rilevato la valenza erotica del fiore (anche se eros e dimensione dionisiaca sono normalmente legati). Nel complesso, questa lettura dionisiaca della *Digitale purpurea* può rientrare tra le molteplici stratificazioni simboliche cui un poeta complesso quale Pascoli indulgeva abitualmente: di sicuro, gli sarebbe piaciuta. Come esegesi primaria del poemetto appare tuttavia un po' artificiale e lontanissima dall'atmosfera del convento di Sogliano al Rubicone, dalla vita di casa Pascoli, dai suoi molteplici traumi. Come potrebbe una fanciulla piccolo – borghese di fine Ottocento, allevata in un convento, assistere all'epifania di Dioniso? Francesco Mattesini ricorda difatti che la lunga frequentazione della Bibbia da parte di Pascoli è di genere ben diverso dal «puro e semplice

riferimento mitologico»<sup>55</sup>: in effetti, l'ineludibile slittamento prodotto dall'avvento del cristianesimo nella storia culturale europea ha prodotto un livello di immedesimazione con la vicenda sacra incommensurabile rispetto a quella con l'antico mito greco che, persino a un filologo come Pascoli, sarà apparso esistenzialmente lontano. Davvero, è arduo immaginarsi Rachele nel bel mezzo di una crisi di *enthousiasmos* bacchico.

Tuttavia, il ricco e interessante materiale offerto da Angela Ida Villa potrebbe essere letto in maniera più profonda ed efficace, su cui ritornerò in seguito.

### Francesca Nassi

Sempre attingendo alla classicità, Francesca Nassi propone invece una spiegazione più prossima alle sfumature erotiche del testo:

*Rachele è in fondo una moderna Proserpina, che precipita nell'Ade affascinata da un fiore fatale. È rincorrendo questa attrazione innominabile e indescrivibile, questo stato onirico dalle sfumature erotiche e mortali, che Pascoli intesse la trama di uno dei poemetti più intensi dal punto di vista simbolico*<sup>56</sup>.

Difatti, la dea sprofondò negl'inferi dopo avere annusato un narciso e cedette alle nozze con Ade non prima di avere assaggiato il melograno, frutto infero dolce come il miele: così riferisce l'inno omerico *A Demetra*, 7-17. Il parallelo convince, tuttavia non basta ancora.

---

<sup>55</sup> Mattesini (1984), p. 197.

<sup>56</sup> Nassi (2009), pp. 125-126; Nassi (2005), p. 208.

## Giorgio Barberi Squarotti

La linea interpretativa prevalente del poemetto, già anticipata cursoriamente da Luigi Pietrobono, è quella che identifica nel fiore il simbolo dell'eros<sup>57</sup>: vi ha insistito soprattutto Giorgio Barberi Squarotti, con delle osservazioni non sempre comprese dai colleghi e giudicate quasi scabrose<sup>58</sup>. La digitale esprime allora i turbamenti, gli

*eccitamenti dei sensi...chiusi in sé, nell'intatto ancora e geloso ambito interiore, fra presentimento e compiacimento sempre un po' peccaminoso e insistito, in un complesso di eccitazioni a vuoto, che ricadono su di sé, avendo di fronte il divieto del rapporto, la costrizione, la limitazione a sé e al "nido",*

tipici di quella fase tra infanzia e adolescenza che apre alla sessualità. Il fiore simboleggia allora la donna, ma qui possiede anche una connotazione fallica e traduce i fantasmi dell'inconscio:

*Certo, mai come in Digitale purpurea il Pascoli è giunto a dire più effabilmente la sua interpretazione morbosa, fa attrazione e ripulsa, del fatto sessuale, la sua concezione solitaria, priva di rapporto con l'altro da sé, dello sfogo amoroso, chiuso tutto in sé<sup>59</sup>.*

Quando Barberi Squarotti parla di «erotismo introverso, onanistico» non allude a onanismo in senso oggettivo, quanto al ripiegamento su di sé, in quanto l'eros di Rachele è solipsistico, non si concretizza nel rapporto a due. Questa interpretazione appare particolarmente incisiva, perché coglie il cuore dell'atteggiamento pascoliano di fronte all'amore: il finale «si muore!» allude

---

<sup>57</sup> Pietrobono (1962), su *Digitale purpurea* pp. 83-89. Il commento è piuttosto scarno, tuttavia paragona il fiore «all'amore, che prima t'inebria e poi ti uccide» (p. 83) e rinvia a Didone e al IV libro dell'*Eneide*.

<sup>58</sup> Barberi Squarotti (1962a), pp. 59-63. Barberi Squarotti è stato criticato, ad es., da Trombadore (1978).

<sup>59</sup> Barberi Squarotti (1962a), pp. 60 e 62.

quindi a un eccesso di piacere, che non si prolunga nella relazione e nella vita, bensì si ripiega sterilmente su se stesso e porta alla morte.

Più oltre, Barberi Squarotti tratteggia una visione complessiva della poesia di Pascoli<sup>60</sup>, secondo cui la rappresentazione raddoppiata degli eventi esemplificata in questo poemetto è «la prova del prevalere dell'immaginario sull'avvenimento, del sognato sul reale». La dimensione onirica, cui, si è visto, allude Francesca Nassi, è pertanto onnipresente in Pascoli e crea il suo tipico discorso spezzato, ambiguo, talora persino confuso nella sua sovrapposizione di piani, specie temporali. Spazio e tempo si annullano nell'attimo puntiforme della visione, dell'evocazione, tutt'altro che realistica.

Perciò il critico ritiene, in modo più convincente di Getto, che la tipica regressione infantile di Pascoli spostata nel passato del convento la successiva colpa di Rachele: si tratterebbe di una forma di rimozione, di un disperato tentativo forse anche di espiazione; in realtà, proprio questa regressione renderebbe impossibile il ritorno alla dolcezza intatta di quel sereno nido d'infanzia (tant'è vero che Maria è tornata in visita al convento, Rachele no<sup>61</sup>). Il fiore pare caricarsi allora di tutti i turbamenti posteriori, dell'inquietudine dell'inconscio. Il lato più interessante dell'interpretazione di Barberi Squarotti, che riprenderemo, è la qualità onirica che egli legge nel poemetto e nell'intera produzione pascoliana, l'illogica "arbitrarietà" onirica che risulta

*dall'accumulo di dati tanto accentrati intorno al motivo fondamentale dettato dall'inconscio quanto sciolti da ogni continuità, pure associazioni mentali, che proseguono fino alle conseguenze estreme della confusione [...] dati esterni, oggettivi, strappati dalla loro continuità e ragionevolezza logico-spaziale e temporale<sup>62</sup>.*

---

<sup>60</sup> Barberi Squarotti (1962b); la citazione proviene da p. 142 (poi pp. 153-160).

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 163-164.

In Pascoli, la dimensione onirica, immaginativa, rinvia all'inconscio e appare la verità prima, anche se deve per forza scomparire a fronte della vita quotidiana; dato però che il sogno è effimero, pure spingendo verso l'oltre, finisce per spingere verso il nulla, verso la morte e risulta una sconfitta, un'alternativa illusoria.

### **Elio Gioanola**

Particolarmente attento alla dimensione erotica del testo e a quella dell'inconscio è anche Elio Gioanola, che individua una divaricazione tra il contenuto della lirica pascoliana (ispirato dalle vicende biografiche e psicanalitiche) e lo squisito livello formale, «tra l'informe dei contenuti e il rigore dell'elaborazione» stilistica. Troviamo infatti, da un lato l'inconscio tumultuante del poeta, dall'altro una rielaborazione tanto raffinata che

*tanto più alta è la sublimazione stilistica quanto più forti sono le esigenze profonde [...] (Pascoli) ha costruito un prodigioso edificio simbolico, proiettandovi come mai altrove i fantasmi del suo tormentato erotismo, per cui in questo senso possono dirsi "inventati" entrambi i personaggi<sup>63</sup>.*

Il dialogo tra le due fanciulle (che non sembra neanche un dialogo, ma un avvicinarsi di monologhi) non procede verso un accrescimento di informazione, anzi: esso è privo di connotazioni realistiche («fin dall'inizio ha tutte le caratteristiche di una situazione mentale») e orbita ossessivamente intorno alla digitale purpurea, che affiora al di sotto di tutte le pacifiche, rasserenanti immagini del convento<sup>64</sup>. La fascinazione del fiore prende entrambe, anche l'innocente Maria, avvolge di sé tutta l'atmosfera della poesia, la impregna

---

<sup>63</sup> Gioanola (2000), pp. 126 e p. 134.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 136.

di una sottile tentazione erotica; ma l'amore «regala anche la morte, che è la fine del desiderio, la perdita dell'innocenza infantile, la pena per l'infrazione osata...». Si tratta di «eros tutto intrusivo e privo d'oggetto e le fantasie in materia appaiono comunque bloccate a livello infantile»<sup>65</sup>, in una sessualità regressiva, tortuosa e intrisa di sensi di colpa che, come vedremo, attrae non solo Rachele, ma persino Maria.

### **Gianfranca Lavezzi**

La studiosa<sup>66</sup> si focalizza sul significato erotico del poemetto e perciò sul parallelo tra Rachele e la dantesca Francesca; quindi la digitale esprime l'eros che induce la morte con la sua fatale dolcezza.

### **Conclusioni provvisorie**

La complessa storia interpretativa della *Digitale purpurea* porta quindi ai seguenti risultati:

- Una lettura "positivistica" del testo non rende giustizia alla sua fitta trama simbolica e lo impoverisce: non a caso, Chimenz, Di Benedetto, ma anche Getto, hanno finito per ignorarne l'intensa suggestione (nonostante che gli ultimi due abbiano segnalato svariati paralleli nella letteratura decadente coeva).
- A partire da un suggerimento lasciato in sospeso da Chimenz, nei lavori di Castoldi e Fumi si fa strada l'idea che il poemetto rappresenterebbe il richiamo dell'oltre, dell'"Ignoto", dietro cui si cela però la morte, il nulla. Questa interpretazione si salda alla bipartizione dei *Primi*

---

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>66</sup> Lavezzi (2012); per il parallelo con Francesca, si vedano le pp. 84 e 89-91.

*Poemetti* tra ambito georgico e ambito del mistero, della contemplazione, dell'assoluto, nonché al nichilismo pascoliano; tuttavia, tende a sacrificare un po' l'innegabile afflato erotico del poemetto, recuperato progressivamente da Castoldi nel corso dei suoi studi.

- La natura profondamente contemplativa della poesia pascoliana emerge ancora di più nell'interpretazione biblica di Perugi, Nadia Ebani e da cui riparte lo stesso Castoldi, incentrata sul nome di Rachele e sull'omonimo personaggio della *Genesi*. Rachele rappresenterebbe allora la vita contemplativa, ma non in senso cristiano, bensì in quello sconcolato del nichilismo pascoliano. Tuttavia, per quanto valida e sostenuta dal parallelo con i coevi studi dantistici di Pascoli, questa esegesi non sembra rendere giustizia all'eros sottile del testo; inoltre, il motivo "Rachele = vita contemplativa" non appare abbastanza centrale. Cioè, servirebbe un ipotesto biblico molto più pregnante.
- Lo stesso dicasi per numerosi paralleli evocati nei paragrafi precedenti: appaiono abbastanza secondari rispetto al cuore del poemetto. Quello con la vicenda di Proserpina introdotto da Francesca Nassi sembra più centrato, perché sviluppa il motivo dell'eros e del fiore fatale; ma ancora una volta non basta, anche perché, come già osservato, il livello di identificazione esistenziale con il mito antico rimane insufficiente. Tutti questi termini di confronto sono interessanti, ma illuminano il testo solo parzialmente: di certo nessuno ci svela che cosa ha visto Maria, o come dobbiamo interpretare la morte di Rachele.
- Becherini ha invece introdotto nella storia dell'interpretazione il fondamentale riferimento alla vicenda biografica di casa Pascoli e soprattutto al traumatizzante matrimonio di Ida: infatti, come in molta

poesia pascoliana, in *Digitale purpurea* lo spunto autobiografico è ineludibile.

- Forse l'apporto più interessante è quello elaborato da Barberi Squarotti (poi seguito da Gioanola), che insiste sulla qualità erotica ed onirica del testo pascoliano: un eros però regressivo, che non si apre al rapporto di coppia. Questa prospettiva ampia può tranquillamente convivere con lo stratificarsi di altre letture e intende la morte come effetto di un eros funereo: coglie sicuramente nel segno, ma rimane un po' vaga riguardo alla morte di Rachele.

## **La lettura di Paolo Zoboli**

Per lungo tempo è rimasto invece in ombra l'ipotesto più significativo di *Digitale purpurea: Genesi 3*. Esso è un richiamo talmente potente, che è incomprensibile come ci sia arrivato, a mia conoscenza, solo Paolo Zoboli nel 2017 (oltre a chi scrive, separatamente). Vediamo adesso in dettaglio la sua interpretazione, che integrerò con osservazioni mie.

### **L'esegesi del poemetto a partire da *Gen.3***

Secondo Zoboli, oltre al rinvio a *Gen.3*, nel poemetto si avverte anche l'influsso del *Cantico dei cantici*, da cui deriva il motivo dell'*hortus conclusus*, e di *Inferno V*, il passo su Paolo e Francesca, questo rievocato più volte dai commentatori. Tuttavia, Zoboli è anche in forte debito con la linea interpretativa che sfrutta la biografia pascoliana.

A mia conoscenza, prima che in Zoboli un generico riferimento al brano genesiaco si rinviene solo in Maselli, che rinvia al peccato originale per "isotopia", cioè per analogia di situazioni; lo spunto non viene però

approfondito<sup>67</sup>. Io stessa, in un momento in cui non potevo assolutamente essere a conoscenza dello studio di Zoboli e, pressoché in contemporanea, avevo intravvisto l'ipotesto genesiaco tra le pieghe di *Digitale purpurea*, tanto da consacrarvi un breve studio sul *blog* che dedico ai miei studenti liceali. Quivi, in data 22 ottobre 2017, scrivevo<sup>68</sup>:

*Di certo, quella rossa digitale purpurea che affiora in mezzo all'erba e chiama tentatrice Rachele, in preda al turbamento, ricorda molto il serpente dell'Eden. Molte le analogie tra il racconto biblico di Genesi 3 e il poemetto: nei due casi, si tratta di una tentazione, il cui esito è nefasto, letale; la tentata è una donna, infine corrotta; la tentazione si manifesta in un giardino, apparentemente uno spazio chiuso e immacolato; in chiusura, a Adamo ed Eva "si aprirono gli occhi", mentre Maria "vede": questo parallelo conferma che l'atto di "vedere" è risolutore. Forse mette conto ricordare anche che la digitale purpurea si cela tra l'erba, proprio come un serpente; come il serpente è velenosa; del resto, nel corso della storia il peccato di Genesi è stato spesso interpretato in forma sessuale; e qui l'eros tentatore a danno di alcune inconsapevoli giovinette è evidente.*

Come si noterà in seguito, alcuni spunti miei sono ben distinti da quelli di Zoboli: mi riprometto di approfondirli in un secondo momento.

La trasgressione del divieto (quello della madre maestra, implicito nella poesia) riecheggia quindi il peccato originale di *Gen. 3*. Secondo Castoldi, invece, questo collegamento non varrebbe, proprio perché il poemetto non cita esplicitamente il divieto impartito dalla madre maestra, tantopiù che Pascoli aveva una concezione morale ben diversa dal concetto cristiano di peccato<sup>69</sup>. L'obiezione non è però conclusiva, data la messe di paralleli tra i due testi: anzi, *Digitale purpurea* è un letteralmente imbevuto di *Gen.3*. Del resto, Pascoli era

---

<sup>67</sup> Maselli (1988), pp. 129-130. Stranamente, per spiegare l'immagine dell'*hortus conclusus* Maselli ricorre non al *Cantico dei cantici*, bensì a Lattanzio, *Inst.* 2,12,15, dove esso è immagine della Chiesa. In realtà, questo uso patristico dell'immagine si innesta sul canto biblico.

<sup>68</sup> Magri, (2017).

<sup>69</sup> Castoldi (2001), p. 31.

comunque cresciuto in una famiglia cristiana, ne aveva assorbito lo spirito, per cui tutta l'atmosfera del poemetto tradisce un alone di trasgressione peccaminosa in antitesi con uno sfondo decisamente ecclesiale, i cui punti di riferimento rimangono forzatamente biblici; perciò, che il divieto venga ricordato o meno esplicitamente, rimane secondario.

Secondo Zoboli, dunque, la vicenda genesiaca e quella di *Digitale purpurea* si strutturano secondo la sequenza:

- Divieto.
- Tentazione (là un frutto, qui un fiore).
- Trasgressione.
- Punizione che porta alla morte.

*Il diletto è entrato infine nell'hortus conclusus, ha tolto i sigilli al fons signatus; ha gustato il miele e ha bevuto il vino [...] e la soror/sponsa ricorda: «E fu molta la dolcezza! molta!» Poi, in Digitale purpurea, il miele, il vino, il latte dell'hortus del Cantico diventano repentinamente il fructus proibito del paradisum, e la trasgressione del divieto porta con sé l'annunciata pena di essa, la morte («morte morieris»): «E fu molta la dolcezza! molta! / tanta, che, vedi... [...] si muore!”<sup>70</sup>*

L'autore opera poi un secondo collegamento fondamentale: quello tra la *Digitale* e la vicenda della famiglia Pascoli. Come noto, raggiunta la posizione di docente Pascoli, si affannò a ricreare il “nido” con le sorelle minori Ida (di 8 anni più giovane) e Maria, detta Mariù (di 10 anni minore). Le due sorelle, dopo aver trascorso alcuni anni dalla zia materna Rita Vincenzi David, entrarono come educande nel convento delle Agostiniane di Sogliano al Rubicone, da dove tornarono dalla zia il 2 luglio 1882: solo nel 1885 i tre fratelli poterono infine

---

<sup>70</sup> Zoboli (2017), p. 196. Come ricorda l'autore, nel *Cantico dei cantici* la sposa viene indicata come “sorella” secondo l'uso egiziano, un segnale indubbiamente forte in riferimento alla vicenda di Giovanni e Ida Pascoli.

riunirsi. Stranamente, il poeta ignorò invece i fratelli ancora vivi, Giuseppe e Raffaele, nei confronti dei quali si manteneva piuttosto critico e insofferente. Pascoli concepì per la sorella Ida, anche fisicamente molto somigliante alla madre, un affetto pressoché esclusivo, spesso sospettato di tendenze incestuose, e ricreò con lei una sorta di famiglia in miniatura, in cui a Mariù spettava il ruolo di figlia; perciò, quando Ida sposò, il 30 settembre 1895, Salvatore Bagni (un matrimonio in seguito risultato infelice), il poeta non si riprese più. Sicuramente l'evento ravvivò in lui il trauma provocato dalla morte dei genitori, soprattutto della madre, e dallo sfascio del "nido" familiare. Così, a partire dal 1895, scivolò progressivamente nell'alcolismo, che lo avrebbe portato infine alla morte per cirrosi epatica; ogni tentativo di crearsi una famiglia propria fallì inesorabilmente. Non ha tutti i torti lo psichiatra Vittorino Andreoli nel reperire in questa vicenda le tracce di un complesso edipico irrisolto nei confronti della madre e rinnovatosi poi nel legame con la sorella Ida<sup>71</sup>.

Becherini afferma:

*C'è qui [...] l'allusione al matrimonio di Ida, rimosso in Digitale quale fatto di morte, insieme espiazione e punizione della traditrice del nido. Le cause dell'associazione sostitutiva matrimonio/morte, oltre che nella condanna riparatrice (vera e propria vendetta poetica dell'«innamorato tradito», per usare la definizione del Salinari) e nella rimozione dell'eros come tabù, andranno ricercate nell'automatico accostamento delle nozze, rinnovanti la rottura del nido, all'assassinio del padre [...]. L'identificazione della scomparsa con la morte è poi una delle tipiche caratteristiche della psicologia infantile: la sorella se ne va, dunque muore (nel caso di Pascoli, la sua particolare storia presupponeva e quasi imponeva tale conclusione). Il finale*

---

<sup>71</sup> Per la vicenda di casa Pascoli, specie in relazione al matrimonio di Ida, Maria Pascoli (1961), pp. 419-471; Zoboli (2017), e Andreoli (2006). Nonostante le molte piste interessanti, Andreoli si abbandona però troppo all'interpretazione psicanalitica, dando per sicuri fatti non accertati, come la consumazione dell'incesto o la personalità isterica di Maria. Anche se lo psichiatra ha compiuto un'indagine approfondita tra le carte del poeta e nella sua dimora di Castelvecchio, fornisce tuttavia solo in parte le fonti per il suo ragionamento.

«si muore» non andrà però decifrato come relativo univocamente al destino di Ida-Rachele. A rigore di grammatica, esso non avrebbe che due significati: uno, impersonale, bene attestato nell'opera pascoliana, suonerebbe quale una clausola gnomica indicante un concetto generale [...]; l'altro, più importante e segreto, sottintende un "noi", sarebbe un si muore in senso autenticamente collettivo, alludente alla definitiva disgregazione del «nido» come nucleo culturale, all'estinguersi di tutto un mondo di memorie, non solo quelle di Sogliano, ma l'intero patrimonio comune ai tre fratelli. Ricorderemo infine che secondo la nostra lettura della vicenda interiore del poeta [...] il matrimonio di Ida coincide con l'inizio in Pascoli di un lento processo di autodistruzione: anche per questo, dunque, più o meno consciamente, si muore<sup>72</sup>.

In definitiva, il matrimonio di Ida porta la morte perché:

- Secondo una sorta di vendetta interiore auspicata inconsciamente da Giovanni, Ida espia con la morte il suo tradimento.
- Le nozze di Ida rompono il nido e ripetono l'assassinio del padre (il «si muore!», può essere letto come una I persona plurale).
- Nella psicologia infantile di Pascoli, la sorella che lascia il nido muore.
- Il matrimonio di Ida è per Pascoli l'inizio della fine e del decadimento che lo porterà alla morte con l'alcolismo.

Zoboli propone quindi il seguente schema<sup>73</sup>:

<b>Digitale purpurea</b>	<b>Famiglia Pascoli</b>	<b>Genesi</b>
Giardino del convento	Nido familiare	Eden
Rachele	Ida	Eva
Fiore	Eros	Frutto proibito

<sup>72</sup> Becherini (1974), pp. 196-197.

<sup>73</sup> Zoboli (2017), ripreso da p. 197.

Divieto della madre maestra	Divieto implicito di Giovanni	Divieto di Dio
Rachele prova la digitale	Ida si sposa	Eva mangia il frutto
Rachele non torna più in convento	Ida lascia il nido	Eva è cacciata dall'Eden
«Si muore!»	Muore il nido	La morte entra nel mondo

In sintesi:

*Una condizione di edenica innocenza, l'attrazione irresistibile di un fiore misterioso – simbolo dell'eros – il cui profumo dà la morte, il turbamento del cammino proibito verso di esso, gli anni sconosciuti della donna, l'indecifrabile e perciò tanto più suggestivo "si muore!" finale<sup>74</sup>.*

Prima di proseguire, è bene però soffermarsi sistematicamente su alcune questioni specifiche poste da quest'interpretazione, incrementando le considerazioni di Zoboli con osservazioni mie.

### **Il giardino del convento come l'Eden**

Nel poemetto, lo spazio del convento è un *hortus conclusus*, come quello del *Cantico dei cantici* 4,7 o come il giardino chiuso di Catullo 62,39 (*ut flos in saeptis secretus nascitur hortis*)<sup>75</sup>: un ambito virgineo, puro, segreto. Paolo Zoboli riparte da questa immagine per collegare *Digitale purpurea* a *Genesi* 3:

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>75</sup> Sanguineti (1971), p. 208 e Zoboli (2017), p. 206, n. 67.

*Il giardino del convento di Sogliano rappresenta dunque l'Eden, una condizione di innocenza anteriore al peccato che si identifica con l'infanzia ed è connotata dal bianco*<sup>76</sup>.

L'*hortus conclusus* del *Cantico dei cantici* è simbolo della verginità dell'amata, di un amore, perciò, esclusivo. Del resto, la stessa invocazione finale "Vieni! Vieni!", pare un rovesciamento di quella rivolta alla *sponsa* in *Cantico dei cantici* 4,8 e 7,12 - in realtà, un'esortazione che lo sposo ripete spesso alla sposa. In definitiva, lo scenario del poemetto è uno spazio protetto, caratterizzato da purezza e innocenza verginali, in cui la digitale irrompe come un corpo estraneo e dal fermento conturbante.

### **Il serpente**

La digitale – e questo è un aspetto apparentemente sfuggito a Zoboli – corrisponde quindi al frutto proibito, ma anche, come osservavo nel mio *blog*, al serpente: come quest'ultimo si acquatta tra la vegetazione, così la digitale attende in agguato appena fuori dal giardino del convento. Sicuramente, il fiore maledetto conserva un alone sinistro, subdolo, degno del rettile genesiaco: esso ha la funzione di tentatore e di tentazione ad un tempo, tentazione che si materializza anche nella voce finale («e dirmi sentia: Vieni! Vieni!»). In modo molto più evidente, la digitale è velenosa e letale come il serpente: entrambi arrecano e simboleggiano la morte a causa della tentazione che rappresentano e del loro veleno.

---

<sup>76</sup> Zoboli (2017), p. 193.

## L'identificazione Rachele - Eva – Ida e la contrapposizione con Maria

Mariù spiegava Rachele come un personaggio di fantasia: di norma gli autori non le credono<sup>77</sup>, ma ella ammise comunque di essere incarnata dall'omonimo personaggio; Maria è quindi la sorella "buona", che non tradisce Pascoli e rimane accanto a lui, cercando di colmare le sue necessità affettive. A maggior ragione, nelle sue asserzioni Maria ha cercato di cancellare il ricordo di Ida<sup>78</sup>. Perciò Maria, bruna nella realtà, viene "angelicata" nel poemetto, tanto da apparire bionda (come Ida e la madre). Si è già visto come la contrapposizione tra la bionda e la bruna perpetui un *topos* letterario; essa riguarda anche Rosa (bionda) e Viola (bruna) nel "romanzo georgico"<sup>79</sup>; come ho già suggerito sopra, la trasformazione di Maria potrebbe risalire alla necessità di Pascoli di ripiegare affettivamente sulla sorella minore, presentata così come un modello di purezza e verginità, alieno all'eros (come l'Eden – nido). Maria è nome che riecheggia la Madonna<sup>80</sup>, pura per eccellenza, *hortus conclusus* tradizionalmente contrapposto nella patristica alla peccatrice Eva, cui è assimilata implicitamente Rachele (impiegare il nome Eva sarebbe stato troppo rivelatore). Rachele corrisponde quindi alla sorella "traditrice" Ida, che ha ceduto al matrimonio e all'amore. Esso ha infatti in Pascoli connotazioni funebri: il «fior di morte» rinvia al matrimonio di Ida e all'esperienza dell'eros coniugale, che, ad es. nel *Chiù*, Viola immagina in modo violento<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> Zoboli (2017), p. 205, n. 52 e *supra*.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 198. Si veda Pascoli stesso nella *Mirabile visione* 147 (1901), sul paragone tra Eva e Maria.

<sup>79</sup> *Ibidem*

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 190-192.

## Rachele, come Eva, come Francesca da Polenta

Un'altra peccatrice richiamata nel testo da precisi riferimenti testuali è Francesca da Polenta. Mentre Di Benedetto nega valore a questo collegamento<sup>82</sup>, Becherini sottolinea invece quanto esso sia pertinente e significativo<sup>83</sup>. Ovviamente, la prospettiva di Di Benedetto tralascia la densa stratificazione simbolica di Pascoli, che attinge non solo al sostrato classico, ma anche a quello biblico, cristiano, dantesco e alla letteratura decadente contemporanea. Già Sanguineti aveva osservato il «tristo e pio» del v. 55, ripreso da *Inferno* 5,117<sup>84</sup>; Ebani ricorda il «m'inoltraì leggiara» del v.68, che rinvia all'espressione «e paion al vento sì esser leggieri» di *Inferno* 5,75, detto di entrambi gli amanti<sup>85</sup>. Insiste sul parallelo la Nassi, che rievoca, come Becherini, anche Didone<sup>86</sup>.

La corrispondenza tra Rachele e Francesca è stata approfondita da Lavezzi, che ricorda come il personaggio dantesco fosse incluso nel progetto di una silloge di sonetti, la *Sylva mirtea*, ciascuno narrante le vicende di un'eroina morta per amore; tra di esse compariva anche Rachele moglie di Giacobbe, rimossa però significativamente nei ricordi di Mariù<sup>87</sup>. Lavezzi individua un'altra messe di analogie tra *Inferno* V e *Digitale purpurea*, da quelle metriche (uso insistito dell'accento in quarta posizione) a quelle cromatiche (prevalere di bianco, nero e rosso)<sup>88</sup>. Invece Zoboli ricorda che Rachele, al momento di delibare la digitale purpurea, era «sola» (in evidenza al termine del v.60) come i due amanti dell'*Inferno* dantesco («soli eravamo e senza alcun sospetto», vv.5,129).

---

<sup>82</sup> Di Benedetto (1998), p. 103.

<sup>83</sup> Becherini (1984), p. 255-56, specie la 23.

<sup>84</sup> Sanguineti (1971), pp. 107-112; lo stesso Zoboli (2017), p. 195.

<sup>85</sup> Ebani (2005), p. 167.

<sup>86</sup> Becherini (1974), p. 255-56, n. 23; Nassi (2005), p. 211. Su Didone, a proposito di *Digitale purpurea* 67-68, ella richiama *Aen.* 4,167 *Fulsere ignes et conscius aether connubiis* (l'autrice però ha indicato per errore il libro VI).

<sup>87</sup> Lavezzi (2012), p. 84.

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 90-95.

Ora, a mia conoscenza, vari autori hanno indicato le riprese lessicali della *Digitale purpurea* da *Inferno* V, ma tutti si sono limitati a rilevare il parallelismo tra lo stato “peccaminoso” cui viene indotta Rachele dal fiore e quello adultero di Francesca. Tuttavia, c’è molto da aggiungere. Le analogie tra Rachele e Francesca sono molto più che testuali, sono strutturali; del resto, le spie testuali che rimandano a Francesca, confermano l’ipotesi genesiaco, perché l’analogia tra Francesca ed Eva è fortissima: come Eva, anche Francesca è una peccatrice e ha oltrepassato una frontiera morale, con un atto, in fin dei conti, di apparente entità ridotta (da un lato, il frutto; dall’altro «solo un punto fu quel che ci vinse», v.5,132<sup>89</sup>); come Eva, anche Francesca è incorsa nella rovina e, letteralmente, nella morte a seguito del peccato, perché a causa dell’adulterio è stata uccisa con l’amante dal marito. Lo stesso è accaduto a Rachele. I paralleli testuali sopra osservati disegnano un quadro ben preciso: al momento del peccato, Eva da un lato e Paolo e Francesca dall’altro sono «soli e senza alcun sospetto», cioè in una situazione di innocenza, isolamento e vulnerabilità morale; e «sola» è anche Rachele. Quest’ultima, d’altro canto, si avvia «leggiera» verso la trasgressione, così come «leggieri» appaiono i due amanti in preda alla tempesta infernale; pure questa è un’immagine di vulnerabilità e inconsistenza a fronte del pericolo morale (nessuno ci dice che Eva andò «leggiera» verso il serpente e il frutto proibito, ma la sua inavvertenza e superficialità si può facilmente immaginare). Infine, a fronte dell’accaduto, si reagisce in modo «tristo e pio»: così Dante, così le due amiche che stanno per salutarsi. Osserva Francesca Latini: «Maria prova per Rachele la medesima commozione di Dante nei confronti della peccatrice infernale»; inoltre, Rachele «piange» sulla propria disgrazia, proprio come Francesca in 5,126<sup>90</sup>. Tristezza e pietà sono reazioni ovvie a fronte della

---

<sup>89</sup> Anche l’Ulisse dantesco ha oltrepassato il segno: Ebani (2005), p. 159.

<sup>90</sup> Latini (2008), p. 162.

trasgressione, pietà verso chi si è rovinato commettendola, ma anche pietà nel senso religioso del termine, verso Dio. In definitiva, il richiamo a Francesca duplica la gravidanza del rimando implicito all'ipotesto genesiaco.

### **Il peccato dell'Eden come peccato sessuale e la digitale**

A mio avviso, il parallelismo tra *Gen. 3* e *Digitale purpurea* verrebbe rafforzato dall'idea secondo cui il peccato originale ha avuto materia sessuale. Ora, esiste una lunga tradizione, già giudaica, secondo cui il peccato dell'Eden poteva essere inteso come colpa sessuale, anche se la linea ufficiale lo presentava come una ribellione a Dio. Soprattutto nell'apocalittica, si riteneva che Caino fosse nato dall'adulterio compiuto tra Eva e il serpente, identificato con l'angelo della morte Samael<sup>91</sup>; comunque, peccato edenico e sessualità vengono collegati spesso e volentieri in una lunga successione di testi ebraici di varie epoche. Per esempio, *Targum Ps. Jonathan Gen.4,1* considera Caino, in modo molto esplicito, come figlio del diavolo; invece, nel *Pirqué Rabbi Eliezer 21* (scritto rabbinico del IX sec.), l'albero dell'Eden rappresenta allegoricamente l'uomo e il giardino la donna, quindi la proibizione data da Dio alla prima coppia riguarderebbe il rapporto sessuale. Tuttavia, la donna sarebbe rimasta incinta del serpente, ovvero Samael (anche *PRE 14*). Analogamente si pronuncia *Zohar 1,36b* e *1,54a* (testo mistico di epoca medievale). In modo più generico, *Sotah 9b* (e così *Toseftah Sotah 4,18*) afferma che il serpente desiderò Eva e si propose di uccidere Adamo pur di averla; secondo *Jebamoth 103b*, *Abodah zarah 22b* e *Shabbath 145b*, tutti trattati talmudici, il serpente si congiunse a Eva infondendole il desiderio peccaminoso. Tuttavia, i rabbini tendevano a ignorare questa notizia apocalittica per evitare derive eretiche.

---

<sup>91</sup> Aptowitzer (1922), pp. 128-131; Goldberg (1969); Dahl (1964); Magri (2006/7), pp. 91-95. Dahl (p. 72) spiega il fraintendimento di *Gen. 4,1* con la lettura: "Ho acquisito Dio come uomo". Dato però che il Tetragramma può celare anche l'angelo di Dio, si ritenne che Eva fosse rimasta incinta di un angelo, identificato con Samael.

Ora, è improbabile che Pascoli abbia avuto accesso a questa letteratura: il poeta approfondì le proprie conoscenze bibliche senza conoscere l'ebraico, bensì a partire dalla *Vulgata*, dai Padri, greci e latini, dagli autori medievali e dalla Scolastica, soprattutto in funzione dei suoi studi danteschi<sup>92</sup>. Tuttavia, l'interpretazione sessuale del peccato dell'Eden è diffusa da secoli, fin dal giudaismo ellenistico: tendenze in tal senso sono percepibili in autori come Filone, Clemente Alessandrino, S. Ambrogio, S. Agostino, oltre che diffuse nel senso comune; e questo anche se la versione ortodossa ribadisce da sempre che il nocciolo del peccato è la superba ribellione a Dio<sup>93</sup>. Perciò, a parte le sfumature sessuali che da secoli gli Occidentali percepiscono nella narrazione genesiaca - la sensualità con cui viene descritto il frutto, il fatto che Adamo ed Eva si scoprono nudi, che generino un figlio subito dopo il peccato ecc. -, Pascoli poteva ben avere orecchiato il motivo o averlo reperito nelle sue letture patristiche. Se quindi il significato più manifesto della digitale è quello erotico, ciò corrisponde perfettamente a quello attribuito da secoli al peccato originale, sia in certi ambiti dell'esegesi, che a livello popolare.

### **E Adamo?**

Secondo Zoboli, in *Digitale purpurea* manca la figura maschile corrispondente ad Adamo: o meglio, lo studioso lo considera *sottinteso*, in quanto Adamo sarebbe da identificare con Giovanni stesso: sarebbe lui «l'ospite caro» che commuove le giovinette al v.36<sup>94</sup>. Zoboli introduce così un parallelo suggestivo con l'esordio

---

<sup>92</sup> Mattesini (1984).

<sup>93</sup> L'illuminante saggio di Gerbi (2011), che ricostruisce la storia di questa idea.

<sup>94</sup> Per l'identificazione tra «l'ospite caro» e Giovanni, Latini (2008), p. 159; Lavezzi (2012), pp. 85 e 95. Latini rileva che Pascoli visitò le sorelle a Sogliano solo una volta, dopo la laurea (il 17 giugno 1882). Gioanola pensa che «l'ospite caro» sia Gesù Eucaristico e pare non rendersi conto che la scena descritta in questi versi (si pensi alle *grate*) è avvenuta in parlatorio e punta a un visitatore maschile in carne ed ossa: Gioanola (2000), p. 139.

della prosa sul *Fanciullino*, in cui il poeta viene assimilato ad Adamo che dà il nome a tutte le cose<sup>95</sup>. Tuttavia, prosegue Zoboli, Ida / Eva abbandona il nido, mentre Giovanni / Adamo no, tanto che non si sposerà mai.

Il poeta permane allora in una “fissazione infantile” di tendenza incestuosa per l’amore intra-familiare della sorella; Becherini rinvia così alla poesia *I due cugini*, del 1896 e confluita in *Myricae*, in cui il bimbo morto non potrà mai conoscere l’amore della cugina viva, che continua a crescere: una situazione analoga a quella di Pascoli stesso<sup>96</sup>. Se il poeta non vuole lasciare l’infanzia, chiosa Francesca Nassi:

*La perdita dell’anima, il “peccato mortale”, equivale per Pascoli all’allontanamento definitivo dalla propria infanzia e alla dimenticanza del “fanciullino”<sup>97</sup>.*

Secondo Zoboli, la morte si realizzerebbe invece non tanto nel lasciare il “nido”, cioè l’Eden, quanto nel rimanervi, imprigionati nell’infanzia:

*Il “si muore!” di Rachele non è riferito a lei, ma al “nido” e a coloro che ancora si illudono di restarvi, a Giovanni e a Mariù [...] L’abbandono di Ida è la morte del “nido” perché ne spezza l’illusorio incanto, e il “nido” diviene la morte di coloro che vi restano<sup>98</sup>.*

Ancora più emblematica, secondo lo studioso, è la strana poesia *Per sempre!* dei *Canti di Castelvecchio*, che allude chiaramente alla situazione matrimoniale di Ida, dopo la nascita della figlia.

---

<sup>95</sup> Egli (sc. il fanciullino – poeta) è l’Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente: *Il fanciullino* 3, pubblicato nella primavera 1897, quindi poco prima della *Digitale purpurea*, e Zoboli (2017).

<sup>96</sup> Becherini (1974), pp. 249-250.

<sup>97</sup> Nassi (2005), p. 211.

<sup>98</sup> Zoboli (2017), p. 199.

Così, si muore in maniera diversa a seconda del punto di vista. In questo quadro di eros regressivo e fissazione infantile, aggiungerei, non è allora anodino che la trasgressione di Rachele sia solitaria, senza Adamo: questi non compare da nessuna parte nel mondo esclusivamente femminile di *Digitale purpurea* e rimane evanescente anche se lo vogliamo identificare con «l'ospite caro» del v.36 (identificazione che lascia dubbiosa chi scrive). Vale la pena ricordare che Giovanni non visitò praticamente mai le sorelle in convento<sup>99</sup>, abbandonandole letteralmente per alcuni anni. Il collegamento tra poemetto e *Genesi 3* ne risulta così rafforzato.

Il peccato di Rachele è solipsistico: eppure, le carte pascoliane abbondano di allusioni all'Adamo assente, che rafforzano il parallelo con *Genesi 3*, pur lasciando emergere le inevitabili differenze. Del resto, per quanto appaia lapalissiano, tanto nella Bibbia, quanto nel poemetto il peccato trae origine da una donna. Lei è la tentatrice (o, come Rachele, colei che si lascia sedurre dalla tentazione), lei è la prima a peccare e a introdurre la morte nello spazio chiuso e immacolato del giardino. Forse riemergono qui antiche tendenze misogine, note alla letteratura di tutti i tempi<sup>100</sup>.

### **La morte**

Nel racconto genesiaco, Dio proibisce l'accesso all'albero della conoscenza del bene e del male pena la morte. Il serpente, subdolamente, nega assolutamente che l'uomo morirà, anzi: consumato il frutto dell'albero, giungerebbe a una sapienza superiore. Tuttavia la trasgressione porta, se non alla morte immediata (il che parrebbe dare quasi ragione al serpente), a una situazione di morte:

---

<sup>99</sup> i ricordi di Ida, riportati in Lavezzi (2012), p. 85.

<sup>100</sup> Per il motivo misogino in Occidente, spesso collegato al peccato originale, Delumeau (2018), cap. 10.

Adamo viene condannato alla fatica e alle privazioni, Eva a partorire nella sofferenza e ad essere dominata dall'uomo, entrambi, ben lungi dallo spazio protetto e immacolato dell'Eden, sono destinati infine a morire. Il castigo della morte, quindi, è reale, anche se si realizza in modo più ampio.

Poeta ambivalente quant'altri mai, Pascoli sembra memore di quest'ambiguità quando afferma che a causa della digitale purpurea «si muore». Come abbiamo visto, la storia dell'esegesi del poemetto ruota tutta intorno all'interrogativo su come si debba intendere questa morte sibillina: del resto, Rachele dice che *si muore* e poi *sembra viva*. Sicuramente, il poeta gioca su quest'ambivalenza in analogia al testo biblico, instillando attraverso di essa lo sgomento nel lettore e, al tempo stesso, velando la morte di suggestivo mistero. Così, come *Gen.3*, anche *Digitale purpurea* pare concludersi con una visione ambigua, oscura, misteriosa della morte: una realtà di portata talmente ampia da apparire infine inafferrabile. A questo mistero, come a quello dell'eros, risale buona parte della potenza evocativa del testo poetico.

### **La vista**

Un ultimo aspetto, tuttavia, deve essere preso in seria considerazione sulla scia di *Genesi 3*, come non mi pare sia stato fatto finora a sufficienza: l'importanza dell'atto del "vedere" nel poemetto: e questo è fondamentale per l'interpretazione sviluppata nelle prossime pagine. Già Garboli definisce l'iniziale "vedono" del v. 26 (ribadito in anafora al v.29) un «verbo – chiave»<sup>101</sup>; esso prelude al lungo *flash-back* della seconda parte sulla vita in convento. Secondo Ebani questo *incipit* "lapidario", un verbo isolato, crea un effetto di forte suggestione e mistero (idem per il "siedono" iniziale)<sup>102</sup>. Sia lei che Perugi

---

<sup>101</sup> Garboli (2002), p. 75.

<sup>102</sup> Ebani (2005), p. 161.

rinviano perciò, sulla scia dei saggi dantistici di Pascoli, a *Purgatorio* 27,108, passo in cui il verbo è riferito alla già citata figura di Rachele (*Sotto il velame* Fonte prima I e soprattutto II, ma anche *passim*; *Mirabile visione Proemio*, XXVII)<sup>103</sup>.

Come già osservato, Pascoli costruì una complessa lettura allegorica della *Divina Commedia* incentrata su *Genesi* 49 e su Rachele, simbolo della vita contemplativa, di contro a Lia, immagine della vita attiva; ma l'autore propugnava la contemplazione come valore centrale del suo universo poetico proprio attraverso l'opera dei *Poemetti*. Pascoli non si formò alla lettura della Bibbia tanto dagli Scolopi di Urbino, quanto durante i suoi studi danteschi, per cui l'approccio al testo biblico appare progressivo, occasionale in *Minerva oscura* e più frequente in *Sotto il velame* che, appunto, sfrutta molto il motivo di Rachele. Tutta la *Divina Commedia* è da lui vista alla luce della centralità della vita contemplativa: ma questo è anche il valore cui il poeta incoraggia gli esseri umani nella propria visione morale, di contro all'aggressività e all'avidità tipici della società contemporanea. Così, la dimensione contemplativa impregna di sé l'ideale di vita ritirata e modesta, modellata su quella della campagna, proposta dai *Poemetti*, ma pure la poetica dell'autore e il suo socialismo umanitario, alieno alla violenza e intriso di un non trascurabile influsso evangelico<sup>104</sup>. Tuttavia, la contemplazione di Pascoli, più che rivolta alle realtà celesti, si volge da un lato alla cultura, alla poesia, alla letteratura; dall'altro, alla memoria e, oserei dire, all'inconscio. Ed ecco quindi che il *vedere* della *Digitale purpurea* riguarda o i ricordi sognanti del passato delle due protagoniste, oppure svela quel passato in modo sconvolgente alla maniera tremenda e inattesa del finale.

Il verbo e il suo campo semantico ricorrono in modo singolare alla conclusione del poemetto. Rachele incoraggia Maria «Vedi...». Allora Maria «lo

---

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 161; Perugi (1980-81), pp. 265-278.

<sup>104</sup> Mattesini (1984); molto insistito il motivo della contemplazione in Nassi (2005). Del resto, l'atmosfera di fine secolo era incline al risveglio religioso in reazione al positivismo.

stupore / alza degli occhi», che Becherini considera un'ipallage<sup>105</sup>. Secondo Ebani, alla fine, quando Maria «vede ora», questo è: «Un vedere nuovo, che non è più quello della visione, ma della conoscenza»<sup>106</sup>.

Immediato corre il pensiero al testo biblico (*Vulgata*, *Genesis* 3,1-7):

(1) *Sed et serpens erat callidior cunctis animantibus terrae quae fecerat Dominus Deus. Qui dixit ad mulierem : « Cur praecepit vobis Deus ut non comederetis de omni ligno paradisi ? (2) Cui respondit mulier : « De fructu lignorum, quae sunt in paradiso, vescimur : (3) de fructu vero ligni quod est in medio paradisi, praecepit nobis Deus ne comederemus, et ne tangeremus illud, ne forte moriamur. (4) Dixit autem serpens ad mulierem : « Nequaquam morte moriemini. (5) Scit enim Deus quod in quocumque die comederetis ex eo, aperientur oculi vestri, et eritis sicut dii, scientes bonum et malum. (6) Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum, et pulchrum oculis, aspectuque delectabile: et tulit de fructu illius, et comedit; deditque viro suo, qui comedit. (7) Et **aperti sunt oculi amborum; cumque cognovissent** se esse nudos, consuerunt folia ficus, et fecerunt sibi perizomata<sup>107</sup>.*

Ho evidenziato in grassetto i riferimenti al campo semantico della visione e della conoscenza. Quando ad Adamo ed Eva «si aprirono gli occhi», capirono quanto avevano sbagliato e le gravissime conseguenze del loro peccato: scoprirono di essere *nudi*, cioè privati della dignità edenica. Non è solo visione, ma, in accordo con la cultura ebraica, anche *conoscenza*, come sostiene Ebani; però una conoscenza negativa, che segna un impoverimento, una degradazione, una forma di morte – tanto che poi l'angelo caccia i progenitori dall'Eden. La nudità poi richiama sicuramente, almeno nei lettori moderni, la dimensione sessuale. Maria, quindi, quando *vede*, diviene consapevole di qualcosa che prima le

---

<sup>105</sup> Becherini (1974), p. 257, n. 30. Forse potrebbe però trattarsi anche di una metonimia (l'astratto *stupore*, al posto del concreto sintagma *occhi stupiti*).

<sup>106</sup> Ebani (2005), p. 168.

<sup>107</sup> *Genesis* 3, *Vulgata Douay – Rheims* (2001-19).

sfuggiva completamente, non solo del peccato commesso da Rachele, ma anche delle sue terribili conseguenze: e, in particolare, del «si muore!», coordinato per asindeto al *vedi*, ma che ne costituisce implicitamente l'oggetto. Tuttavia, come i progenitori si sono visti nudi, così Maria deve avere visto qualcosa di preciso, da cui poi dedurre il valore del peccato e delle sue terribili conseguenze. Di qui discende l'interpretazione mia e dei miei studenti, centrata su quel «vede ora» e sul suo oggetto «si muore!».

### **La nostra interpretazione – Prima parte**

Il giorno 17 ottobre 2017, dopo la spiegazione del poemetto *Digitale purpurea* nella mia classe 5O del liceo scientifico "Antonio Roiti" di Ferrara, si è sviluppata un'appassionata discussione. Ai miei studenti ho rivolto la medesima domanda già ripetuta più volte in queste pagine: che cosa ha visto Maria? Ho quindi presentato la mia possibilità di interpretazione, che i ragazzi hanno arricchito con una loro lettura, ancora più convincente.

La mia esegesi: Maria *vede ora* che Rachele è morta. Difatti, le due amiche stanno per salutarsi con un «triste e pio...ultimo saluto», su cui cala un'atmosfera funebre; Rachele piange; dice «addio!»; poi parla con Maria, ma mantiene gli occhi fissi nel vuoto, senza guardarla, come se fosse assorbita da chissà quale lontananza, lungi dalla realtà di quaggiù; infine, l'ultima parola, «si muore!», che, come osservato, risulta quasi un'oggettiva rispetto all'imperativo «vedi», spiegherebbe quel che ha finalmente compreso Maria fissando per la prima volta l'amica con sguardo indagatore. Rachele si comporta come uno spettro, è uno spettro; Maria se ne accorge solo alla fine.

L'idea era già stata evocata da Luigi Baldacci: secondo lui, il simbolismo pascoliano non rinvia tanto a un significato specifico, quanto a «reiterate e

molteplici interrogazioni, destinate non già a restare senza risposta, ma forse con troppe risposte valide»<sup>108</sup>.

Così, la *Digitale purpurea* presenta varie interpretazioni “alternative”:

*È lecito chiedersi a questo punto: Maria ha parlato con una morta? La forza della memoria è stata tale da evocare il fantasma?*

Grazie al parallelo con la *Tessitrice* e con *Ultimo sogno*, Baldacci inserisce questo fantasma nella cornice del ricordo; sicuramente, la molteplicità delle interpretazioni possibili è un punto fermo nell’esegesi del testo.

Questa proposta interpretativa, per quanto affascinante, presenta però un’incongruenza di rilievo, osservata da Castoldi<sup>109</sup> e Di Benedetto<sup>110</sup>. Difatti, «Maria parla: una mano / posa su quella della sua compagna» (vv.23-24); e poi oltre, all’inizio della III parte, con una suggestiva sinestesia: «Un poco più le mani / si premono e l’una sa dell’altra al muto / premere», il che parrebbe contraddire l’idea che Rachele possa essere morta. Anzi: il motivo dello stringersi reciprocamente le mani da parte delle due fanciulle viene ribadito con una certa insistenza. Certo, Becherini aveva osservato finemente come questo atto appaia quasi «un gesto da seduta spiritica»<sup>111</sup>, che incoraggia il riemergere dei ricordi; la concretezza di questa stretta pare svanire tra le nebbie del passato. Castoldi aggiunge sottilmente:

*Nulla ci costringe a collocare nel presente il muto premere delle mani delle due donne [...] unico residuo della loro fisicità*<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> Baldacci (1971), p. XXXVII.

<sup>109</sup> Castoldi (2001), p. 36.

<sup>110</sup> Di Benedetto (1998), pp. 109-111.

<sup>111</sup> Becherini (1974), p. 254, n. 14, qui citata; Barberi Squarotti (1962b), p. 157, n. 1.

<sup>112</sup> Castoldi (2003), p. 199.

Proprio in forza di queste osservazioni, Castoldi dà ragione a Baldacci: può anche sembrare che le due fanciulle si stringano le mani nel presente, ma è un gesto evanescente, la cui concretezza viene inghiottita dai ricordi, dai sogni, dal sovrapporsi di presente e passato. Tuttavia, la contraddizione, per quanto sfumata, rimane, specie se la scena è ambientata nella vita quotidiana.

Certo, da una lirica non ci si deve attendere la regolare coerenza di un'equazione matematica e la caratteristica ambiguità pascoliana può avere indotto il poeta a seminare tra i versi indizi discordanti e ambivalenti; tuttavia, il dettaglio fa problema, specialmente a fronte del retaggio classico tanto amato da Pascoli. Infatti, nella letteratura greco-latina, da *Odissea* 11,206-8 (il tentato abbraccio tra Ulisse e la madre Anticlea nell'Ade), ad *Eneide* 6,700-2 (Enea col padre Anchise nei Campi Elisi), fino a *Purgatorio* 2,76-81, dove Dante tenta vanamente di abbracciare l'amico Casella, il contatto fisico tra un vivo e un morto è impossibile. Peggio: nella conferenza *L'era nuova*, pubblicata postuma nei *Pensieri e Discorsi* (1914), dopo che il poeta ha presentato il sogno di Patroclo ad Achille, afferma esplicitamente:

*Il vostro amatomorto, la vostramadre, il vostro padre, non li potete abbracciar più, quando son morti...Non si abbraccia l'aria, il fumo, l'ombra. I morti tornano a noi, ma in sogno soltanto, e da qual delle due porte essi escano, o da quella che è d'avorio, come i denti, o da quella che è di corno, come l'occhio, parlano bensì e si vedono; ma non altro: non si toccano.*

Il poeta nega che si possa toccare o abbracciare un morto persino in sogno: difficile quindi che Pascoli possa avere inserito un'incongruenza così vistosa nel suo testo, anche se l'idea che Rachele sia un fantasma si attaglia troppo bene a quel «Vedi...si muore!». Tuttavia, i miei studenti hanno trovato un'altra soluzione, più convincente, esposta qui di seguito.

## La nostra interpretazione – Seconda parte

A questo punto viene in aiuto alla docente la sua classe 5O, con una sua propria esegesi: alla discussione hanno collaborato in particolare quattro studenti, che ora frequentano l'Università: Sofia Dolzani (Giurisprudenza), Dario Bignozzi (Matematica), Francesco Fortini (Economia), Mattia Vitali (Ingegneria). Fondendo insieme i loro suggerimenti, siamo arrivati a quanto segue.

Rachele è morta (come nella mia interpretazione), ma questo è un *sogno*. Difatti, nell'atmosfera sospesa e irrealistica di un evento onirico, ogni incongruenza verrebbe meno. Allora, ho aggiunto subito io, solo in sogno può accadere che Maria si accorga soltanto all'ultimo che l'amica, cui prima stringeva le mani, è in realtà *morta*. E, aggiungo ancora io, nella poesia si osserva una strana concentrazione del tempo: il passato del convento, rievocato nel sognante *flash-back* della seconda parte, sembra quasi presente; pare che Rachele abbia provato il fiore velenoso anni fa e, al tempo stesso, poco fa, tanto che muore ora; insomma, ci si sposta continuamente dal presente (un presente del resto vago e ambiguo) ai *flash-backs* del passato e il tempo non scorre in maniera consueta, ma a salti, proprio come in sogno<sup>113</sup>. Inoltre, osservano i ragazzi – e ciò è fondamentale per oltrepassare la difficoltà posta dal contatto delle mani – il sogno è del tutto *soggettivo*, quindi quella stretta tra le due ragazze svanisce tra le suggestioni individuali. Non ha alcuna consistenza reale, è solo un'impressione onirica.

Di più: sempre secondo i ragazzi, il sogno sarebbe un *sogno di Maria*, colei che compie la presa di coscienza finale; ma se Maria sta sognando, Rachele, oltre ad essere una proiezione di Ida, potrebbe essere anche *una proiezione di Maria stessa*, delle sue paure e dei suoi desideri repressi. Rachele esprimerebbe allora il

---

<sup>113</sup> Barberi Squarotti osserva a proposito del *vedono* iniziale: «L'unico tempo intorno a cui si rapprende questa serie di spazi immaginati è dato dalla dichiarazione dell'evocazione iniziale, da cui rampolla l'intero sogno»; Barberi Squarotti (1962b), p. 157.

desiderio inconfessabile di Maria di provare la digitale (cioè l'eros), per cui la fanciulla prova un misto ambivalente di paura e attrazione. Nel sogno Rachele rappresenterebbe quindi non solo il fascino del proibito, ma anche le conseguenze del peccato, quindi la paura di Maria per la trasgressione e le sue conseguenze. Rachele, insomma, sarebbe una visione onirica, che riassume in sé le emozioni e i fantasmi di Maria; e ciò non contraddice per niente il fatto che Rachele incarni anche Ida opportunamente mascherata, anzi.

### **Argomentazione - L'andirivieni temporale**

Vediamo ora gl'indizi a sostegno di quest'esegesi, che converge con la polisemia pascoliana. Ho già spiegato la fondamentale importanza del campo semantico della vista, in parallelo con *Gen.* 3. Il primo punto qui è invece il succitato, strano andirivieni cronologico del poemetto, che pare veramente frutto del confluire onirico di diversi piani temporali. Già Castoldi rilevava il «totale disorientamento dei tempi verbali, nel quale passato e presente spesso si confondono». Perciò, ogni gesto delle due donne «sfugge a una precisa connotazione spazio – temporale e nulla può provare della loro effettiva condizione»<sup>114</sup>.

Castoldi osserva l'impiego di indicativi presenti dal valore diverso (alcuni proiettati nel passato, altri atemporali, come il finale «si muore!») assieme a passati remoti, come il «sorrise» del v.35, ma non pare rendersi conto del fatto che questo confondersi di passato e presente «in un'unica e indistinta temporalità» è reso possibile soprattutto dallo sfumare delle sensazioni le une nelle altre.

Nello specifico, la segmentazione temporale del poemetto rivela questo:

---

<sup>114</sup> Castoldi (2001), pp. 36-38 e Castoldi (2003), p. 198, qui citato.

1. Nella prima parte, troviamo un'iniziale descrizione delle due fanciulle (vv.1-5), cui si sovrappone il loro dialogo, quasi di respiro teatrale<sup>115</sup>, evocatore di ricordi lontani. Ma al centro di questa rievocazione incombe la digitale purpurea, che fa già avvertire fin nel presente il suo effetto malefico, convogliato dall'olfatto e dal gusto: «un miele / che inebria l'aria; un suo vapor che bagna / l'anima d'un oblio dolce e crudele».
2. La seconda parte è preparata dall'ultimo verso della prima, «e l'una e l'altra guardano lontano», uno sguardo sperduto verso l'orizzonte, preludio di un lungo *flash-back*: in esso, le intense sensazioni che emergono dal passato si avvertono con forza nel presente, come se fossero ancora attuali («Vedono. Sorge nell'azzurro intenso / del ciel di maggio il loro monastero...»; «Vedono; e si profuma il lor pensiero / d'odor di rose e di viole a ciocche...»). Il cielo è azzurro intorno a Maria e Rachele adulte; ma i ricordi affiorano dal passato in quell'azzurro e con essi le sensazioni che li contraddistinguono: il panorama del monastero, il profumo dei fiori del suo giardino, la salmodia e le musiche d'organo, gli sbuffi d'incenso. Il *flash-back* si conclude però con la visione sinistra della digitale purpurea, vivida, sanguigna, che con «l'alito ignoto [...] di sua vita» invade il presente, per costituire il fulcro della sezione successiva.
3. La terza parte segna il ritorno al presente, ma al momento degli addii Rachele introduce un suo proprio *flash-back* in cui rievoca, con immagini molto vivide e ancora una volta ricche a livello sensoriale («le cetonie verdi [...] l'odor di rose e viole / a ciocche [...] il languido fermento [...]

---

<sup>115</sup> Osservazione di Nassi (2005), p. 206. Lavezzi individua alle origini del poemetto l'idea di un sonetto sulla digitale, ma anche di un colloquio in versi tra due compagne di collegio; ammette però che lo desume da labili indizi: Lavezzi (2012), pp. 81-82.

soffi di baleni [...] molli terrapieni / erbosi [...] e fu molta la dolcezza!») la sera fatale in cui delibò la digitale purpurea; entro questo ricordo se ne inserisce un altro, più breve, sul sogno notturno che l'aveva turbata la notte prima. Infine, il poemetto si chiude con un brusco ritorno al presente (un presente però evanescente come un sogno), al momento della misteriosa presa di coscienza di Maria. Ma anche questa presa di coscienza è convogliata dalla visione.

Come è evidente da questa disamina, l'andirivieni tra i vari piani temporali è facilitato soprattutto dalle intense sensazioni evocate. Sono le sensazioni - visive, uditive, olfattive e tattili, ma anche gustative – che danno il la alle oscillazioni del pensiero e della narrazione, al continuo spostamento tra presente e passato, all'emergere dei ricordi. Barberi Squarotti ha rilevato che esse rivelano l'inconscio e manifestano il passato come «morbida esperienza dei sensi»<sup>116</sup>. Si tratta di uno *sdoppiamento* felicemente individuato da Francesca Nassi e caratteristico della poesia pascoliana, la «giustapposizione dei luoghi ricordati a quelli presenti, la sensazione insomma di “vivere altrove”»<sup>117</sup>.

Affiora così il tema della memoria, del convergere tra presente e passato, scaturigine della poesia ed ispirato al motivo leopardiano della “doppia vista” (esposto, ad esempio, nello *Zibaldone*, 30 novembre 1828): in realtà Pascoli lo interpreta in senso simbolista, non come fonte di riflessione filosofica e di confronto esistenziale tra passato e presente, bensì come forma di «esplorazione dell'inconscio»<sup>118</sup>. E proprio per questo le immagini appaiono così vivide: la memoria ricompare, secondo la felicissima espressione di Francesca Nassi,

---

<sup>116</sup> Barberi Squarotti (1962b), p. 156. Attento alle sensazioni, specie visive, anche Di Benedetto (1998), p. 107; Gioanola (2000), p. 141; secondo Becherini, il profumo dell'incenso prelude all'effetto eccitante della digitale, «in un'ambigua e decadente commistione di misticismo e sensualità»: Becherini (1974), p. 254, n. 17.

<sup>117</sup> Nassi (2005), p. 41 e 206-215.

<sup>118</sup> *Ivi*, pp. 63-66, qui p. 66.

*nella forma della visione, cioè della ricomparsa istantanea del ricordo con un'immediatezza che cancella la distanza temporale*<sup>119</sup>

Il ricordo è così sensibile da cancellare «la distanza temporale». In tal modo, presente e passato convergono, si fondono l'uno nell'altro. A proposito dei luoghi dell'infanzia del poeta, specie San Mauro, Charlotte Gandi sottolinea che essi vengono spesso rievocati in un'atmosfera onirica mediante percezioni sensoriali (come il profumo dell'erba cedrina tanto amata da Pascoli).

*I luoghi reali dell'infanzia, tanto anelati e ricordati nelle liriche del poeta, progressivamente tendono a trasformarsi in miti e a perdere la loro componente materiale, quasi ad indicare che la felicità del ritorno sia, in realtà, una mera illusione, un'evocazione parziale di un tempo passato che non potrà essere ritrovato affatto*<sup>120</sup>.

Questi luoghi appaiono spesso come sospesi tra memoria e sogno, impossibili da riaffermare nella realtà, come impossibile è tornare al passato. Sicuramente, questo vale anche per il convento di Sogliano al Rubicone dove hanno vissuto le due sorelle Pascoli, dipinto quasi come un paradiso, un Eden fuori dal tempo.

Già Castoldi, rilevando la confusione dei piani temporali del poemetto era approdato a questa asserzione<sup>121</sup>: «Il colloquio di *Digitale* potrebbe sfuggire ai confini della realtà e leggersi come un sogno».

Ora, questa oscillazione continua tra sensazioni e piani temporali si inserisce alla perfezione nell'atmosfera onirica correttamente individuata dai miei studenti; tutto qui rimane sospeso.

---

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>120</sup> Gandi (2019), p. 4.

<sup>121</sup> Castoldi (2001), p. 27.

## L'atmosfera onirica

L'atmosfera sospesa è infatti il secondo punto che avalla una lettura onirica del poemetto. In Pascoli, poesia e sogno quasi si equivalgono: tanto che egli esordisce in modo molto suggestivo nella *Mirabile visione* 1 sui vari sogni narrati nella *Vita nova*: «La vita poetica di Dante comincia con un sogno».

Ferri si sofferma sulle atmosfere vaghe della lirica pascoliana, create attraverso stratagemmi come i punti di sospensione, l'indeterminatezza del linguaggio o l'allusività: sono sospese proprio tra realtà e sogno<sup>122</sup>. Maselli, d'altronde, aveva già rilevato l'ambiguità del discorso pascoliano e di *Digitale purpurea* in particolare, poemetto che si organizza a tal punto sull'ambivalenza e sulla polisemia da sfociare nella reticenza; una reticenza da non forzare verso un'interpretazione netta, che finirebbe per essere fuorviante e arbitraria<sup>123</sup>. Ora, l'interpretazione qui proposta non intende tanto fornire una lettura univoca della *Digitale purpurea*, un'operazione non compatibile con la tipica natura stratificata della poesia pascoliana: al contrario, proprio identificare l'atmosfera onirica del poemetto ne esalta la polisemia. Ritenere che *Digitale purpurea* rappresenti un sogno rinvierebbe a una pluralità di significati.

L'autore che però meglio ha colto l'atmosfera onirica della poesia pascoliana è Barberi Squarotti. Se in Pascoli l'immaginario anticipa l'azione, d'altronde esso incrocia agevolmente il simbolismo. Pascoli, osserva il critico,

---

<sup>122</sup> Ferri (1998).

<sup>123</sup> Maselli (1988). Il critico pone sullo stesso piano "ambiguità" e "contraddizione" o, come appare dai suoi esempi, contrapposizione (per esempio, tra l'*hortus conclusus* e l'esterno), il che non è automaticamente lo stesso; è interessante però la sua osservazione che l'ambiguità pascoliana si nutre spesso di reminiscenze classiche.

*non racconta mai una vicenda, racconta una serie di simboli che più o meno chiaramente sono legati da una stessa ossessiva presenza e angoscia della morte attorno all'uomo*<sup>124</sup>.

Il simbolo principe di questo poemetto è il fiore: soprattutto la digitale riassume in sé l'antico binomio "amore – morte". La letteratura pascoliana è contraddistinta anzi da un fitto simbolismo, centrato sull'onnipresenza "ossessiva" della morte<sup>125</sup>. La rappresentazione ben poco oggettiva, specie di *Digitale purpurea*, lascia prevalere sensazioni, suoni, illuminazioni, ricordi, visioni, con una sintassi dominata dalla paratassi, dall'accumulo, dalla mancanza di ordine logico; l'atmosfera è connotata da silenzio e immobilità, non dall'azione<sup>126</sup>.

Secondo Barberi Squarotti, la voce che chiama Rachele alla fine è un «elemento tipico dell'evocazione onirica del Pascoli»<sup>127</sup>, evocazione onirica che qui combacia con l'eros; e il finale del poemetto viene da lui definito un «sogno nel sogno», nutrito di sensazioni intense: espressione sibillina, che però indurrebbe a pensare a un'interpretazione analoga a quella qui presentata. Secondo lo studioso, la "rivelazione" finale a Maria, accompagnata non a caso da un brivido, le farebbe capire l'epoca dell'adolescenza come lei, fino ad allora, nel suo candore, non l'aveva compresa: l'inconscio emerge e lascia trasparire tutte le ambiguità, i silenzi, le ombre di quell'infanzia rimpianta con tanta nostalgia, ma inesorabilmente perduta nella sua innocenza. Ma inconscio significa ancora dimensione onirica.

---

<sup>124</sup> Barberi Squarotti (1990), p. 18. *Digitale purpurea* viene cursoriamente richiamata alle pp. 19-20.

<sup>125</sup> Sulla complessità della simbologia pascoliana, *ivi*, p. 24.

<sup>126</sup> Barberi Squarotti (1962b), p. 204.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 159. Il «Vieni! Vieni!» finale, che Rachele ode mentre s'avvia verso la digitale, richiama pure, oltre al *Cantico*, l'invocazione della sposa in *Apoc.* 22,17 (Ebani (2005), p. 167), ma il collegamento è poco significativo; più pregnante quello con il *Cieco*, in cui è la Morte che chiama così: Nassi (2009), p. 120.

Conclude Francesca Nassi:

*L'amore e la morte hanno in comune in Pascoli la natura onirica...il fiore è la proiezione onirica di un desiderio o di un timore di Rachele.*

Ecco quindi che la situazione rimane sospesa in «uno stato di trapasso tra sonno e veglia, estasi e realtà, inconscio e coscienza»<sup>128</sup>.

## **Il legame tra sogno ed aldilà**

Tuttavia (e questo è il terzo punto) è solo in sogno che i morti ritornano dai vivi e possono comunicare con loro; in Pascoli sogno e aldilà appaiono quindi regolarmente associati e comunicanti. Perciò, è meno credibile la mia interpretazione originaria, secondo cui Maria si accorge che Rachele è morta nella realtà quotidiana; è preferibile invece quella fornita dai miei studenti, perché ricolloca il fantasma entro la sua cornice più appropriata, quella della realtà alternativa dell'inconscio e della sfera onirica.

Lo ribadisce il poeta stesso nella conferenza *L'Era nuova*: vale la pena ritornare alla citazione di cui sopra, desunta dal capitolo 7.

*Il vostro amato morto, la vostra madre, il vostro padre, non li potete abbracciare più, quando son morti [...] Non si abbraccia l'aria, il fumo, l'ombra. I morti tornano a noi, ma in sogno soltanto, e da qual delle due porte essi escano, o da quella che è d'avorio, come i denti, o da quella che è di corno, come l'occhio, parlano bensì e si vedono; ma non altro: non si toccano.*

Ma la poesia di Pascoli è piena di morti, che si comportano come Rachele:

*Né mancano nella poesia pascoliana altri enigmatici e inquietanti sorrisi, che sembrano nascondere la superiore coscienza di chi ha varcato una soglia di*

---

<sup>128</sup> Nassi (2005), p. 209.

*conoscenza e, pago della sua persuasiva e solenne verità, sorride benevolmente di noi [...] Tale è emblematicamente per Pascoli la condizione dei morti*<sup>129</sup>.

È possibile che questo sia un sogno di Maria? Assolutamente sì. Maria è viva e reale, a differenza della compagna “inventata”; è Maria che riceve la visita di Rachele, è Maria che compie la presa di coscienza; se la poesia ritrae un sogno, allora questo è molto probabilmente un sogno di Maria. Inoltre, la conclamata anfibia pascoliana concorda con questa possibilità. Se Rachele non può essere un fantasma nella vita quotidiana – dato che stringe le mani di Maria –, può però apparire in una visione onirica. Del resto, avendo sperimentato il fiore, ella non può che essere morta – pure se la morte si può sperimentare in maniera mediata, come spiega *Gen. 3*. Pascoli lo afferma però a chiare lettere: i morti *non si toccano*. A rigore, non si potrebbero toccare neanche in sogno: il brano succitato allude alle porte del sonno di *Odissea* (XIX,562-67) ed *Eneide* (VI,893-97), attraverso cui i sogni escono dall’Ade, quelli veri dalla porta di corno, quelli falsi da una d’avorio.

Tuttavia, se questa non è una narrazione oggettiva (e quando mai in Pascoli si trova una narrazione oggettiva?), bensì lirico – soggettiva, in questo quadro le incongruenze sono non solo possibili, bensì anche inevitabili e benvenute, dato che alimentano la già più volte notata polisemia e suggestione poetica. Il poeta ci offre allora una descrizione *apparentemente quotidiana*, in cui le due fanciulle si stringono le mani più volte; essa però sembra sfumare nel clima del ricordo, nel passato. Insomma, perde consistenza reale. Al momento della rivelazione finale, Maria si rende conto che l’amica proviene da una dimensione altra, collocata oltre il vallo della morte: ingenuamente, non se ne era accorta prima e quella stretta delle mani si allontana ulteriormente dalla realtà a misura che prevale la nuova dimensione di cui la fanciulla è violentemente resa consapevole. Non è una

---

<sup>129</sup> Castoldi (2001), p. 28; Castoldi (2003), p. 199.

stretta di mani oggettiva: è lei che l'ha percepita. Ormai, il fermento sinistro della digitale purpurea è penetrato anche nel suo cuore.

L'esegesi diventa tanto più convincente se prendiamo in considerazione il nucleo fondamentale della proposta dei miei allievi: non solo il poemetto raffigura un sogno, ma il sogno fa emergere l'inconscio di Maria. La casta Maria può avere concepito desideri repressi? Sicuramente. Gioanola, ad esempio, osserva:

*Le parole dell'innocente Maria sono fin dall'inizio inconsapevolmente poco intonate all'innocenza, dominate come sono dalle morbide compiacenze memoriali e dall'ansia di arrivare al tema che è la vera ragione dell'incontro, il fiore velenoso.*

Così, persino "l'innocente Maria" rivela «desideri inconfessabili e infantili», un turbamento profondo<sup>130</sup>, una curiosità morbosa per il «fior di morte».

*Dal momento che la rivelazione ha raggelato ogni parola, l'innocente è messa di fronte alle conseguenze che lei stessa ha provocato col suo iniziale richiamo al fiore [...] Il "lungo brivido" è tanto di spavento per la pena conseguita al peccato che di affascinata emozione di fronte a quell'esperienza terribile e "dolce": ora "vede" e sa quanto in fondo già conosceva e non osava vedere, perché lei, in definitiva, non rappresenta una vera opposizione a Rachele, ma ne è semplicemente il doppio, e se la peccatrice conserva nostalgia per la verginità perduta, la vergine mantiene tutto il rimpianto per la dolcezza non provata del peccato<sup>131</sup>.*

Le due fanciulle appaiono quasi come due facce della stessa medaglia e rinviano a Pascoli stesso, obbligato a un eros tortuoso, ripiegato su di sé. Il poemetto segna quindi il trionfo dell'ambiguità: non solo oscilla tra presente e passato, tra realtà e visione onirica, tra vita e morte, ma Rachele e Maria appaiono

---

<sup>130</sup> Gioanola (2000), pp. 136-137.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 142.

due risvolti dello stesso desiderio inconfessabile: una vi ha dato compimento, l'altra non lo ha sperimentato, ma ne è interiormente affascinata. Soprattutto, Rachele è morta, ma *pare* viva, oppure è viva, ma mostra atteggiamenti da morta, per cui segni contraddittori ci inducono a chiederci instancabilmente se è un fantasma oppure no.

Entro questa prospettiva è possibile recuperare l'esegesi di Villa, fondata su genuine reminiscenze classiche di contesto dionisiaco; se un'epifania bacchica provocata dalla digitale purpurea è poco credibile, la spiegazione potrebbe invece essere più profonda. Tra le numerose forme di perdizione cui è esposta Rachele potrebbe celarsi pure il fantasma del vino e dell'ebbrezza, perché Pascoli stesso era alcolista. Dalle fonti si intuisce che il suo consumo di alcool si sia intensificato fin dall'epoca del matrimonio di Ida e che si abbandonasse al bere anche Mariù<sup>132</sup>. Di certo, Maria non sfuggiva all'ambiguità e ai desideri repressi che regnano sovrani nell'esistenza del poeta.

Il confronto con altri testi pascoliani può permetterci infine di rinvenire analoghe atmosfere sospese, in cui rimane incerto il confine tra realtà e sogno, tra vivi e morti, perché questi ultimi compaiono improvvisamente al fianco dei primi.

## Confronti testuali

Nelle oniriche atmosfere pascoliane, i morti abbondano, a metà tra reale e soprannaturale: la stessa lirica iniziale di *Myricae*, *Il giorno dei morti*, insinua nella commemorazione dei defunti la visione di alcuni familiari del poeta; oppure, ne *Il morticino*, sempre nella stessa raccolta, una madre parla col bambino morto cui

---

<sup>132</sup> Andreoli (2006). La lettera consuetamente citata a questo proposito è quella di Pascoli a Mariù («Vado a letto piangendo con la testa piena di cognac») del 19 giugno 1895, all'epoca del fidanzamento di Ida: citata per esteso in Ruggio (1998), pp. 125-127.

ha preparato delle babbucce per il suo lungo viaggio; o si veda anche il monologo indirizzato alla madre morta e inserito nella quotidianità di *Colloquio*, in cui la madre sembra quasi presente. Ne *I due cugini*, la fanciulla sopravvissuta continua a comunicare interiormente col cugino morto, tuttavia irraggiungibile per il suo amore; ne *La voce*, inserita nei *Canti di Castelvecchio*, il poeta ricorda i suoi difficili anni di gioventù, tra fame e carcere, anni in cui era guidato dalla voce della madre morta. La suggestione di queste poesie si sprigiona sempre dall'inquietante commistione di elementi realistici e irreali, onirici o soprannaturali, commistione che scaturisce dalla percezione soggettiva dell'io lirico: è quest'ultimo che mescola in modo confuso elementi dell'esistenza quotidiana con l'irrompere di segni oltremondani. Tuttavia, l'aldilà presentato da Pascoli non è affatto quello cristiano: è uno spazio bloccato, separato dai regni dell'oltretomba e dalla vita, ma che pare prolungare lo spazio quotidiano, come caratteristico di certe credenze animistiche arcaiche diffuse in Europa ancora in età moderna. Il confine tra vita e morte rimane oscillante, i morti possono influire sui viventi e rimangono sospesi tra dimensione spirituale e materiale: anzi, sopravvive alla dipartita una sorta di doppio del defunto, che continua per un certo tempo a visitare i luoghi in cui ha vissuto<sup>133</sup>.

Ho deciso di focalizzarmi su alcune liriche celebri, sempre di *Myricae*, che presentano appunto un confine ambiguo tra realtà e sogno, tra vita e morte, a riprova che *Digitale purpurea* non può essere inquadrata semplicemente nella realtà quotidiana. Nella prima, *La Tessitrice*, l'io lirico ritorna alla "panchetta" dove si sedeva con la fanciulla tessitrice del titolo: e lei, sorridendo (con "pietà", alla maniera che abbiamo già visto tipica di morti), è ancora là che tesse in un'atmosfera fuori dal tempo e lo rimprovera per averla lasciata. La panchetta su

---

<sup>133</sup> Delumeau (2018), cap. 2.

cui entrambi sono seduti dovrebbe costituire un aggancio alla realtà; ma si tratta di una visione, come indicano chiaramente le ultime due strofe:

*E piange, e piange – Mio dolce amore,  
non t'hanno detto? Non lo sai tu?  
Io non son viva che nel tuo cuore.*

*Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso  
Per te soltanto; come, non so;  
in questa tela, sotto il cipresso  
accanto infine ti dormirò (vv.19-25)*

La rivelazione della morte della ragazza arriva solo alla fine della poesia, chiarendo che è stato tutto una visione scaturita dall'immaginazione del poeta. Difatti, particolare auditivo rivelatore, il pettine del telaio non suona più, il che desta il sospetto dell'io lirico (vv.15-16). La situazione è quindi molto simile a quella di Maria rispetto a Rachele nella *Digitale purpurea*: in entrambi i casi, la rivelazione finale rinvia alla morte.

Ne *Il bacio del morto*, l'io lirico rievoca le sensazioni lasciate da un sogno: *i solchi...nel cuore e un solco sul labbro* (vv.7 e 10), cioè la vescica che, secondo la credenza popolare, al risveglio indicava che si era stati baciati da un defunto<sup>134</sup>. Anzi: l'io lirico afferma di avere sentito su di sé le lacrime del morto durante il sogno, di avere avvertito che il fantasma voleva baciarlo. Quindi, il poeta non esclude a priori il contatto fisico – sensoriale con i defunti, almeno in sogno, tutt'altro: del resto, *le sensazioni sono soggettive, per cui possono scaturire anche da qualcosa di irreal*. In maniera estremamente suggestiva, Pascoli lascia in sospeso addirittura l'identità dello spirito che lo ha visitato, sicuramente una persona amata, di cui lui ignora addirittura la dipartita: una lunga ridda di domande protrae il senso di indefinita ambiguità fino alla fine, quando il ricordo del sogno

---

<sup>134</sup> Baldacci (1971), p. 144.

e la percezione dell'ombra passata paiono assorbiti dal lontano suono di una locomotiva.

In *Notte di vento*, un'altra ombra vaga abita la mente del poeta, le cui sensazioni trascolorano dal reale al preternaturale: l'urlo della bufera sembra l'ululo dei fantasmi e l'io lirico crede di avvertire bussare alla porta o veder passare qualcuno in distanza: questo non è propriamente un sogno, ma, nel fosco della tempesta notturna, il poeta s'inganna ripetutamente sulla consistenza delle proprie sensazioni e pare sprofondare in un'allucinazione. Qui l'ambiguità regna sovrana: il poeta suggerisce implicitamente che i suoni della tempesta siano da interpretare altrimenti, ma mantiene questo suggerimento al livello di domanda, dubbio angoscioso. Anche questa lirica sottolinea come la parola poetica scaturisca dall'intensità (e ambivalenza) delle sensazioni soggettive. Di converso, in *Sogno*, il poeta crede di essere ritornato a casa sua, tra i suoi cari ancora vivi: chiede della madre, che nella visione sta preparando la cena, ma non la vede. Forse il sogno svanisce prima, ma è anche possibile che la consapevolezza della realtà riemerge e prevalga entro la visione onirica, reiterando, ma in senso inverso, la commistione di cui sopra.

Molto spesso l'atmosfera dell'"oltre" conferisce alla poesia di Pascoli la sua intensa suggestione, frutto di mistero, di senso del numinoso, dell'invisibile. Il parallelo più convincente per il nostro poemetto mi pare *Ultimo sogno*, poesia di una suggestione irripetibile:

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

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

io            la            guardava            senza            meraviglia.

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

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

La citazione integrale è necessaria per convogliare l'atmosfera ambigua ed evanescente della poesia, da cui si sprigiona l'intensità lirica di Pascoli: come già osservava Baldacci, essa sortisce da una molteplicità di domande e risposte. Difatti: cosa sono quei carri il cui rumore tormenta l'io lirico? Se, come pare chiaro, non si tratta di carri, da dove proviene questo rumore? Dalla malattia dell'io lirico? Dalla sua testa? Cosa significa l'improvviso silenzio? Come è possibile che la madre sia accanto al poeta e lui non se ne stupisca? E soprattutto: ma lui è veramente guarito? O sta sognando? O forse – come lascia intendere la chiusa – è morto? Di che genere è la libertà e guarigione che lui vagheggia? Si noti la naturalezza con cui Pascoli descrive la madre morta accanto a sé e l'atmosfera decisamente onirica della poesia, né più né meno che in *Digitale purpurea*, anche se Mariù ivi non è in fin di vita. Tuttavia, le sensazioni della fanciulla del poemetto sono decisamente soggettive, vaghe, come in sogno. In Pascoli, tutto sembra reale, ma non lo è.

## Conclusione

L'esito di questo lungo percorso è volutamente ambiguo, in sintonia con l'anfibolia pascoliana e un'atmosfera onirica in cui (quasi) tutto è possibile.

L'ipotesi fondamentale di *Digitale purpurea* è *Genesi* 3, cui aderiscono altri paralleli a corollario: *Inferno* V, il *Cantico dei cantici*, *Eneide* IV e così via; il testo biblico coagula così una ricca polisemia. D'altronde, l'interpretazione del testo risulterebbe riduttiva, se non tenesse in considerazione un'abbondante serie di fonti, precedenti e paralleli letterari, che s'intrecciano tra loro in modo caleidoscopico: anzi, è proprio questa stratificazione di rimandi che conferisce alla poesia pascoliana la sua suggestione evocativa, fortemente sensuale.

Così si delinea un'atmosfera di morbida trasgressione in cui si consuma il peccato di Rachele, un peccato in cui la digitale purpurea è tentazione, subdola istigatrice, mezzo, materia, castigo e simbolo, entro una cornice legata all'eros e alla morte. Rachele non può non morire, in qualche modo, dopo il suo errore: ma anche la morte qui si vela d'ambiguità, come già nella stessa *Genesi*. Inoltre, nel testo genesiaco grande importanza assume la vista; quindi, rispetto al ben noto interrogativo: "Che cosa ha visto Maria?", l'unica risposta possibile è: ha visto che Rachele è morta e così ha preso coscienza della gravità della sua trasgressione; ma una visione del genere è possibile solo in sogno.

Questo poemetto pertanto, solo apparentemente calato nel reale, fa ritornare una trapassata e manifesta i fantasmi e i desideri repressi della protagonista, l'"innocente" Maria; del resto, l'atmosfera onirica è comune nei versi pascoliani, così come la presenza di defunti nei sogni dell'io lirico. Inoltre, in questa poesia così intensamente sensuale, proprio dai sensi e dalle percezioni soggettive scaturisce una singolare commistione tra realtà e sogno, tra vita quotidiana e aldilà, che assorbe in sé ogni possibile incongruenza e fa sì che tutto resti ambiguo, persino lo stato di Rachele, persino la percezione di Maria. Rachele è morta e Maria infine ha visto: ha preso coscienza della potenza travolgente dell'eros e del suo ineluttabile intrecciarsi alla morte.

Annarita Magri

[annaritamagri39@gmail.com](mailto:annaritamagri39@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

*Digitale (Digitalis purpurea)*, Antica Farmacia S. Anna dei Carmelitani Scalzi (2019)

*Digitale (Digitalis purpurea)*, Antica Farmacia S. Anna dei Carmelitani Scalzi (2019), <<https://www.erboristeriadeifrati.it/glossary/digitale-digitalis-purpurea/>> (data di ultima consultazione: 19/11/2019).

*Digitalis purpurea, Acta Plantarum* (2007)

*Digitalis purpurea, Acta Plantarum Scheda IPFI (Indice dei nomi delle specie botaniche presenti in Italia)* (2007)

<[http://www.actaplantarum.org/flora/flora\\_info.php?id=2703Acta Plantarum](http://www.actaplantarum.org/flora/flora_info.php?id=2703Acta_Plantarum)>, (data di ultima consultazione: 19/11/2019)

Magri, *Il mistero della digitale purpurea* (2017)

Annarita Magri, *Il mistero della digitale purpurea*, blog *Il focolare di Annarita*, 22 ottobre 2017, <[annaritamagri.blogspot.com/2017/10/il-mistero-della-digitale-purpurea.html](http://annaritamagri.blogspot.com/2017/10/il-mistero-della-digitale-purpurea.html)> (data di ultima consultazione: 19/11/2019)

*Thomas Grey Archive* (2000)

*Thomas Gray Archive*, Alexander Huber, Bodleian Library, Oxford University (2000), <<https://www.thomasgray.org/>> , in particolare <<https://www.thomasgray.org/cgi-bin/display.cgi?text=elcc>> (data di ultima consultazione: 19/11/2019)

*Genesi 3, Vulgata Douay – Rheims* (2001-19)

*Vulgata Douay – Rheims*, Paul. B. Mann (2001-19),

<[www.drbo.org/lvb/chapter/01003.htm](http://www.drbo.org/lvb/chapter/01003.htm)> (data di ultima consultazione: 19/11/2019)

Andreoli (2006)

Vittorino Andreoli, *Il poeta e lo psichiatra. I segreti di casa Pascoli*, Milano, BUR Saggi, RCS Libri, 2006.

Aptowtizer (1922)

Viktor Aptowitz, *Kain und Abel in der Agada, den Apokryphen, den hellenistischen, christlichen und muhammedanischen Literatur* (Veröffentlichungen der Alexander Kohut Memorial Foundation Band 1), Wien und Leipzig, R.Löwit Verlag, 1922.

Baldacci (1971)

Luigi Baldacci (a cura di), *Giovanni Pascoli. Poesie*, Milano, Garzanti, 1994<sup>13</sup> (I ed. 1971).

Barberi Squarotti (1962a)

Giorgio Barberi Squarotti, *Interpretazione della simbologia pascoliana*, in *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina – Firenze, D'Anna, 1962, pp. 9-71.

Barberi Squarotti (1962b)

Giorgio Barberi Squarotti, *La metafora onirica*, in *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina – Firenze, D'Anna, 1962, pp. 72-214.

Barberi Squarotti (1990)

Giorgio Barberi Squarotti, *La simbologia di Giovanni Pascoli* (Ghirlandina – I classici italiani del Novecento), Modena, Mucchi Ed., 1990.

Becherini (1974)

Odoardo Becherini (a cura di), *Giovanni Pascoli. Primi poemetti*, Milano, Mursia, 1974.

Caligaris (1967)

Pietro Caligaris, *Nota sulla "Digitale purpurea" del Pascoli*, in «Letterature moderne» 5 (1957), pp. 611-613.

Capovilla (2010)

Guido Capovilla, *Commenti alla poesia italiana di Pascoli. Breve rassegna*, in «Per leggere» 18 (2010), pp. 167-177.

Castoldi (2001)

Massimo Castoldi, *Il sorriso di Rachele. Rileggendo "Digitale purpurea" di Giovanni Pascoli*, in «Otto/Novecento» 3 (2001), pp. 25-46.

Castoldi (2003)

Massimo Castoldi, *"E l'una e l'altra guardano lontano". Motivi leopardiani nei Primi Poemetti*, in Giorgio Cerboni Baiardi – Anthony Oldcorn – Tiziana Mattioli (a cura di), *Seconda lettura pascoliana urbinata. Atti del Convegno di Urbino 21-22 maggio 1999*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2003, pp. 189-214.

Chimenz (1952)

Siro Chimenz, *Nuovi studi su G. Pascoli. L'amore – Il dramma della sua famiglia*, Roma, Ausonia, 1954<sup>3</sup> (I ed. 1952).

Dahl (1964)

Nils A. Dahl, *Der erstgeborene Satans und der Vater des Teufels*, in Walther Eltester (a cura di), *Apophoreta. Festschrift für Ernst Haenchen*, Berlin, Verlag A.Töpelmann, 1964, pp. 70-85.

Delumeau (2018)

Jean Delumeau, *La paura in Occidente. Storia della paura in età moderna* (trad.it.), Milano, Saggiatore, 2018 (I ed. Paris, A. Fayard, 1978).

Di Benedetto (1998)

Arnaldo Di Benedetto, *Frammenti su Digitale purpurea nei Primi Poemetti*, in Giorgio Cerboni Baiardi - Anthony Oldcorn – Tiziana Mattioli (a cura di), *Lettura Pascoliana Urbinate, Atti del Convegno di Studi (Urbino, 21- 22 settembre 1996)*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, pp. 97-112.

Ebani (2005)

Nadia Ebani (a cura di), *Giovanni Pascoli. Primi Poemetti*, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 2005<sup>2</sup>.

Ferri (1998)

Tiziana Ferri, *Allusività e reticenza nella poesia pascoliana*, in Giorgio Cerboni Baiardi - Anthony Oldcorn – Tiziana Mattioli (a cura di), *Lettura Pascoliana Urbinate, Atti del Convegno di Studi (Urbino, 21- 22 settembre 1996)*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, pp. 73-96.

Fumi (1985)

Elena Fumi, *Analisi di un racconto: i Primi poemetti*, in «Paragone», 430 (dicembre 1985), pp. 29 – 69.

Gandi (2019)

Charlotte Gandi, *Il paesaggio letterario di Giovanni Pascoli. San Mauro di Romagna: tra natura, ricordo e memoria*, tesina di Letteratura italiana moderna e contemporanea, discussa dall'autrice all'Università Ca' Foscari di Venezia (senza data),

<[https://www.academia.edu/32230127/Il paesaggio letterario di Giovanni Pascoli](https://www.academia.edu/32230127/Il_paesaggio_letterario_di_Giovanni_Pascoli)> (data di ultima consultazione: il 19/11/2019).

Garboli (2002)

Cesare Garboli (a cura di), *Giovanni Pascoli. Poesie e prose scelte* (I Meridiani), Milano, Mondadori, 2002.

Gerbi (2011)

Antonello Gerbi, *Il peccato di Adamo ed Eva. Storia dell'ipotesi di Beverland*, Milano, Adelphi, 2011 (riedizione dell'originale; I ed.1933).

Getto (1957)

Giovanni Getto, *Su "Digitale purpurea"*, in *Carducci e Pascoli*, Bologna: Zanichelli, 1957, pp. 131-152 = Id., *Su "Digitale purpurea"*, in «Lettere italiane» 2 (1955), pp. 174-188.

Gioanola (2000)

Elio Gioanola, "E s'aprono i fiori notturni", in *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida* (Di fronte e attraverso 518), Milano, Jaca Book, 2000, pp. 125-142.

Goldberg (1969)

Arnold Goldberg, *Kain: Sohn des Menschen oder Sohn der Schlange?*, in «Judaica» 25 (1969), pp. 204-21.

Guglielminetti (1964)

Marziano Guglielminetti, *Un'ipotesi per "Digitale purpurea"*, in *Struttura e sintassi nel romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, pp. 161-167.

Latini (2008)

Francesca Latini (a cura di), *Giovanni Pascoli. Poesie, II: Primi poemetti, Nuovi poemetti* (Classici Italiani), Torino, UTET, 2008.

Lavezzi (2012)

Gianfranca Lavezzi, *In principio fu la rima? Riflessioni su "Digitale purpurea", tra lingua e metro*, in «La lingua italiana» 8 (2012), pp. 79-97.

Magri (2006/7)

Annarita Magri, *La setta dei Perati*, tesi discussa presso l'Università di Friburgo, a.s.2006/7, Università di Friburgo, <<https://doc.rero.ch/record/232586/files/MagriA.pdf>> (data di ultima consultazione: 19/11/2019)

Maselli (1988)

Giorgio Maselli, *Intertesto antico in "Digitale purpurea"*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari», s. III, 9 (1988), pp. 125-131.

Mattesini (1984)

Francesco Mattesini, *Pascoli e la Bibbia*, in «Lettere italiane» 36 (1984), pp. 167-198  
= Id., *Letteratura e religione. Da Manzoni a Bacchelli*, Milano, Vita e Pensiero, 1987 (Scienze filologiche e letteratura, 34), pp. 81-114.

Mineo (2003)

Nicolò Mineo, *L'intertestualità dei Primi Poemetti: la presenza dei classici greci e latini*, in Giorgio Cerboni Baiardi – Anthony Oldcorn – Tiziana Mattioli (a cura di), *Seconda lettura pascoliana urbinata. Atti del Convegno di Urbino 21-22 maggio 1999*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2003, pp. 79-104.

Nassi (2005)

Francesca Nassi, *Io vivo altrove: lettura dei Primi Poemetti di G. Pascoli*, Pisa, ETS, 2005.

Nassi (2009)

Francesca Nassi, *I Primi Poemetti di Giovanni Pascoli nell'elaborazione autografa*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» 12 (2009), pp. 105-51.

Nassi (2011)

Francesca Nassi (a cura di), *Giovanni Pascoli. Primi poemetti*, Bologna, Patron Editore, 2011.

Maria Pascoli (1961)

Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961.

Perugi (1980-81)

Maurizio Perugi (a cura di), *Giovanni Pascoli. Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980-1981 (2 voll.).

Peterlin (1971)

Maria Serena Peterlin, *Contributo al testo dei Poemetti pascoliani*, in «Filologia e Letteratura» 17 (1971), pp. 282-312.

Pietrobono (1936)

Luigi Pietrobono (a cura di), *Giovanni Pascoli. Poesie*, Milano, Ed. Scolastiche Mondadori, 1962<sup>32</sup> (I ed. 1936).

Pokorny (1888<sup>4</sup>)

Aloisio Pokorny, *Storia illustrata del Regno vegetale secondo l'opera del dott. Aloisio Pokorny per Teodoro Caruel, Professore di Botanica nel R. Istituto di Studi Superiori in Firenze*, Torino, Loescher, 1888<sup>4</sup>.

Ruggio (1998)

Gian Luigi Ruggio, *Giovanni Pascoli*, Milano, Simonelli editore, 1998.

Sanguineti (1971)

Edoardo Sanguineti (a cura di), *Giovanni Pascoli. Primi poemetti*, Torino, Einaudi, 1971.

Trombadore (1978)

Gaetano Trombadore, *Disavventure critiche della "Digitale purpurea"*, in «Belfagor», 31 gennaio 1978, pp. 47-58.

Villa (2012)

Angela Ida Villa, *Pascoli spiegato da Pascoli. Dalle tombe egizie (1897-98) e dalla Lyra romana (1895) le tessere per approssimarsi alla soluzione del giallo del finale della Digitale purpurea (1898), circonfuso dell'«odore di rose e di viole a ciocche» dionisiache*, in «Otto/Novecento» 2 (2012), pp. 69-102.

Zoboli (2017)

Paolo Zoboli, *Due note pascoliane (su L'assiuolo e su Digitale purpurea)*, in «Quaderni del Cairoli» 31 (2017), pp. 184-209.

*Interpreters usually view the end of Pascoli's Digitale purpurea as particularly mysterious: it is not clear whether the main character, Rachele, is dead, and how her death must be interpreted, but the symbolic meaning of the digitalis, the poisonous flower at the center of the poem, is not transparent altogether. The essay reviews the complex exegetical history of this text, its multiple strata of classical and modern sources, its complex symbolism, and goes deeper into its most recent and interesting interpretation, which explains it through the story of the original sin (Genesis 3). On this ground, the semantic field related to the sight appears basic and it is possible to propose a consistent answer to the aforementioned issues.*

*Parole-chiave:* Pascoli; Poemetti; Genesi; fonti classiche; simbolismo.

FRANCESCO MOLES, **Tra religione ed Estetismo: il**  
***Compianto di Niccolò Dell'Arca con gli occhi di***  
**D'Annunzio**

**1.**

Con l'espressione *Compianto sul Cristo Morto* si suole indicare un tema iconografico dell'arte cristiana che ha trovato larga diffusione in età umanistico-rinascimentale, sia in ambito scultoreo che in ambito pittorico. Il soggetto prevede la raffigurazione della deposizione di Gesù nel sepolcro, mentre alcuni personaggi ne piangono la morte. Nella sua forma completa, questo gruppo di persone comprende: l'apostolo Giovanni, il discepolo prediletto di Gesù; Giuseppe di Arimatea e Nicodemo, che si occupano materialmente della sepoltura; le donne al seguito di Gesù, ovvero Maria la Madonna, Maria di Cleofa, Maria Salome e Maria Maddalena, tutte in preda al dolore.

I personaggi coinvolti sono solo in parte quelli di cui si parla nei quattro *Vangeli* canonici, che, per di più, presentano anche alcune, seppur lievi, discrepanze. In *Mt.* 27, 57-61 leggiamo che Giuseppe di Arimatea, indicato come un discepolo di Gesù, si fece dare da Pilato il corpo di quest'ultimo e lo seppellì in un sepolcro che aveva fatto scavare per sé; c'erano lì presenti, davanti alla tomba, Maria Maddalena e «l'altra Maria», generalmente identificata con Maria di Cleofa; le stesse due donne si recheranno a far visita al sepolcro la domenica e saranno le prime ad essere informate della resurrezione (28, 1-10). In *Mc.* 15, 42-

47 il racconto è quasi del tutto identico, con l'unica differenza che le due donne sono identificate come Maria Maddalena e Maria di Giuseppe, ovvero, appunto, Maria di Cleofa. Pressoché uguale anche il racconto di *Lc.* 23, 50-56, in cui tuttavia si parla genericamente di donne che avevano seguito Gesù dalla Galilea, senza specificarne i nomi. Significativamente diverso è, invece, il racconto di *Gv.* 19, 38-42, in cui Giuseppe di Arimatea seppellisce Gesù in un sepolcro che si trovava vicino al luogo della crocifissione (i versetti 41-42 insistono sulla scelta di comodo della locazione, quasi in polemica con i *Vangeli* sinottici) ed è aiutato da Nicodemo, mentre non si fa alcun cenno alla presenza di donne.

L'unica costante nei quattro racconti è, dunque, la presenza di Giuseppe di Arimatea, solo in Giovanni coadiuvato da Nicodemo. Quanto alle donne, la presenza di Maria Maddalena e di Maria di Cleofa al momento della sepoltura è avallata dai *Vangeli* sinottici; nessuno dei quattro evangelisti canonici, tuttavia, fa riferimento alla presenza di Maria madre di Gesù e di Maria Salome. Queste ultime, come anche Giovanni, potrebbero essere state aggiunte al complesso iconografico sulla base di brani immediatamente precedenti o seguenti la scena della sepoltura: *Mt.* 27, 56 fa riferimento alla presenza di Maria Salome ai piedi della croce, analogamente a *Mc.* 15, 40-41; inoltre, secondo *Mc.* 16, 1-8 e *Lc.* 24, 1-10 la stessa Maria Salome (da Luca chiamata Giovanna), insieme a Maria Maddalena e Maria di Cleofa, si reca al sepolcro di Gesù e, trovatolo vuoto, riceve l'annuncio della risurrezione da un angelo; in *Gv.* 19, 25-27 si fa invece cenno alla presenza ai piedi della croce, con Maria Maddalena e Maria di Cleofa, della Madonna e del discepolo che Gesù amava (ovvero l'evangelista stesso), cui Gesù affida sua madre, mentre non è proprio menzionata Maria Salome.

L'origine della scena rappresentata nel *Compianto*, dunque, sarà certamente da ricondurre ai *Vangeli*, ma non limitatamente ai passi paralleli in cui si descrive la sepoltura di Gesù.

## 2.

Tra le varie espressioni di questo soggetto iconografico, di particolare interesse è quella dello scultore Niccolò Dell'Arca, conservata nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna e realizzata nella seconda metà del Quattrocento per un committente ignoto.



Si tratta di un gruppo scultoreo con sette figure in terracotta e a grandezza naturale: al centro vi è il Cristo morto, disteso e circondato dalle quattro donne, da Giovanni e da un'altra figura maschile, sulla cui identificazione – tra Giuseppe di Arimatea e Nicodemo – non c'è accordo tra gli studiosi, sebbene sembri preferibile pensare al primo per via della sua funzione importante nei racconti della sepoltura. Le figure sono caratterizzate da un *pathos* molto accentuato e senza pari nella scultura italiana dell'epoca, il che ha fatto pensare a influenze del gotico d'oltralpe (probabilmente il Dell'Arca ebbe contatti con le opere dello

scultore fiammingo Claus Sluter, a inizio 400 autore del complesso intitolato *Les Pleurants* per la tomba di Filippo l'Ardito), dell'ultimo Donatello (autore di una *Maddalena penitente* tra 1455 e 1456) e del pittore ferrarese Ercole de' Roberti (autore dei perduti affreschi della Cappella Garganelli, di cui ci resta solo un frammento raffigurante la *Maddalena piangente*), caratterizzati da intensità espressiva e scabro realismo<sup>1</sup>.

Non sorprende che un'opera simile non abbia riscosso troppa ammirazione in età umanistico-rinascimentale, quando la ripresa del classicismo mirava a forme artistiche improntate alla sobrietà, alla ricerca dell'armonia e dell'ordine estetico: all'imponente forza drammatica del Dell'Arca furono ben presto preferiti i toni più pacati e moderati dei fortunati *Compianti* realizzati dal contemporaneo Guido Mazzoni<sup>2</sup>.

### 3.

A distanza di quattro secoli, tuttavia, il *Compianto* di Niccolò Dell'Arca attirò l'attenzione di Gabriele D'Annunzio, il quale ebbe modo di vedere il complesso scultoreo durante una visita alla chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna che dovette certamente lasciare il segno in lui. Lo scrittore abruzzese, infatti, racconta per la prima volta di questa visita nei *Taccuini* alla data del 19 settembre 1906<sup>3</sup>; la stessa narrazione è poi ripresa in forma parzialmente rielaborata nel paragrafo *Peccantem me quotidie* del *Secondo amante di Lucrezia Buti*<sup>4</sup>, tratto dalle *Faville del maglio* (1927) e in *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele*

---

<sup>1</sup> Sul *Compianto* di Niccolò Dell'Arca, vd. Campanini (2016). Sulla figura dello scultore e sulle sue influenze, vd. Gnudi 1942.

<sup>2</sup> Sulla questione, Corrain (2008).

<sup>3</sup> Per i *Taccuini*, si fa riferimento all'edizione a cura di Bianchetti-Forcella 1965.

<sup>4</sup> Per *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, si fa riferimento all'edizione a cura di Bianchetti 1950.

*D'Annunzio tentato di morire* (1935)<sup>5</sup>, nei quali si dice, tuttavia, che l'episodio ebbe luogo nell'ottobre del 1878. Sono stati avanzati dei dubbi sulla veridicità di questa datazione, dal momento che in quel periodo il complesso era probabilmente in restauro; considerato il contesto in cui l'episodio è inserito in queste ultime due opere, è possibile pensare a una sorta di trasposizione mitografica da parte di D'Annunzio. Nei brani in questione, infatti, l'autore descrive in tono solenne la sua estatica iniziazione alla musica, che tanta parte ebbe nella sua vita e nella sua produzione, mediante il *Peccantem me quotidie* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, che iniziò a risuonare dall'organo della chiesa e a pervadere il suo corpo<sup>6</sup>.

Il contesto dei tre brani, chiaramente interdipendenti tra loro e pressoché sovrapponibili, è differente e ciò determina anche alcune lievi differenze stilistiche: nei *Taccuini* l'autore registra in maniera spontanea e in forma di appunti le impressioni suscitate dalla visione del gruppo scultoreo, come dimostra uno stile descrittivo relativamente più asciutto e meno narrativo; nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, l'episodio è rievocato per analogia con la stessa commistione di esaltazione e spavento provata dall'amico Frontino, alle prese con l'imminente prima esperienza sessuale, dunque tutta la narrazione assume un fine parenetico («per tutto sapere è necessario tutto avventurare») che giustifica il tono quasi estatico (D'Annunzio parla di «leggero delirio»); nel *Libro segreto*, infine, l'episodio si carica di toni più cupi, poiché la descrizione della scultura è intervallata, secondo movenze vicine a quelle di un flusso di coscienza, da ricordi di adolescenza dell'autore, che rammenta un periodo in cui arrivò a desiderare la morte a causa dei suoi tormenti (riflessi, appunto, nel *Compianto* del Dell'Arca) e racconta dell'iniziazione alla musica come di un momento di vera e propria palingenesi, con l'accettazione di sé e della propria interiorità.

---

<sup>5</sup> Per il *Libro Segreto*, si fa riferimento all'edizione a cura di Bianchetti 1950.

<sup>6</sup> Sulle visite di D'Annunzio al *Compianto* e sul rapporto con la musica di Palestrina, vd. Oliva (2016, in particolare pp. 14-15).

Questo determina anche alcune differenze tra i brani, all'interno dei quali alcune parti sono talora spostate per motivi di coerenza logico-narrativa; nel *Libro segreto*, poi, manca totalmente la parte dedicata a Giovanni e Giuseppe di Arimatea, figure più sobrie nell'espressione del loro dolore, dunque probabilmente meno funzionali all'intento dello scrittore in quel contesto.

La descrizione del gruppo scultoreo, che si trova in quello che è raffigurato come un antro nella penombra in preda al più totale degrado ambientale, tra polvere, sporcizia e fetore, parte con la visione complessiva di «un'agitazione impetuosa di dolore» che genera emozioni forti e altrettanto impetuose nell'osservatore. La prima figura su cui si posa lo sguardo dell'autore è, inevitabilmente, il Cristo, descritto nella sua posizione distesa, nel suo *rigor mortis*, nella degradazione materiale dovuta al tempo e all'incuria. D'Annunzio sottolinea la carnalità della figura, di cui non è in grado di distinguere se sia di «terra» o di «carne e ossa».

In seguito, l'attenzione si sposta sulle Marie, che l'autore definisce «dementate dal dolore», come ben evidenziano le vivide espressioni facciali e il corrugamento del corpo. In particolare, D'Annunzio è colpito dalla sconvolgente figura della Maddalena, il vero capolavoro di questo gruppo scultoreo: essa sembra giungere di corsa come su una preda da divorare, quasi in preda ad un furore bacchico; si tratta in realtà di un immenso dolore, che si esprime in un «urlo pietrificato»<sup>7</sup> e descritto mediante l'accostamento di immagini tratte dal

---

<sup>7</sup> La descrizione della Maddalena – nonché, nel *Libro segreto*, il «grido strozzato» del poeta che si riconosce nel dolore della figura scolpita – mostra suggestivi richiami alla sintomatologia fisica della passione amorosa delineata da Saffo nel celebre fr. 31 Voigt (vv. 6-16, «Non appena ti guardo un solo istante, / non trovo più parole, ma la lingua / mi si è spezzata, / una fiamma sottile per le membra / rapidamente scorre ed ecco gli occhi / sono pieni di nebbia, ecco le orecchie / ronzano forte, / gronda sopra di me freddo il sudore / e un tremito mi afferra tutta, sono / verde anche più dell'erba e quasi morta / sembro a me stessa.» trad. a cura di Cinti in Neri-Cinti 2017) e ripresa da Catullo nel carme 51. Difficile, tuttavia, stabilire se si tratti di una voluta rifunzionalizzazione di un illustre *topos* elegiaco di matrice classica, di semplici reminiscenze oppure di una coincidenza casuale.

mondo classico. Infatti, D'Annunzio paragona l'arrivo della Maddalena all'irruzione di un'Erinni nella tragedia cristiana, con l'inserzione dunque di una spaventosa divinità pagana, fonte di follia, in un contesto cristiano, ben esprimendo così la dimensione quasi altera ed extra-umana di questo dolore tremendo<sup>8</sup>. Subito dopo, lo scrittore paragona la Maddalena anche ad una «Nike mostruosa»<sup>9</sup> per lo slancio con cui sembra «precipitarsi come su una preda agognata» e per il vento che sembra muovere la sua veste leggera, il cui panneggio è stato curato dallo scultore nei minimi dettagli, all'insegna del realismo: verosimilmente, D'Annunzio ha in mente la Nike di Samotracia d'età ellenistica, solo qualche decennio prima ritrovata e ricostruita e che esercitò su di lui un certo fascino, tanto che vi fece riferimento in numerose altre opere e se ne fece installare una copia anche nel Vittoriale<sup>10</sup>. Interessante è il legame colto dallo scrittore tra l'arte ellenistica, improntata al realismo e alla tensione patetica, e il forte impatto espressivo del *Compianto* del Dell'Arca, elemento che certamente determinò la sfortuna dell'opera in età umanistico-rinascimentale, ma che comprensibilmente catturò l'attenzione dell'esteta D'Annunzio.

---

<sup>8</sup> Sulle Erinni e la loro caratterizzazione nella tradizione letteraria e iconografica, vd. Ferrari 2015<sup>2</sup>, 308, s.v. *Eumenidi*. La figura dell'Erinni ritorna a più riprese nella produzione dannunziana a simboleggiare l'origine dell'insania mentale che colpisce l'uomo, secondo l'archetipo eschileo ed euripideo di Oreste, perseguitato e reso folle dalle dee vendicatrici; , in particolare, il componimento *Ancóra sopra l' "Erotik"* nel *Poema Paradisiaco* (1892): «Erinni! È questo il tragico tuo nome. / Ancóra è viva in te l'antica possa. / L'immensa notte, o Furia, s'è commossa / tutta al fremito sol de le tue chiome. / Se appari tu su la mia soglia come / una fiamma fiammando ne la rossa / veste, mi corre un brivido per l'ossa / l'anima grida il tragico tuo nome. / [...] E tu rinnova in me la disperata / demenza che faceva insonne Oreste.» (edizione a cura di Bianchetti 1964<sup>4</sup>).

<sup>9</sup> Sulla figura mitologica della Nike e sulla sua tradizione iconografica e letteraria, vd. Ferrari 2015, 498, s.v. *Nike*.

<sup>10</sup> L'immagine descritta da D'Annunzio nel dodicesimo dei *Sonnets cisalpini* (1896): «Je vois soudain jaillir ton essor véhément, / Ô Victoire, je vois ton marbre où le sang coule / Prendre soudain, du socle, un vol qui se déroule / Comme l'orbe d'un astre au sein du firmament.» (edizione a cura di Tosi 1946).

Un simile dolore sembra ripercuotersi sulle figure circostanti, fino ad animare anche la Madonna e Maria di Cleofa, la quale sembra all'autore nell'atto di «partorire il dolore», una nuova immagine di alta intensità espressiva.

Alla veemenza delle donne, D'Annunzio contrappone poi la pacatezza delle due figure maschili, la cui descrizione è palesemente meno sentita dall'autore, che nei *Taccuini* vi aveva dedicato solo qualche frase, poi arricchita nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, e la omette del tutto nel *Libro segreto*. Di Giovanni sono evidenziati il «raccolgimento composto» e la giovinezza non sconvolta dal *pathos* circostante; si tratta, tuttavia, di una figura che non piace particolarmente all'autore, al pari di Giuseppe d'Arimatea, descritto in maniera piuttosto piatta e neutra.

In seguito a questa «visione sublime e truce» inizia a risuonare roboante come un tuono il mottetto del Palestrina, non immediatamente riconosciuto da D'Annunzio, in preda allo sconvolgimento, tanto che nel *Libro segreto* così scrive: «Vacillando e ansimando cercai un precipizio scuro come una fossa vuota per gettarmi giù [...] Morii. Morii senza morire»<sup>11</sup>.

#### 4.

Questi elementi rendono quindi evidente che tanto il gruppo scultoreo quanto il mottetto del Palestrina non colpirono D'Annunzio per il loro significato religioso, bensì, in piena coerenza con l'Estetismo dell'autore, per via del sentimento suscitato dalle forme d'arte, veicolato formalmente dalla terracotta policroma o dalle note musicali e successivamente messo per iscritto in forma letteraria dallo scrittore. Le figure del complesso scultoreo si fanno espressione della «pietà senza figura», della «passione senza figura» da cui il Dell'Arca

---

<sup>11</sup> Sulla descrizione del complesso fornita da D'Annunzio, vd. anche Corrain (2008, 3-6).

realizzò la sua opera e, al contempo, dell'«angoscia più profonda» dello scrittore, che diventa sostanza e melodia tragica della musica del Palestrina.

I contenuti religiosi, dunque, pur noti allo scrittore – che cita esplicitamente le definizioni di Giuseppe di Arimatea date nei tre *Vangeli* sinottici – passano in secondo piano rispetto all'interpretazione che di essi può trarre, mediante il filtro estetico, qualunque uomo, anche un non cristiano. D'Annunzio, infatti, ebbe un rapporto molto complesso con la fede: dichiaratosi ateo in gioventù e poi agnostico, subì, in realtà, il fascino di varie culture religiose, dal cristianesimo al paganesimo, dal panteismo all'occultismo. Di qui la sua visione sostanzialmente vitalistica e naturalistica, con l'attribuzione alla religione di significati estetici, più legati all'immanenza dell'uomo che alla trascendenza di un qualsiasi dio<sup>12</sup>. È lo stesso autore a dichiararlo esplicitamente nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, quando scrive:

*Tanto a dentro mi toccò il mottetto del Palestrina non per il suo tema ecclesiastico ma per una interpretazione novissima che ne fece la mia innocenza.*

Francesco Moles

[franmoles95@gmail.com](mailto:franmoles95@gmail.com)

---

<sup>12</sup> Sulla religiosità di D'Annunzio, si rimanda a Mazza (2015).

## Riferimenti bibliografici

Bianchetti 1950

E. Bianchetti (a cura di), *Gabriele D'Annunzio. Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*. Vol. 2, Milano 1950.

Bianchetti 1964<sup>4</sup>

E. Bianchetti (a cura di), *Gabriele D'Annunzio. Versi d'amore e di gloria*. Vol. 1., Milano 1964<sup>4</sup>.

Bianchetti-Forcella 1965

E. Bianchetti, R. Forcella (a cura di), *Gabriele D'Annunzio. Taccuini*, Milano 1965.

Campanini 2016

G. Campanini, *Niccolo Dell'Arca. Il Compianto*, Bologna 2016.

Corrain 2008

L. Corrain, *Con Greimas e Lotman: per una lettura del pianto rituale, "E/C" (Incidenti e esplosioni. A.-J. Greimas e J. M. Lotman. Atti del convegno tenutosi a Venezia, 6-7 maggio 2008)*, (2008), 1-16.

Ferrari 2015<sup>2</sup>

A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Novara 2015<sup>2</sup>.

Gnudi 1942

C. Gnudi, *Nicolò dell'Arca*, Torino 1942.

Neri-Cinti 2017

C. Neri, F. Cinti (a cura di) *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*, Roma 2017.

Mazza 2015

A. Mazza, *La religione di D'Annunzio*, Pescara 2015.

Oliva 2016

G. Oliva, *Il romanzo veneziano e la tradizione musicale italiana*, "Archivio D'Annunzio" 2 (2015), 9-20.

Tosi 1946

G. Tosi (ed.), *Gabriele D'Annunzio a Georges Hérèlle: correspondance accompagnée de douze sonnets cisalpines*, Paris 1946.

*In three of his works, D'Annunzio talks about his visit to the *Compianto sul Cristo Morto* by Niccolò Dell'Arca, sculpted in the second part of the 15<sup>th</sup> century and preserved in Bologna. The aim of this paper is to analyse these passages in order to show how his description of this work of art, whose subject is inspired by the Gospels, combines classical reminiscences and his modern sensibility. Religion and Aestheticism – which finds expression in literature, art and music – coexist in a mystical vision meant to describe the writer's initiation to music.*

*Parole-chiave:* D'Annunzio; *Compianto*; classicismo; religione; arti.

PIERFRANCESCO MUSACCHIO, **La catena di influenze  
nella ricezione moderna di Plutarco e il riuso delle *Vite* di  
*Cesare e Bruto: teoria e prassi dei Classical Reception  
Studies***

Secondo l'articolo di Carlo Prospero del 2017, *Perché nella politica statunitense spopolano Plutarco e Tucidide*<sup>1</sup>, le *Vite parallele* sono il libro che più è capace di spiegarci la nostra società. Harry Truman lo usava come modello metodologico per comprendere gli attori politici a lui coevi. I *Founding Fathers* si scontrarono nei loro pamphlet sotto gli pseudonimi di Bruto, Catone o Publio. Nella politica statunitense contemporanea, Plutarco rappresenta un paradigma educativo necessario per politici ed elettori, con l'obiettivo di

*insegnare loro quando una proposizione politica è valida e quando non lo è. Plutarco ha mostrato come ammirare e responsabilizzare coloro che sono al potere, per non parlare di come valutare i candidati per queste posizioni. Un manuale di leadership dell'antichità*<sup>2</sup>.

Nessuno, leggendo tali parole, si sentirebbe di dissentire completamente da questa visione delle *Vitae*. Ma, allo stesso tempo, nessuno, autore dell'articolo compreso, penserebbe che il concreto obiettivo di Plutarco nello scrivere la sua

---

<sup>1</sup> Prospero (2017).

<sup>2</sup> *Ibidem*.

opera fosse quello di insegnare a valutare dei candidati per il governo del suo mondo. Gli studi sulla ricezione dei classici si situano in questa contraddittoria doppia verità.

La necessità di approfondire e inquadrare meglio questo ambito di ricerca è stata ripresa da Lorna Hardwick e Christopher Stray, che hanno aperto un vertiginoso panorama di prospettive di analisi, raccolto nel volume *A Companion to Classical Receptions*<sup>3</sup>. Secondo la loro definizione, la ricezione studia ciò che è stato trasmesso, tradotto, estrapolato, interpretato, riscritto, re-inventato, rappresentato. Tale ampliamento di prospettive affonda le radici nelle riflessioni di Jauss sull'estetica della ricezione<sup>4</sup>, per cui una corretta interpretazione di un testo non può prescindere dai suoi effetti e dall'esperienza a cui ha dato luogo nei suoi fruitori. Il corollario che appongono a tale teoria Hardwick e Stray (sulla scorta di Lianieri e Zajko 2008) è la presa di coscienza che niente di ciò che si ritiene in generale 'classico' potrebbe essere tale se non in relazione al suo ambiente di ricezione. Martindale parla di «construction of meaning at the point of reception»<sup>5</sup>. In altre parole, un 'classico' è definito così da chi lo recepisce come tale. Questo discorso investe anche la tradizione. I teorici della ricezione sentono l'esigenza di chiarire bene la relazione fra tradizione e ricezione; la ricostruzione di una storia della ricezione aiuterebbe a comprendere anche le dinamiche della tradizione; tradizione e ricezione possono essere viste, cioè, come due parti correlate di un medesimo processo: le scelte operate sulla trasmissione di un testo possono essere frutto, ad esempio, di una fuorviante fusione fra i valori rappresentati da un testo nel contesto antico e quelli della società che se ne appropria. *Ergo*, la trasmissione è frutto di costruzioni di significato differenti

---

<sup>3</sup> Hardwick-Stray (2011).

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 3.

diacronicamente e sincronicamente. Nell'articolo *Reception and tradition*<sup>6</sup>, Budelmann e Haubold affermano che tradizione e ricezione tendono a sovrapporsi. Essi sostengono che la tradizione sia una catena di influenze, mediata, cioè, dalla ricezione, e che operi in un contesto immaginario e continuativo: guardano all'opera, insomma, come combinazione di estetica tradizionale ed enfasi di responso del pubblico. Quindi tradizione e ricezione possono essere viste come due parti correlate di un medesimo processo. In altre parole, anche la scelta di tramandare un'opera piuttosto che un'altra risente del contesto culturale di ricezione. La tradizione è in continuità con tutte le precedenti tradizioni e quindi è meglio parlarne al plurale. Schein sostiene addirittura che

*The power of the 'classical' does not springs, as is usually thought, from its relation to a real or imagined past, but from its relation to current social, political and moral values that it help to legitimate*<sup>7</sup>.

In sintesi, il classico è ideologico. Questo asserito apre una seria riflessione sul ruolo della cultura dominante nell'influenza di quello che viene considerato il canone letterario classico occidentale.

L'obiettivo dello sforzo di questi teorici della letteratura è quello di aprire il dibattito nel mondo su tale nuova prospettiva. Cerchiamo di accettare la sfida partendo da una definizione che circoscriva la figura ed il ruolo del ricezionista: costui, secondo Leonard<sup>8</sup>, è colui che studia la storia di un testo tenendo conto delle circostanze storiche della sua composizione tanto quanto di tutte le tappe della sua lettura attraverso i secoli, per comprenderne il significato nel presente. Anche lui parla, per la ricezione in questo caso, di *chain of reception*.

---

<sup>6</sup> Budelmann-Haubold (2011), pp. 13-25.

<sup>7</sup> Schein (2011), p. 75.

<sup>8</sup> Leonard (2011), pp. 207-218.

È bene circoscrivere e delimitare il perimetro d'azione, tuttavia, presentando gli strumenti di indagine che a tale proposta sulla ricezione, a nostro giudizio, vanno affiancati. In effetti, sono state avanzate alcune critiche a tale metodologia, riguardanti la labilità dei confini di indagine e il rischio di dispersività.

Innanzitutto, lo strumento principe di un tale approccio sarà senza dubbio la filologia. In essa esiste una lunga tradizione di strumenti per gli studi diacronici e l'analisi del riferimento e del frammento<sup>9</sup>; essa ci permette di affrontare scientificamente due questioni cruciali: la trasmissione (diacronica ma anche geografica) dei testi e la loro traduzione; per Lausberg<sup>10</sup>, infatti, quest'ultima è, essenzialmente, un'operazione filologica. Proprio le teorie letterarie di Lausberg, inoltre, ci permettono di focalizzare con precisione un tale genere di lavoro, facendo ricorso alla nozione, piegata ai fini della nostra proposta, di 'riuso'. Egli propone tre criteri da tenere presenti lavorando sul riuso: semantico, espressivo, eziologico. Il criterio semantico concerne il rapporto fra testo e suo dominio, tenendo presente che con quest'ultimo si intende l'importanza sociale, collettiva, etica e psicologica di volta in volta assunta dal testo. Quello espressivo riguarda prettamente l'organizzazione interna del testo. Quello eziologico, infine, la sua origine ma anche lo *status* dell'autore in relazione all'uditorio (stile, autorità). Lausberg stabilisce ancora che nel riuso di un testo è da tener presente l'asimmetria fra gli interlocutori (*one-up*), cioè il rapporto irreversibile fra opera recepita e ricevente, ed il principio di paternità, per cui non si può non tener conto dell'autore, delle sue intenzioni, della sua cultura, del suo *status* sociale, *etc.* Egli riconduce il riuso a quattro principi basilari: un testo dà forma ad un'esperienza collettiva, definita 'dominio del testo'; il riuso di un testo solleva i propri oggetti al di sopra del loro contesto temporale; il destinatario modella l'opera secondo la

---

<sup>9</sup> Berti (2012), pp. 439-458.

<sup>10</sup> Brioschi-Di Girolamo (1984), pp. 14-15.

propria modalità di percezione; un testo reso pubblico è inevitabilmente sottoposto a riuso nella 'comunità letteraria'; il concetto di comunità letteraria è fondamentale per gli studi di ricezione: è in seno ad essa che si condividono valori, esperienze, cultura per cui un'opera vive ogni volta la sua palingenesi, assume cioè un significato nuovo (indipendentemente dal fatto che possa essere usata pro o contro quegli stessi valori). Questi principi evidenziano quanto sia importante anche un approccio comparativo, capace cioè di confrontare sinotticamente l'opera in esame e le opere ad essa debitorie.

Per un corretto studio della ricezione, non possono mancare, inoltre, elementi di linguistica storica (è fondamentale la conoscenza del contesto storico-linguistico in cui vengono usati i termini, per stabilire il loro esatto significato, diverso da epoca ad epoca e da luogo a luogo) e di storia letteraria (fra le cui branche è annoverata la *fortuna* di opere o autori, concetto inglobato da quello qui proposto), perché un approccio anche storicista ci permette di vedere l'interpretazione di un'opera come prodotto della stratificazione di molte comunità letterarie.

Arriviamo così al punto: l'originalità di molti autori moderni si è situata proprio nel recupero delle opere classiche, che sono arrivate loro, però, cariche di significati ulteriori, frutto di riusi diversi nelle varie comunità letterarie che si sono interposte fra la stesura originaria e la loro lettura.

L'esempio con cui si vuole mostrare in pratica quanto espresso nell'impianto teorico è desunto dalla vicenda delle *Vite parallele*, per le quali abbiamo ristretto il *focus* alle due figure di Cesare e Bruto, al fine di avere un *corpus* gestibile ed omogeneo su cui lavorare.

Se la fama di Plutarco era rimasta immutata nel mondo bizantino, dopo il 476, non accadde lo stesso in occidente, dove la lingua greca cadde ben presto in

disuso. Tuttavia, secondo Zucchelli<sup>11</sup>, grazie al tramite di un buon numero di autori latini, il nome e alcune idee, soprattutto di carattere filosofico-morale, di Plutarco non furono così ignoti alla *élite* culturale occidentale. Un risveglio di attenzione verso l'autore di Cheronea avviene nel periodo avignonese della corte papale. Andando al di là dell'interesse di carattere morale, una preziosa testimonianza della conoscenza delle *Vitae* appare già nella petrarchesca *Fam.* XXIV, 5, 3:

*Plutarchus siquidem grecus homo et Traiani principis magister, suos claros viros nostris conferens, cum Platoni et Aristotili – quorum primum divinum, secundum demonium Graii vocant – Marcum Varronem, Homero Virgilium, Demostheni Marcum Tullium obiecisset, ausus est ad postremum et ducum controversiam movere, nec eum tanti saltem discipuli veneratio continuit. In uno sane suorum ingenia prorsus imparia non erubuit confiteri, quod quem tibi ex equo in moralibus preceptis obicerent non haberent; laus ingens ex ore presertim hominis animosi et qui nostro Iulio Cesari suum Alexandrum Macedonem comparasset<sup>12</sup>.*

Una forte ripresa di interesse per le *Vitae* si manifestò verso la fine del Trecento, con l'arrivo a Firenze nel 1397 di Manuele Crisolora, grazie alla mediazione di Coluccio Salutati; ma addirittura di qualche anno precedente è un volgarizzamento italiano delle *Vitae*, presente nel ms. *Laur.* XXXVI, 8 conservato a Firenze nella Biblioteca medicea laurenziana, opera di un anonimo sempre della cerchia di Salutati, redatto sulla traduzione aragonese, sviluppata proprio ad Avignone, da Nicola vescovo di Drenopoli nel 1388 circa e commissionata da Juan Fernandez de Heredia. In seguito, Iacopo Angeli da Scarperia, allievo sia del Salutati sia di Crisolora, si occuperà di molte traduzioni latine delle *Vitae*. Nel 1400 tradurrà il *Bruto*; tale scelta non è affatto casuale. Numerose erano in quegli

---

<sup>11</sup> Zucchelli (1998), p. 203.

<sup>12</sup> Petrarca, *Fam.* XXIV, 5, 3.

anni le riflessioni contro la tirannia all'interno della comunità letteraria fiorentina; lo stesso Salutati aveva compilato un *De tyranno*. La trasposizione linguistica di Iacopo Angeli è un esempio di palingenesi di un'opera: il malinconico ricordo del grande passato romano riprende vita attraverso una fedele ripresa che però non rinuncia, sul piano formale, ad una eleganza di stile, e sul piano del contenuto a ripescare argomenti percepiti come vivi ed attuali. Le sue scelte però furono aspramente criticate, tanto che Guarini sentì l'esigenza di revisionare la traduzione.

Il grande interesse per le *Vitae* esplose quindi in età umanistica e rinascimentale. Nel 1470 furono stampate in un'unica edizione le traduzioni umanistiche dell'intero corpus delle *Vitae*; Giovanni Antonio Campano, a Roma, nella tipografia di Ulrich Han, diresse la raccolta delle vulgate latine di Alamanno Rinuccini, Lapo da Castiglionchio, Francesco Filelfo, Leonardo Giustiniani, Donato Acciaiuoli, Guarino Veronese, Leonardo Bruni, Antonio Pacini, Palla Strozzi, ristampata in tutta Italia e poi volgarizzata in italiano da Giulio Bondone da Padova, Battista Alessandro Iaconello da Rieti, Lodovico Domenichi e altri.

La ricezione umanistico-rinascimentale delle *Vitae* vive tre fasi stratificate: la prima fase, tardo trecentesca e proto quattrocentesca, di entusiasmo colto, in cui le figure di Bruto e Cesare incarnano le preoccupazioni comunali nei confronti di politiche dispotiche; una seconda fase, in cui, al contrario, le *Vitae* sono tradotte per i Signori cittadini, che vogliono identificarsi con i grandi condottieri del passato, di cui Cesare, con il suo parallelo, Alessandro, è l'esempio più alto; una terza fase, cinquecentesca, in cui esse sono richieste da un pubblico alto-borghese, che ne fa un segno distintivo del proprio *status*, un simbolo di ascesa sociale. Nell'umanesimo e nel rinascimento, come sostiene anche Schein<sup>13</sup>, la ripresa dei classici è dovuta, infatti, da un lato al mantenimento del potere da parte

---

<sup>13</sup> Schein (2011), pp. 75-85.

dell'aristocrazia e dall'altro ad un tentativo di ascesa sociale da parte dell'alta borghesia. Chi conosceva latino e greco poteva infatti insegnare ai figli dei nobili ed aspirare a cariche pubbliche importanti.

Un riuso innovativo delle *Vitae* lo realizza Machiavelli, nella cui opera esse vivono una nuova palingenesi. Cesare e Bruto diventano 'tipi' esemplari della dinamica politica che l'autore intende indagare. Machiavelli utilizza l'opera plutarchea per i suoi ragionamenti politici; in *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* II, I, 2-3 menziona con lode Plutarco. In I, XVII, 7, a proposito della difficoltà di mantenere in libertà un popolo corrotto, si rifà proprio ad un passaggio del *Bruto* sulla forza delle sue legioni:

*E negli altri tempi non bastò l'autorità e severità di Bruto, con tutte le legioni orientali, a tenerlo disposto a volere mantenersi quella libertà che esso, a similitudine del primo Bruto, gli aveva renduta<sup>14</sup>.*

Ed ancora, quando parla delle congiure, in III, VI, 141, riprende un particolare desunto da *Br.* 16 sulle false immaginazioni in cui possono cadere i congiurati:

*La mattina che Bruto e gli altri congiurati volevano ammazzare Cesare, accadde che quello parlò a lungo con Gneo Popilio Lenate, uno de' congiurati; e vedendo gli altri questo lungo parlamento, dubitarono che detto Popilio non rivelasse a Cesare la congiura: e furono per tentare di ammazzare Cesare quivi, e non aspettare che fosse in Senato; ed arebbonlo fatto, se non che il ragionamento finì, e, visto non fare a Cesare moto alcuno istraordinario, si rassicurarono<sup>15</sup>.*

Ed ecco il passo originale di Plutarco:

*Κασσίου δ' ἤδη καὶ τινῶν ἄλλων τὰς χεῖρας ἐπιβεβληκότων ταῖς λαβαῖς ὑπὸ τὰ ἰμάτια καὶ σπωμένων τὰ ἐγχειρίδια, Βρούτος*

---

<sup>14</sup> Machiavelli, *Discorsi*, I, XVII, 7.

<sup>15</sup> Machiavelli, *Discorsi*, III, VI, 141.

ἐγκατιδῶν τῷ τοῦ Λαίνα σχήματι δεομένου σπουδῆν καὶ οὐχὶ  
κατηγοροῦντος, ἐφθέγγετο μὲν οὐδὲν διὰ τὸ πολλοῦς ἀλλοτρίους  
ἀναμεμεῖχθαι, φαιδρῶ δὲ τῷ προσώπῳ τοὺς περὶ Κάσιον ἐθάρρυνε.  
καὶ μετὰ μικρὸν ὁ Λαίνας τὴν δεξιὰν τοῦ Καίσαρος καταφιλήσας  
ἀπέστη, φανερὸς γενόμενος ὡς ὑπὲρ ἑαυτοῦ καὶ τῶν αὐτῷ τιος  
διαφερόντων ἐποιεῖτο τὴν ἔντευξι<sup>16</sup>.

Sempre in questo capitolo, si evince la visione legata alle motivazioni di Bruto nel muovere la congiura contro Cesare:

*Un'altra cagione ci è, e grandissima, che fa gli uomini congiurare contro al principe; la quale è il desiderio di liberare la patria, stata da quello occupata. Questa cagione mosse Bruto e Cassio contro a Cesare<sup>17</sup>.*

Influenzato da Seneca, dal contesto letterario eufuistico, dai testi letterari rinascimentali, dalle ambientazioni italiane, Shakespeare porta la materia delle *Vitae* e le figure di Bruto e Cesare a teatro. Egli riprende da Plutarco la visione della storia come insegnamento morale, perché affine agli *exempla* di gusto medioevale ancora graditi al pubblico inglese cinquecentesco. Shakespeare legge le *Vitae* nella traduzione di Thomas North, *Plutarch's Lives of the noble Grecians and Romans*, edita nel 1579 e nel 1595<sup>18</sup>, a sua volta basata sulla traduzione in francese di Jacques Amyot del 1559.

La comunità letteraria inglese di fine Cinquecento era legata alla storia romana sia per la convinzione di avere una comune radice troiana sia per l'autorevolezza dei suoi insegnamenti politici. La vicenda di Cesare è un esempio di quanto accade ai grandi della terra quando presumono troppo e pensano di potersi fare signori assoluti dell'universo (e questo vale nei primi tre atti per Cesare, negli ultimi due per i congiurati).

---

<sup>16</sup> Plutarco, *Br.* 16, 4-5.

<sup>17</sup> Machiavelli, *Discorsi*, III, VI, 141.

<sup>18</sup> Ackroyd (2006), p. 356.

Argomenti relativi alle spinose questioni di politica inglese, sebbene riscuotessero enorme successo di pubblico, non erano facilmente trattabili; se con *Richard III* il Bardo aveva potuto affrontare il tema della legittimità di eliminare un sovrano indegno, in quanto, secondo gli storici di parte Tudor, illegittimo, non lo stesso agio aveva avuto con il legittimo *Richard II*. Dunque, la soluzione romana doveva essergli sembrata perfetta, perché ad un tempo permetteva la fuga in un tempo storico lontano e manteneva il legame con la storia documentata, pienamente valida per il dibattito politico. In Plutarco, Shakespeare trova personaggi che sono allo stesso tempo sia psicologicamente profondi sia tipi storici (Cesare è il tiranno, Bruto la politica ideale, Cassio la politica pragmatica). Shakespeare maneggia alla perfezione la materia fornitagli da Plutarco e tocca elementi propri alla politica attraverso la drammatizzazione della narrazione dell'archetipo, dando prova concreta dell'arte politica (esempio massimo ne è l'uso dell'oratoria per l'ottenimento del consenso che possiamo leggere nei discorsi di Bruto e di Marco Antonio dopo la morte di Cesare).

Ad ogni modo Shakespeare è un anello, fondamentale, della concatenazione del riuso dell'opera di Plutarco nell'Occidente europeo.

L'abate e scrittore italiano Antonio Schinella Conti compone nel 1726 un *Giulio Cesare* e nel 1744 un *Bruto* pedissequamente fedeli al modello shakespeariano.

Voltaire aveva tradotto in versi la scena shakespeariana in cui Antonio entra in scena con il cadavere di Cesare; poi, onde evitare, a suo giudizio, di trasporre in Francia, oltre ai tratti sublimi del Bardo, quelli barbarici del teatro inglese, aveva deciso di concludere autonomamente il *Brutus* (terminato nel 1730, a cui segue, nel 1735, *La mort de César*). Nel 1760 l'opera di Voltaire fu tradotta in italiano sia da Agostino Paradisi che da Melchiorre Cesarotti, entrambi ringraziati da Alfieri, che ricorderà di aver letto e postillato la versione del Paradisi, definendola una delle «men cattive» trasposizioni italiane del teatro francese.

Il grande interesse per la figura del cesaricida trova il suo culmine nella rappresentazione del *Brutus* di Voltaire al *Théâtre de la République* voluta dal ministro della Giustizia Louis Gohier, che apportò alcune modifiche al testo, nel 1793: ormai Bruto, ben lontano dall'essere uno dei *nobiliores* che difende gli interessi ed il potere della propria classe, incarna i valori della rivoluzione, mentre Cesare rappresenta il dispotismo monarchico.

Con dichiarata rivalità nei confronti di Voltaire, Alfieri compone il suo *Bruto secondo*. Scrive l'opera in un anno che è di per se stesso una dichiarazione di poetica: il 1789. La sua opera approfondisce il rapporto dialettico fra libertà e potere e, soprattutto, porta un messaggio rivolto non tanto al popolo o ad una qualche classe sociale, ma all'individuo, che deve trovare in sé la forza di non sottostare alla tirannia: da qui la sublime tensione delle lotte interne dell'animo umano. Alfieri trova in Bruto il protagonista perfetto per esprimere le proprie ispirazioni poetiche. Bruto non è solo il tirannicida, come poteva esserlo per la comunità letteraria francese, ma è un uomo che, lottando contro i suoi stessi sentimenti, abbraccia la virtù fino alle estreme conseguenze.

Nelle opere di Plutarco, per il quale uno dei principali obiettivi è quello di mostrare grandi esempi di vizio e virtù, Bruto, posto in parallelo con Dione, è esempio di tutte le virtù proprie dello stoico: onore, capacità di rinuncia, forza d'animo, amor di patria: egli non ambisce al potere ma teme che dare pieni poteri ad un uomo solo sia dannoso per lo stato. La congiura che egli porta avanti nasce proprio per questo motivo: durante i Lupercali<sup>19</sup>, una delle feste più importanti per Roma, Antonio, davanti a tutto il popolo, offre per tre volte una corona regale a Cesare; questi per tre volte la rifiuta. Ad ogni offerta seguono malumori fra il pubblico, ad ogni rifiuto, scroscianti applausi; questo urta Cesare, che cerca di non mostrarlo. Alfieri sceglie di iniziare la tragedia con la narrazione dell'errore

---

<sup>19</sup> Plutarco, *Caes.*, 61, 1.

politico del dittatore a vita: tentare di trasformare la repubblica in monarchia (l'assemblea del Senato, che si riunì durante le idi di marzo, doveva appunto nominarlo re per le province fuori dall'Italia). Il pomo della discordia, che fa scattare l'allarme negli animi degli ottimati, non nuovi a tali determinazioni (si pensi ai Gracchi, a Saturnino e Glaucia e via discorrendo), è il «διάδημα στεφάνω»<sup>20</sup>, una piccola corona a forma di diadema, che Alfieri riporta come «corona»<sup>21</sup> o «regio serto»<sup>22</sup>. Alfieri sottolinea il triplice gesto di Antonio. La reazione che Cesare cerca di nascondere al popolo, non passa inosservata ai senatori: Plutarco parla di «παροξυνθείς»<sup>23</sup>, Alfieri fa cogliere questa reazione a Bruto, che parla a Cesare di «regal tua rabbia»<sup>24</sup> e vede nella paura di perdere il comando un sentimento che palesa il desiderio di tirannia:

*Ei comincia / a tremare pure, e finor non tremava; / vero tiranno ei sta per  
esser dunque. / Timor lo invase, ha pochi dì, nel punto / che il venduto popolo  
ei vedeva / la corona negargli*<sup>25</sup>.

Coloro che hanno in dispregio la monarchia si rivolgono al più virtuoso fra loro: Bruto. L'unico che possa intraprendere il pericoloso percorso della congiura e placare l'animo popolare, favorevole a Cesare. Plutarco ci mostra un Bruto combattuto, perché Cesare lo graziò a «Φάρσαλον»<sup>26</sup>; tale motivo di lotta interiore in Bruto è ripreso da Alfieri:

*Io per me deggio, o dispregiar me stesso, / o lui stimar; poiché pur volli a lui /  
esser tenuto io della vita, il giorno / ch'io ne' campi farsalici in sue mani /*

---

<sup>20</sup> *Ivi*, 61, 1.

<sup>21</sup> Alfieri, *Brut. S.*, I, I, 244.

<sup>22</sup> *Ivi*, II, III, 236.

<sup>23</sup> Plutarco, *Caes.*, 61, 10.

<sup>24</sup> Alfieri, *Brut. S.*, I, I, 247-248.

<sup>25</sup> *Ivi*, I, III, 243-248.

<sup>26</sup> Plutarco, *Caes.*, 62, 2-3.

*vinto cadeva. Io vivo; e assai gran macchia / è il mio vivere a Bruto; ma saprolla / io scancellar, senza esser vil, né ingrato*<sup>27</sup>.

In Alfieri manca la profezia delle idi di marzo, con tutti i segni premonitori che precedono la morte di Cesare; ciò denota come la ricezione nella comunità letteraria illuminista non lasci spazio per questioni che, invece, incuriosirono non poco Plutarco, il quale attraverso molti fatti straordinari rese più vivaci ed interessanti le sue biografie. I protagonisti entrano per la riunione del senato nella *Curia Pompeia*, perché essa non si svolge, come al solito, nella *Curia Hostilia*. Qui si erge una statua di Pompeo, «Πομπηϊου μὲν εἰκόνα»; per Plutarco questo particolare conferma che l'intera vicenda è opera di un dio, che porta Cesare a subire la vendetta del suo nemico. Anche in Alfieri la statua è presente:

*Carco di ferite, strascinandosi fino alla statua di Pompeo, dove, copertosi il volto col manto, egli spira*<sup>28</sup>.

A questo punto c'è da tenere fuori dai giochi il fedelissimo Antonio: in *Caes.* 66, 4 è Decimo Bruto a occuparsene, in *Brut.* 17, 2 Plutarco, contraddicendosi, affida tale incarico a Trebonio; Alfieri colloca a questa mansione Fulvio e Macrino.

Inizia l'opera dei congiurati. In *Caes.* 66, 5-6 la causa di diverbio con Cesare è la richiesta di perdono per l'esiliato fratello di Cimbro; Alfieri non segue Plutarco ed usa questa scena in maniera programmatica: è qui che le idee di libertà e tirannia si scontrano, nelle dure parole di Bruto e Cesare, simboli delle idee stesse. Bruto rivendica il diritto a non avere sovrani. È un attacco al monarca *in pectore* ma anche a tutti i monarchi e ad ogni forma di monarchia.

---

<sup>27</sup> Alfieri, *Brut.* S., I, III, 251-257.

<sup>28</sup> *Ivi*, n. a V, II, 139.

Il momento *clou* è identico ma Plutarco, biografo, lo descrive lungamente, in ogni drammatico dettaglio. Alfieri, tragediografo, lo delinea in pochissime battute, brevi e concitate, mentre tutto è per lo più azione violenta.

Ὁ μὲν Τίλλιος τὴν τήβεννον αὐτοῦ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις συλλαβῶν ἀπὸ τοῦ τραχήλου κατήγεν, ὅπερ ἦν σύνθημα τῆς ἐπιχειρήσεως. πρῶτος δὲ Κάσκαξ ξίφει παίει παρὰ τὸν ἀνχένα πληγὴν οὐ θανατηφόρον οὐδὲ βαθεῖαν, ἀλλ' ὡς εἰκὸς ἐν ἀρχῇ τολμήματος μεγάλου παραχθείς, ὥστε καὶ τὸν Καίσαρα μεταστραφέντα τοῦ ἐγχειριδίου λαβέσθαι καὶ κατασχεῖν. ἅμα δὲ πῶς ἐξεφώνησαν, ὁ μὲν πληγεὶς Ῥωμαῖστί· „μιαρώτατε Κάσκα, τί ποιεῖς;“ ὁ δὲ πλήξας Ἑλληνιστί πρὸς τὸν ἀδελφόν· „ἀδελφέ, βοήθει“. τοιαύτης δὲ τῆς ἀρχῆς γενομένης, τοὺς μὲν οὐδὲν συνειδότας ἔκπληξις εἶχε καὶ φρίκη πρὸς τὰ δρώμενα, μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνειν, ἀλλὰ μηδὲ φωνὴν ἐκβάλλειν τολμῶντας. τῶν δὲ παρεσκευασμένων ἐπὶ τὸν φόνον ἐκάστου γυμνὸν ἀποδείξαντος τὸ ξίφος, ἐν κύκλῳ περιεχόμενος, καὶ πρὸς ὃ τι τρέψειε τὴν ὄψιν, πληγαῖς ἀπαντῶν καὶ σιδήρῳ φερομένῳ καὶ κατὰ προσώπου καὶ κατ' ὀφθαλμῶν, διελαννόμενος ὥσπερ θηρίον ἐνειλεῖτο ταῖς πάντων χερσίν· ἅπαντας γὰρ ἔδει κατάρξασθαι καὶ γεύσασθαι τοῦ φόνου. διὸ καὶ Βροῦτος αὐτῷ πληγὴν ἐνέβαλε μίαν εἰς τὸν βουβῶνα. λέγεται δ' ὑπὸ τινῶν, ὡς ἄρα πρὸς τοὺς ἄλλους ἀπομαχόμενος καὶ διαφέρων δεῦρο κάκεῖ τὸ σῶμα καὶ κεκραγῶς, ὅτε Βροῦτον εἶδεν ἐσπασμένον τὸ ξίφος, ἐφειλκύσατο κατὰ τῆς κεφαλῆς τὸ ἱμάτιον καὶ παρήκεν ἑαυτόν, εἴτ' ἀπὸ τύχης εἶθ' ὑπὸ τῶν κτεινόντων ἀπωσθεὶς πρὸς τὴν βᾶσιν ἐφ' ἧς ὁ Πομπηίου βέβηκεν ἀνδριάς<sup>29</sup>.

*Cimbro: Muori, / tiranno, muori.*

*Cassio: E ch'io pur anco il fera.*

*Cesare: Traditori...*

*Bruto E ch'io sol ferir nol possa?...*

*Alcuni senatori: Muoja, muoja, il tiranno.*

*altri senatori, fuggendosi: Oh vista! Oh giorno!*

*Cesare: Figlio,... e tu pure? ... Io moro...*

---

<sup>29</sup> Plutarco, *Caes.* 66, 6-12.

*Bruto: Oh padre!... Oh Roma!*<sup>30</sup>...

La lotta di Cesare finisce quando si vede colpito da Bruto; in quel momento, riporta Plutarco, si lascia morire, si arrende. In Plutarco manca la celebre frase, «καὶ σὺ, τέκνον»<sup>31</sup>, presente in Svetonio; nella tragedia alfieriana, essa sintetizza perfettamente il motivo dell'abbandonarsi della vittima, descritto dall'autore di Cheronea.

Morto Cesare, i congiurati festeggiano inneggiando alla «ἐλευθερίαν»<sup>32</sup>; tale concetto racchiude in sé la fama della ricezione di quest'opera; il Bruto di Alfieri chiosa:

*Ma, se in mente, / se in cor pur anco a voi risuona il nome / di vera e sacra  
libertade, il petto / a piena gioja aprite: è spento al fine, / è spento lá, di Roma  
il re*<sup>33</sup>.

Ucciso Cesare, è il momento di placare l'ira del popolo, che ama smisuratamente quell'uomo. Questo è il gravoso compito di Bruto, per cui è stato scelto dagli altri congiurati. Il popolo conosce la sua virtù e di lui può fidarsi. In *Caes.* 67, 7-9, Bruto tiene il suo discorso al popolo il giorno dopo, nella tragedia tale passaggio è immediato, in rispetto dell'unità di tempo. In Alfieri il popolo esige la morte di Bruto; ma le parole di costui, una volta reso noto l'intento di Cesare di divenire monarca, placano i romani, sebbene solo temporaneamente in Plutarco. La vicenda continua in *Caes.* 68, con un ribaltamento: aperto il testamento di Cesare e venuti a conoscenza dei suoi enormi donativi per il popolo, questi insorge e vuole vedere messi a morte i cesaricidi. Al contrario, *Bruto Secondo* si conclude, significativamente, con le parole dell'eroe che inneggia

---

<sup>30</sup> Alfieri, *Brut.* S., V, II, 135-139.

<sup>31</sup> Svetonio, *De Vita Caes.*, 82, 3.

<sup>32</sup> Plutarco, *Caes.* 67, 3.

<sup>33</sup> Alfieri, *Brut.* S., V, III, 163-167.

alla libertà appena conquistata, vera aspirazione del secolo dei Lumi. Ma la visione di Alfieri, sebbene risenta della sua appartenenza alla comunità letteraria dell'Europa occidentale settecentesca, in qualche modo ad essa si ribella sdegnosamente: in lui tiranni ed eroi si affrontano sulla scena portando i rispettivi sentimenti alle estreme conseguenze. L'aspirazione alla libertà dell'eroe e la volontà di potenza del tiranno sono i due lati di un unico individualismo esasperato, di una coscienza eccezionale della propria superiorità, che ritrova in Plutarco una visione aristocratica della società, per cui il gesto di Bruto rappresenta un riappropriarsi dello spazio politico da parte di quei 'migliori' espunti, invece, dalle letture rivoluzionarie.

Tutta la delusione per le aberrazioni della Rivoluzione e per le azioni di Napoleone farà via via di Bruto un personaggio diverso: nella penna di Foscolo, che faceva passeggiare il suo Ortis con le *Vitae* sotto il braccio, egli è esempio della disillusione politica, sintetizzata nella celebre *Lettera di Bruto a Cicerone tolta da Plutarco*.

Addirittura, Leopardi, nel suo *Bruto minore*, affiderà a questo personaggio il peso delle disillusioni dell'umanità intera nei confronti della vita stessa, sintetizzate nell'estremo gesto del suicidio: non più gesto politico di rivendicazione di libertà o momento estremo di virtù stoica o tentativo di eternare il proprio nome, ma titanica consapevolezza dell'inutilità dell'azione e persino della memoria.

L'ambientazione della lirica sembra riecheggiare la descrizione di *Brut.* 36-37.

Bruto per l'atra notte in erma sede,  
fermo già di morir, gl'inesorandi  
numi e l'averno accusa,

e di feroci note  
invan la sonnolenta aura percote<sup>34</sup>.

Il messaggio morale plutarco, che mostra la grandezza della virtù del personaggio, viene però ribaltato. Nella *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a Morte*, Leopardi fa un esplicito riferimento alla *Vita di Bruto* di Plutarco, riferendo come in essa manchi la sentenza di Dione Cassio in cui si può cogliere il senso del suo *Bruto minore*:

*O virtù miserabile, eri una parola nuda, e io ti seguiva come tu fossi una cosa;  
ma tu sottostavi alla fortuna*<sup>35</sup>.

Dalla seconda metà del XIX secolo in avanti, le due biografie plutarchee saranno percepite come importante fonte storica e questo ne limiterà sempre di più il riuso in ambito letterario.

Nel 1901 Bernard Shaw attingerà all'opera di Plutarco per il suo *Cesare e Cleopatra*.

Nell'Italia del ventennio fascista, l'aspirazione ideologica alla rinascita dei fasti imperiali sarà motivo di ripresa di interesse per *La vita di Cesare*.

Durante la guerra fredda, il mondo romano e la figura di Cesare conquistano il cinema e, con esso, l'immaginario popolare: le varie pubblicazioni della coppia di biografie *Alessandro e Cesare* diventano un caso letterario. Contestualmente, però, il riuso da parte degli autori, specie di quelli italiani, della materia delle *Vitae* sembra affievolirsi.

---

<sup>34</sup> Leopardi, *Bruto Minore*, 11-15.

<sup>35</sup> Leopardi, *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a Morte*, 71.

Con il riaccendersi dell'interesse nei confronti del romanzo storico di ambientazione romana, Plutarco ritorna ad essere una fonte preziosa a cui attingere. Dagli anni '90 in avanti, le biografie plutarchee e i personaggi ad esse legati ritrovano nuova vita.

Dal 1990 al 2007 l'australiana Colleen McCulloch compone la serie di romanzi storici *Masters of Rome*<sup>36</sup>, riprendendo con dovizia di particolari narrazioni e aneddoti presenti in Plutarco e facendo un consapevole riuso delle *Vite* di Cesare e Bruto.

Le biografie di Plutarco si prestano bene alla rielaborazione romanzesca contemporanea a causa dell'uso sapiente dell'aneddotica. Attraverso l'inserimento di eventi apparentemente marginali, Plutarco educa ed intrattiene; tali passi, di gusto alessandrino, completano l'affresco delle *Vitae*, permettendo al lettore di intrattenere un rapporto empatico con i personaggi; essi forniscono agli scrittori contemporanei materiale già pronto per la costruzione di caratteri complessi e situazioni narrative interessanti.

Esempi recenti di riuso delle *Vite parallele* sono le opere *Idi di Marzo* di Valerio Massimo Manfredi e *Dictator* di Andrea Frediani.

Il primo è del 2008 e riprende le narrazioni plutarchee della congiura e, soprattutto, fa rivivere l'aneddotica legata ai presagi funesti, con particolare attenzione alla tremenda notte di Calpurnia di *Caes.* 63, 8-11. Il legame di Manfredi con le biografie di Plutarco non è nuovo, è attestato sin dalla pubblicazione dello *Scudo di Talos*, nel 1988, per la cui ricostruzione ha avuto un ruolo importante la *Vita di Licurgo*, e lo dichiara egli stesso in un'intervista a Panorama del 13 settembre 2018, a proposito della realizzazione di *Aléksandros*.

Il secondo è del 2010 e si presenta in forma di trilogia; anche in quest'opera compaiono tracce degli aneddoti plutarchiani; l'autore di Cheronea è citato anche

---

<sup>36</sup> McCulloch (1990-2007).

esplicitamente: i capitoli sono introdotti da citazioni desunte dalle fonti e fra queste compaiono anche alcuni passi tratti da Plutarco.

Il caso esposto mostra come possano coesistere significati molteplici legati, contemporaneamente, alla tradizione di un testo classico ed alla sua ricezione.

Come esaminato il problema della ricezione si intreccia inevitabilmente con quello della tradizione. Chiosano Budelman e Haubold che quasi tutto ciò che possiamo voler studiare sotto l'intestazione di ricezione è, in realtà, chiamato tradizione: «tradition and reception go together well and can mutually enhance one another»<sup>37</sup>. Secondo Hosbawn e Ranger<sup>38</sup> le tradizioni sono spesso inventate, individuali o collettive, consapevoli o inconsapevoli, pertanto è necessario interrogarsi sulle loro genesi. Parlare di tradizione può essere fatto per interesse; in sostanza, il riuso non è mai innocente.

Secondo Graziosi<sup>39</sup>, vi sono due questioni fondamentali circa la ricezione antica: in che modo essa abbia formato le letture moderne e come le sue moderne visioni influenzino la nostra comprensione della sua stessa ricezione diacronica. Egli porta come esempio interessantissimo di questa doppia direttrice quanto successo nella biblioteca di Alessandria a proposito dei testi omerici, in cui tradizione e ricezione si sono fuse e condizionate vicendevolmente. Agendo esattamente come comunità culturale, i copisti di Alessandria hanno sentito l'esigenza di mettere mano ai testi omerici, creando un numero elevatissimo di varianti ed errori: in questo caso una critica testuale sarebbe irrealizzabile senza la ricostruzione di una storia di ricezione. Per dirla con Jauss, la storia della ricezione di un'opera sancisce il divorzio fra il suo significato originario e quello successivo; la Roma narrata da Plutarco e ripresa da Iacopo Angeli da Scarperia, Machiavelli, Schinella, Alfieri e tutti gli altri, direbbe Freud, «è una realtà

---

<sup>37</sup> Budelman-Haubold (2011), p. 23.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>39</sup> Graziosi (2011).

psichica»<sup>40</sup> ed ogni volta che viene riletta in un mondo culturalmente nuovo rinasce per essere altro da sé.

Pierfrancesco Musacchio

[p.musacchio@unitn.it](mailto:p.musacchio@unitn.it)

---

<sup>40</sup> Leonard (2011), p. 209.

## Riferimenti bibliografici

Ackroyd (2006)

Peter Ackroyd, *Shakespeare: the Biography*, Londra, Vintage, 2006.

Alfieri (1988)

Vittorio Alfieri, *Tragedie*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Milano, Mondadori, 1988.

Berti (2012)

Monica Berti, *Citazioni e dinamiche testuali*, in *Tradizione e trasmissione degli storici greci frammentari II*, atti del terzo workshop internazionale, Roma, 24-26 febbraio 2011, a cura di Vigilio Costa, Roma, Tored, 2012.

Brioschi- Di Girolamo (1984)

Franco Brioschi-Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.

Budelmann-Haubold (2011)

Felix Budelmann-Johannes Haubold, *Reception and Tradition*, in *A companion to Classical Receptions*, edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 13-25.

Frediani (2010)

Andrea Frediani, *Dictator*, Roma, Newton Compton, 2010.

Graziosi (2011)

Barbara Graziosi, *The ancient reception of Homer*, in *A companion to Classical Receptions*, edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 26-37.

Hardwick- Stray (2011)

Lorna Hardwick-Christopher Stray, *Introduction: making connection*, in *A companion to Classical Receptions*, edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 1-9.

La Matina (1989)

Marcello La Matina, *Frame theory e romanzo greco*, in AA. VV. *Materiali semiotici, Quaderni del circolo Semiologico Siciliano* 30, Palermo, WordPress, 1989, pp. 88-97.

La Matina (1987)

Marcello La Matina, *Plutarco negli autori cristiani greci*, in *L'eredità culturale, II secolo: Citazioni occulte in Clemente Alessandrino delle opere di Plutarco*, atti del convegno plutarco Milano-Gargnano 28-30 maggio 1997, a cura di I. Gallo, Napoli, D'Auria, 1998.

Leonard (2011)

Miriam Leonard, *Moses and Monotheism and the historiography of the repressed*, in *A companion to Classical Receptions*, edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 206-216.

Leopardi (1917)

Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Alessandro Donati, Bari, Laterza, 1917.

Leopardi (1969)

Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di Walter Binni ed Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969.

Machiavelli (1984)

Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di Gennaro Sasso e Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1984.

Manfredi (2008)

Valerio Massimo Manfredi, *Le idi di marzo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2008.

McCulloch (1990-2007)

Colleen McCulloch, *Masters of Rome*, New York C., William Morrow, 1990-2007.

Petrarca (1942)

Francesco Petrarca, *Le familiari*, edizione critica a cura di Vittorio Rossi, Firenze, Sansoni, 1942.

Plutarco (1984)

Plutarco, *Vite Parallele*, a cura di Domenico Magnino, Milano, Fabbri editore, 1984.

Prosperi (2017)

Carlo Prosperi, *Perché nella politica statunitense spopolano Plutarco e Tucidide*, < [www.formiche.net](http://www.formiche.net) >, 2017 (ultima consultazione 26/11/2019).

Schein (2011)

Seth L. Schein, *'Our Debt to Greece and Rome': Canon, class and ideology*, in *A companion to Classical Receptions*, edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 75-85.

Shakespeare (1991)

William Shakespeare, *I drammi classici: 5*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1991.

Zucchelli (1998)

Bruno Zucchelli, *Petrarca, Plutarco e l'Institutio Traiani*, in *L'eredità culturale, II secolo: Citazioni occulte in Clemente Alessandrino delle opere di Plutarco*, atti del convegno plutarco Milano-Gargnano 28-30 maggio 1997, a cura di I. Gallo, Napoli, D'Auria, 1998.

*Last perspectives on the study of Classical Reception, solicited and collected by Lorna Hardwick and Christopher Stray, allow us to observe under a new theoretical light the famous works of literature considered 'classic', rethinking its reception as the result of a chain of influences and different reuses. Taken from Lausberg, the idea of 'reuse' makes it possible to clarify the relationship between a classical work and its own readings, not exempt, from the point of view of the end user, of mutual influence. An example of continuous palingenesis of classical works is represented by the fortune of two biographies written by Plutarch: the Lives of Caesar and Brutus. Through the Western rediscovery of Parallel Lives, we try to expose pragmatically what is theorized reviewing the story of re-reading and reuse of the mentioned 'Vitae' from the fourteenth to the nineteenth century, without omitting the complex intertwining between reception and tradition.*

*Parole-chiave:* Plutarco; ricezione; riuso; palingenesi; classico.

TIZIANO OTTOBRINI, **Il latino pettinatissimo di un  
letterato scapigliato: intorno al *De Redemptione Italica* di  
Giovanni Faldella\***

*Quis queritur sera uirtutis dote iuuari?*

*(Laudes Domini, 1)*

Mirabilmente sorprende la presenza di una ponderosa e azzimata epitome di storia risorgimentale vergata in latino tra le opere di un corifeo della temperie scapigliata qual era Giovanni Faldella. Si tratta di uno scritto assolutamente estravagante nel panorama della Scapigliatura piemontese e non solo, di cui la meticolosità diaristica del Faldella annota la data di inizio sotto il 30 aprile 1912, lo stesso anno e lo stesso mese in cui si spegneva un autore votato a scrivere latinamente del calibro di Giovanni Pascoli. Un sincronismo, questo, che invita ad affrontare quasi in sinossi due sensibilità profondamente separate e divergenti nell'accostare la scrittura latina: tanto era volto al componimento breve, alla levità ellenistica e allo zelo callimacheo della forma il Pascoli quanto il Faldella era orientato all'opera monumentale (*pondus unius equi*) e politicamente impegnata.

---

\* Il *De Redemptione Italica* non può non evocare un ricordo struggente per la sua prima, finissima *interpres* Roberta Piastri, ghermita al cielo nel fiore degli anni. Ai due referee anonimi devo indicazioni e stimoli fecondi; alla gentilezza e all'intelligenza della dott.ssa M. Farina, infine, sono debitore di un ringraziamento che nessuna parola sarà capace di esprimere.

## Prodromi al latino somnion di un anarchico moderato

*Il De Redemptione Italica* è uno scritto che, non senza accendere un sorriso di stupore, a oggi ha piuttosto sollevato una forma di *docta curiositas* che non studi analitici e strutturali, posto che l'opera è rimasta manoscritta fino ad anni non molto risalenti<sup>1</sup>: è stato senz'altro merito di Roberta Piastri aver aperto a nuova vita le pagine faldelliane con la cura dell'*editio princeps* nel 2011<sup>2</sup>, proprio in occasione del Centocinquantenario di quell'Unità nazionale su cui verte, per molti aspetti, il lavoro del Nostro, fin lì giacente manoscritto nel "Fondo Faldella" presso la Biblioteca Civica di Torino; va notato che un primo carotaggio esplorativo sul latino del Faldella era stato pionieristicamente operato da Raffaella Tabacco nel 2000<sup>3</sup>, stante che l'interesse faldelliano per le risorse espressive della prosa latina tralucono *ad obrussam* anche da molti luoghi della sua produzione italiana, non fosse altro che per le frequenti citazioni, sentenze e brocardi che ne trapungono e crivellano l'eloquio<sup>4</sup>.

Sull'orizzonte dei nove libri di questa storia latina del Risorgimento italiano si stagliano eminentemente almeno due questioni: perché un autore come Faldella abbia deciso di redigerla impiegando il latino e, soprattutto, che esito ne sortisca, non solo dal punto di vista stilistico e linguistico ma, in modo rilevato, dalla specola della sottesa ideologia che egli voleva illustrare con la scelta dell'idioma latino.

---

<sup>1</sup> «Curioso tentativo di storiografia risorgimentale compilato in latino», diceva Giuseppe Zaccaria a proposito di questo scritto quando non ne era ancora disponibile la prima edizione: Zaccaria (1974), p. VII.

<sup>2</sup> Faldella (2011). A questa edizione verrà fatto riferimento per il testo latino.

<sup>3</sup> Tabacco 2003, pp. 131-141. Un interesse locale si può riscontrare in Balbo (2011), che censisce gli esempî illustri di soggetti del Pinerolese entrati a vario titolo entro il cono ottico dell'opera del Faldella.

<sup>4</sup> Un saggio di questa tendenza è contenuto nell'esame di Piastri (2006).

Occorre fare un passo di lato, a tal proposito, recuperando immediatamente la cifra di *auctoritas* che percorre la monumentalità dell'epitome del Faldella; se il latino pascoliano si mostra come l'eleganza delle *nugæ* di un classicista di lunga militanza, la fatica del Nostro è invece, in modo singolare, il magistrale cimento di un letterato ormai nell'età matura che mai fin lì si era confrontato con la scrittura latina<sup>5</sup>. Il Faldella non si accosta al latino come a un *lusus* narcisistico proprio di chi scorge nel latino il virtuosismo di un a-solo. Il latino del Faldella mostra di muovere piuttosto da ragioni più profonde, quali solo l'intendimento e la fierezza della ripresa della tradizione: scrivere in latino – con la sua forza marmorea e le sue dorate iridescenze – vuole essere la via regia per recuperare la grandezza di quell'Italia che fu fatta una e augusta sotto il dominio di Roma così come, al tempo del Saluggese, stava per dissigillarsi un nuovo tempo di primavera per le sorti italiane, redente da Casa Savoia contro il giogo straniero.

Basterà qui richiamare i tornanti fondamentali della vicenda letteraria e biografica del Nostro perché si stagli nei suoi contorni tutta la singolarità della cura latina nel *De Redemptione Italica*: da un lato il Faldella (1846-1928) compie studi giuridici a Torino ed esercita dal 1868 la professione di avvocato, venendo così in contatto con la dimensione politica – ebbe infatti a muovere i primi passi nell'attività forense al fianco di Luigi Ferraris, deputato e sindaco di Torino dal 1878. Eletto al Consiglio provinciale di Novara per il lungo periodo 1872-1908,

---

<sup>5</sup> Certamente il Faldella aveva avuto un primo incontro con le lettere latine al tempo della sua formazione liceale a Vercelli, presso il locale Liceo Lagrangia sotto la guida del «classico dottor [Giovanni] Bossetti», come ricorderà nella Prefazione e nel capitolo III del romanzo *Tota Nerina* (1887). Attese anche a traduzioni – ancorché parziali – della *Pro Archia* di Cicerone (esordio e parte I), in un anno che il Faldella non sa se collocare nel 1864 o nel 1865, e delle *Georgiche* virgiliane (libro I), a partire dalle ore 8 del mattino del 22 luglio 1890 a Saluggia (per queste e altre notizie a tal proposito, Faldella (2011), p. XXVI-XXVII e nn. 48-49). Mette conto osservare la già rilevata attenzione del Faldella verso la n.zione precisa sia cronologica sia topografica dei fatti della sua biografia, tanto da configurarsi come storico di se stesso – quell'indole che si riverserà nella sua opera di storico, estroflettendo lo sguardo dal microcosmo della sua esperienza ai fatti epocali che l'Italia nascente stava per traversare.

egli si dedica ad alcune prose di occasione, come quelle giornalistiche per la «Gazzetta piemontese» di Vittorio Bersezio, poi confluite nel 1874 nella raccolta *A Vienna. Gita con il lapis*, apprezzata dal Carducci. Seguiranno collaborazioni con il «Fanfulla», da cui sarebbero scaturiti volumi come *Un viaggio a Roma senza vedere il papa* (1880) e la trilogia *Un serpe* (1881-1884); nello stesso 1884 viene licenziata alle stampe *Una serenata ai morti*, che conferma fin dal titolo l'aire delle precedenti produzioni, cioè la ricerca di soluzioni espressive nuove con il gusto del Witz e dello sperimentalismo. Le successive pagine vergate dal Faldella – oltre a procedere verso scritti di ispirazione patriottica, commemorativa e politica – proseguono con *La contessa De Ritz* e *Madonna di fuoco e Madonna di neve*, dove si specifica quella vena plurilinguistica e dossiana che icasticamente è stata definita *puntinismo verbale* (Contini). Il terreno è ormai arato e pronto: fin qui oscillazioni linguistiche grandi ma tutte interne al solo registro idiomatico dell'italiano, quando invece il *De Redemptione Italica* vorrà allargare il règime dell'oscillazione anche in altro territorio linguistico, il più solenne, qual è quello latino.

### ***Quellengeschichte* come cartina di tornasole dell'anima**

Questa cifra si ricava agilmente compulsando le fonti che tramano in filigrana le righe del nostro autore; Faldella mostra di avere una varia e frastagliata esperienza di letture latine, con uno spettro cronologico e tematico molto ampio – aggiungendo un'ulteriore singolarità al suo profilo, allorché Quintino Sella non mancò, in una polemica politica, di apostrofarlo con la taccia di 'deputato antilatinista'<sup>6</sup> –: facendo ricorso agli indici approntati da Piastrì (2011), II, pp. [1208]-1215, si registra che il Faldella attinge sia alla letteratura profana (classica

---

<sup>6</sup> Così ricorda infatti Antonio Lombroso presentando la *Praefatio* del *De Redemptione* nella rivista che dirigeva («Rivista di Roma» 1-15 agosto – 1 settembre 1921, pp. 457-458).

e talora tardoantica) sia agli autori cristiani<sup>7</sup> sia ad autori neolatini, fino a volgere in latino opere di autori pertinenti alle lettere italiane. Per cogliere la polimorfia di cui è imbibita la prosa faldelliana, va almeno ricordato che al suo latino non è estrinseca nemmeno la traduzione dal francese di Victor Hugo (*Les Chants du crépuscule*) e anche dal vernacolo piemontese di un anarchico della lingua quale Angelo Brofferio (*El còngress d'Milan; L'abolission d'i convent*). Si tratta di cammei che si inseriscono nella più generale tendenza a tradurre in latino passi di autore: così si incontreranno luoghi da Carducci, Leopardi, Manzoni, Monti e Pascoli; circa questo ultimo, va notato che il Faldella ricorre non già alle sue pagine nate in latino bensì ne traduce in latino passi ecerpiti dalle sole produzioni italiane (*Poemi del Risorgimento; Inno a Torino*), operando una scelta che mostra come il suo orientamento non fosse dettato da ragioni linguistiche ma da motivi storico-tematici.

Quanto agli autori latini (eccezione greca sarà Plutarco), il censimento del *De Redemptione Italica* indica linee di tensione molto chiare: la più parte degli autori citati hanno poche unità di occorrenze (così per Catullo, Claudiano, una sola occorrenza per Lucrezio, rarissimi cenni a Columella e Frontino), con forte escursione di registri, oscillanti tra la panegiristica, il registro erotico-elegiaco e la produzione tecnico-agraria. Presenti con una presenza più regolare e frequente sono Cesare (comprendendo anche le opere spurie), Sallustio e Suetonio. Massimamente testimoniati saranno, invece, Cicerone (in ispecie la *Pro Archia* – cui, come visto, aveva volto il suo interesse fin dai primi esercizi – e l'epistolario, *ad Familiares* e *ad Quintum fratrem*), molto presenti sono Orazio e Ovidio (per il quale si noti che, oltre alle *Metamorfosi*, è un'opera di vocazione storica come i

---

<sup>7</sup> Nonostante che il Faldella non avesse esitato a proporsi come antiapostolo, allorché scelse il nome d'arte di Apostolo Zero (in giocosa variazione dal grande poeta cesareo predecessore del Metastasio presso la corte viennese) sulle pagine della «Rivista Minima» di Salvatore Farina (Faldella (2011), p. [5], n. 1).

*Fasti* a coinvolgere il Faldella), parimenti Tacito. Campeggiano senz'altro Livio e l'*Eneide* di Virgilio. Questo stato di cose conferisce un indirizzo reciso all'analisi, giacché il Faldella risulta mutuare non solo argomenti ed espressioni ma segnatamente il genio di scrittura dagli storici e dai poeti che, come il Mantovano, hanno celebrato le vicende fatali d'Italia<sup>8</sup>. Di più: non solo sono gli storici a tracciare il solco al Nostro ma, nello specifico, si tratta di due autori come Livio e Virgilio che si collocano entro le vicende dell'impero augusteo, allorché il principato inaugura un presente di gloria per Roma. Occorre osservare che in Livio si coniugano però due istanze, quella di una perdita e ormai nostalgica rimembranza della *libertas* repubblicana a fronte di un presente di prosperità ed espansione, quando invece il tono faldelliano non sembra conoscere un punto di flesso così connotato di venature di rimpianto. Se è vero che sono, quelle di Livio e Virgilio, opere di celebrazione di un'Italia che, stretta intorno a Roma, intraprende un percorso di gloria, pur non senza striature di dissenso, come nel caso della *Patavinitas* liviana<sup>9</sup>, il Faldella non si presenta come un autore trinariciuto verso la pagina degli autori cristiani, ricomprendendo l'innografia sacra di Ambrogio, opere di devozione teologica come l'*Imitatio Christi* (due occorrenze; non vada dimenticato che può avere influito la probabile origine vercellese dello scritto), Gregorio Magno, Prudenzio<sup>10</sup>, Paolino di Aquileia, Sedulio; si segnala la dozzina di occorrenze di Sulpicio Severo. A completare il

---

<sup>8</sup> L'attenzione per Virgilio è certiorata dal fatto che all'*Eneide* pertiene la prima eco citazionistica del Faldella, che in «[...] tam molem, quantae fuerit nuper Italiam recondere» onnubila un terso riverbero dall'esametro virgiliano «tantæ molis erat Romanam condere gentem» (*Æn.* I, 33).

<sup>9</sup> Che sia Livio il grande modello del *De Redemptione Italica* è asseverato, *inter alia*, dalla *Praefatio* che apre la perioca storica del saluggese come le storie dell'autore antico; se, però, questi indulge all'*antiquus animus*, alla funzione della componente religiosa nel farsi della storia e nell'introdurre i cardini del suo programma, il Faldella volge lo zenith della sua cura a questioni linguistiche, di apologia del latino come scelta espressiva e circa la sua importanza nelle lettere recenti.

<sup>10</sup> La cui presenza è esemplata soprattutto dal sottotitolo di *Corona Martyrum* – che riverbera il *Peristephanon* – ascritto all'intiero libro primo – da Faldella (2011), p. [32].

quadro, come anticipato, intervengono gli scritti neolatini, che si divaricano da Dante a Giuseppe Arcangeli, dal Berni al Foscolo, transitando tra i minori Francesco Maccone, Guglielmo Menis e il Sarbiewski a lato delle vette – fra loro diversissime – di Petrarca (*l'Africa*) e Vico.

*Rebus sic stantibus*, a tratteggiarsi è un orizzonte mosso e frastagliato, che disegna un *pastiche* linguistico di singolare vigore, una *satura* in cui autori fra loro remotissimi per genere, secolo, lingua e stile convivono in un carnevale di registri, identicamente intagliati nell'unico, grande solco comune della monumentalità del racconto storico che urge a scrivere nel papiro degli studenti e degli scolari<sup>11</sup>.

Emerge da súbito, quindi, che la scelta del latino in rapporto al genere dello scritto storico adombra una doppia verità: il latino non è l'aspetto migliore di un sistema peggiore e ormai desueto ma è la voce naturale che, unica, possa far risonare le campane della gloria cui il tempo presente apre il suo sipario. Non un'esumazione paleolinguistica ma una polla vivace e vivida che si connota come tutt'uno con i temi che tratta e, ancor più, con i sentimenti delle cose che veicola. Un latino, quindi, non archeologico, di filologi, cultori come vestali di un fuoco ormai estinto, e tuttavia pronti a latrare mutuamente come ladri di Pisa, bensì specola privilegiata per traguardare i fatti che la storia, *uolens nolens*, stava riservando alle regioni italiche. Il Faldella parla a tal riguardo di un *novus ordo rerum*, quale doveva sbocciare dai germi dei fatti memorabili cui fin dal 1880 egli guardava con l'attesa di chi contempla in un magnificat l'aurora di una palingenesi, sospirata e incubata nel segreto del cuore da tempo lontano:

---

<sup>11</sup> Faldella (2011), p. X.

*quo potissimum administro, Romam petivimus. Quum vindicata Italia nostra in libertatem et paene reintegrato corpore ejus, novus ordo maxime rerum coeperit instituere necesse est propter amorem erga patriam adolescentulos*<sup>12</sup>.

Ma quale sia questo nuovo ordine cui urge lo stilo del Faldella può essere ricavato solo se si comprende la complementarità tra materia e lingua, tra sostanza e forma, tra espressione ed espresso. Il Faldella guarda dietro di sé, scorgendo una galleria inesauribile di spiriti magni che, invece di odorare di naftalina, profumano dell'azzurro che ogni futuro aprico reca con sé. In questo senso, quegli volge gli occhi indietro ai suoi penati per meglio scrutare il futuro, non intendendo ingentilire il male del presente con la consolazione algida del *laudator temporis acti* bensì cogliendo nel passato latino i germi e l'esempio di una novella primavera che sta dischiudendosi dopo una diuturna letargia.

Stanno quindi emergendo le direttrici capaci di rispondere alle due domande da cui abbiamo preso le mosse: il latino è la lingua dell'augurio futuro, non già dell'epicedio passato, e l'esito che se ne ricava si dipana come un mirifico carnevale linguistico, con bagliori solenni e arlecchineschi accostamenti. Potrà senz'altro essere ripreso il giudizio di uno dei primi e più alti estimatori del Faldella, ricordando il giudizio di Gianfranco Contini quando coglie che col Faldella il Piemonte si allineava linguisticamente all'Ucraina di Gogol', al *Barry* della Sand, all'imminente Sicilia di Verga<sup>13</sup>. Il Faldella va oltre perché, se la sua produzione in lingua italiana plasma un suo percorso al verismo, l'allargamento del cono dell'attenzione al latino ottiene l'esito di coniare una movenza espressiva

---

<sup>12</sup> Così vien fatto leggere in un frustulo datato 6 aprile 1880 (conservato e, prima ancora, redatto in virtù dello zelo tachigrafico del Faldella di ann.re anche i fatti minori del suo vivere quotidiano; è, questa, una abitudine cui doveva essere adusato e che doveva saldarsi in unità con la sua propensione cronachistica: si pensi ai suoi cinque volumi di cronache parlamentari – spesso salaci e intinte nell'inchiostro atrabiliare della satira – pubblicate sotto il titolo redazionale di *Salita a Montecitorio* (1878-1882), che raccolgono i pezzi giornalistici che egli vergò sotto il nome di piuma di Cimbro in qualità di inviato della «Gazzetta piemontese»).

<sup>13</sup> Contini (1970), pp. 533-586.

ancor più ampia. Già negli scritti italiani consta un proteiforme compenetrarsi di registri plurimi, tanto da fare del Faldella un Gadda o un Dossi avanti lettera, come nota finemente il Beccaria sulla scia di Contini<sup>14</sup>; questo riscontro chiede di essere interpretato nelle sue valenze, giacché a livello esterno il latino aumenta lo spettro linguistico dell'autore aggiungendosi all'italiano nelle sue varie striature<sup>15</sup> e, a livello interno, il latino della nostra epitome è desultorio e magmatico in forza dei diversi apporti sopra lodati, come se fiumi differenti sfociassero ora lenti ora rutilanti nel medesimo mare.

Il latino fa quindi emergere l'indole profonda dello scrittore piemontese, la sua natura di uomo degli estremi. Egli è un cruscante che oscilla, dall'altra parte, fino al recupero dialettale, ovvero – sotto il rispetto politico – è un uomo di destra e di sinistra che migra a ideali monarchici e filopapali, distribuendosi su tutto lo spettro possibile di posizioni fervidamente antisocialiste. Il pendolo dell'animo e del calamo del Faldella vibra tra i contrari, esercitando un continuo e mai esausto sperimentalismo, anche laddove questo possa sembrare inagibile per suo impeto, cioè nell'interno della paludata prosa latina.

Scrittore di vaglia, il Faldella trova, quindi, nella risorsa del latino molto più che una forma di comunicazione d'arte o uno strumento espressivo: vi sorprende un intero mondo, scoprendo un'America più grande delle Americhe, giacché scopre la storia pregressa e il mondo futuro. Ma soprattutto scopre se stesso. In questa linea si lascia interpretare l'interesse antico che il Faldella aveva nutrito per la realtà dei Gracchi, fin dal 1888<sup>16</sup>: è di grande momento che le rivendicazioni

---

<sup>14</sup> G.L. Beccaria nell'introduzione a C. Marazzini – G. Zaccaria (a cura di), *Per Giuseppe Faldella*. Atti del Convegno Nazionale di (Saluggia, 20 novembre 2004), Edizioni Mercurio, Vercelli 2006, pp. [9]-12.

<sup>15</sup> Tra le pagine italiane che riflettono sul latino – prendendo recisa posizione contro il latino stantio delle accademie –, può ricordarsi *Tota Nerina*, II, p. 102. Sul latino faldelliano fuori dello scritto latino in esame vale lo studio di Tabacco (2006), pp. [115]-124.

<sup>16</sup> Faldella (1888). Il romanzo legge sulla filigrana delle proteste tribunicie e delle rivendicazioni della *pars popularis* molti aspetti della legislazione plebiscitaria che l'eterno

dei tempi graccani vengano rilette alla luce delle istanze del presente, mostrando l'inesauribilità del conflitto di classe nella gestione delle risorse agrarie<sup>17</sup>. La spirale della vita umana si avvita su sé stessa e l'*exemplum* della storia di Roma offre al Faldella le linee direttrici con cui istruire l'ermeneutica del presente. L'attenzione per la temperie dei Gracchi dice di un aspetto rilevante: come il *De Redemptione Italica* mostrerà riguardo verso un tempo di transizione – tra la fine della Repubblica e l'avvio del principato augusteo –, così lo sguardo ai turbamenti graccani afferrisce a quel torno degli anni 130-120 in cui Roma affrontava un importante punto di snodo nei rapporti tra maggiori e subalterni.

Agisce, per così dire, una naturale forza gravitazionale verso il latino nella scrittura italiana del Faldella, come mostra *ad amussim* (riprendendo un tipico intercalare faldelliano) il vibrato dialogo di incomprensioni tra il professor Verbena e il suo allievo Rivolta, notando in premessa il tenore dei nomi parlanti: al docente è dato un nome latinamente parlante e allusivo al suo carattere energetico (verbena come il giunco con cui percuotere gli allievi) e, per contro, il discepolo ha il nome di chi presenta un temperamento incline al ribellismo e alla contestazione. Il Faldella pare qui recare forse memoria del *plagosus* maestro beneventano Orbilio, di cui riferisce Orazio<sup>18</sup>, a cavaliere tra l'ironia e il sarcasmo). Si legge:

---

presente della storia reca con sé, segnatamente dal punto di vista delle vicende rivoluzionarie della Francia dell'Ottantanove, nel convincimento che il solo popolo non può ottenere nulla se non interviene anche il consenso e la concessione almeno di certa quota del ceto aristocratico, volto ad acquisire nuova linfa fuori dei suoi ranghi: «ricordatevi l'89. Fu la nobiltà che colla sua semplicità, col suo gusto per le novità filosofiche rese possibile la rivoluzione» (*ib i vi*, p. 21).

<sup>17</sup> Il Faldella vede la sinossi di antico e presente tra i Gracchi della storia e i Gracchi della metastoria, giacché l'uomo nelle sue istanze muta tempo e luogo, non il cuore e l'animo: «gli antichi e i nuovi Gracchi» (Faldella (1888), p. 14).

<sup>18</sup> Hor., *Sat.* II, 1, 68-72. Maestro contundente, Orbilio (sulla cui biografia Suet., *De gramm. et rhet.* VIII) e l'orbilianismo che ne venne come pratica parafiliaca, sono stati spesso referenti della scrittura latina di autori come il settecentesco Pieter van Braam (*Orbilus Antibarbarus*: titolo latino

*figuriamoci se il professore, il quale teneva e sentiva in petto Livio, Dionisio, Plutarco, Sallustio, Quintiliano, Plauto, Cicerone, Tacito, Festo, Varrone, Seneca, Valerio Massimo e Velleio Patercolo, poteva degnare di uno sguardo le citazioni di uno Zola qualsiasi. Egli, senza rilevare punto l'interesse del giovinotto, ripigliò la spiegazione<sup>19</sup>.*

Faldella ragiona con gli schemi che gli vengono dal mondo classico anche quando struttura una specie di coppia di vite parallele à la Plutarco<sup>20</sup> trattando di Tommaso Villa e Felice Garelli: *Un oratore ed un aratore*<sup>21</sup>. Come consta, il titolo muove dalla solennità del dato classico, ammiccando a una parodia fine e discreta, quale si insinua nella annominazione tra oratore e aratore, tanto vicini nel suono quanto diversi nella consistenza, così da sfociare in un accostamento parodistico.

## **Il latino come fiume della tradizione**

Si connota con evidenza che il latino del Faldella ha una cifra molto marcata, allotria da ogni eloquenza togata, senza per questo dismetterne l'aulica potenza. Si potrà dire di un *félibrige*<sup>22</sup> linguistico, in cui la scelta del latino muove da protocolli radicati nel sentimento e nel convincimento dell'autore come scelta di vita, prima ancora che come tecnica di scrittura. Allorché è vocato a intonare il panegirico di una gloria scientifica del suo territorio qual era stato Luigi Ferraris,

---

ma poesia in neerlandese), come il giovane Rimbaud, come il Pascoli (che ne trattò con Catone nel suo carme intitolato *Sosii fratres bibliopolaæ*, con cui vinse l'alloro del *Certamen poeticum Hoeufftianum* del 1900). Giace evidente che Orbilio non ha mancato di incrociare lo sguardo di poeti latini fini come il Pascoli e di sperimentalisti e picari delle lettere come Rimbaud, temperando in questo la natura che informa di sé la vita del Faldella.

<sup>19</sup> Faldella (1888), pp. 21-22.

<sup>20</sup> Il modello del *bios* plutarco si impone sull'immaginario del Faldella, tanto da invocare la necessità di «un Plutarco cristiano» quando fu incaricato dell'epicedio del Maffei e del Rosazza (Faldella (1897), p. 139).

<sup>21</sup> Faldella (1928).

<sup>22</sup> Sulla libera sovrabbondanza del Faldella in reazione al rigido toscanismo manzoniano – nella cui prospettiva si inserisce anche l'opzione per il latino – Faldella (2006), pp. V-IX.

il *protos heurètes* della corrente alternata e del suo impiego nel motore rotatorio, alla fervida e sempre estuosa fantasia del Faldella si affaccia senza indugio la memoria di quello scienziato poeta (e poeta scienziato) che rispondeva a Lucrezio, fin dal primo rigo dei contributi confluiti in *Scienza e Fede* (1897):

*Lucrezio, cantando la scienza dei tempi suoi, describe mirabilmente la vita primaverile e le irradiazioni dell'amore, onde la vita universale si rinnova. Pare che l'onde di quei versi arcaici sia vitalmente increspata da perpetuo favonio. All'avvento dell'alma madre d'amore, Aeneadum genetrix, patrona degli italiani, per i campi e per i boschi, frondiferasque domos uium, pei monti e pei fiumi, pei mari e per i cieli esulta l'eterna propaggine dei secoli [...] Il libero pensator dell'antichità nella sua filosofia comprensiva della natura anticipa la pietà francescana, che accomuna nell'amore e nel dolore la suora alla colomba<sup>23</sup>.*

Al di là del singolare guizzo di intelligenza con cui accosta san Francesco a Lucrezio, rileva che il Faldella avverta senza residui nel fraseggio poetico di Lucrezio la capacità di corrispondere all'istanza di autorinnovamento che intride di sé la vita innamorata, nella serie potenzialmente eterna delle generazioni: è lo stesso intendimento che, *mutatis mutandis*, anima lo scrittore nella sua decisione di votarsi al latino, aspirando a far di nuovo spirare la brezza della vita nella lingua che aveva veicolato e testimoniato i tempi trionfanti d'Italia. Il Faldella ara i campi del passato per far garrire il vessillo del presente non come ricupero erudito e necrologico di una vetustiore archeologia di un passato per sempre

---

<sup>23</sup> Faldella (1897), pp. 7-8. Poco oltre (*ivi*, pp. 64-65) il Faldella tornerà al latino per scolpire l'attimo di eterno che si concreta nel brivido della scoperta: «*eureka [sic]* della scoperta nella scoperta dei due campi magnetici alternativi composti in un campo rotante: rotazioni elettrodinamiche per mezzo di correnti alternate. *Incipe Damoeta; tu deinde sequere, Menalca. / Alternis dicetis: alterna Camoena*» (Verg., *Ecl.* III, 58-59). Le guglie dell'immaginazione faldelliana si inerpicano a trasfigurare il ritmo alternato dei passaggi di corrente e al ritmo amebeo del canto bucolico, saldando in unità, per mezzo dell'espressione latina, il canto pastorale e l'elettrodinamica in un *continuum* naturale e senza la minima cesura di senso, nemmeno metaforica.

superato, bensì come rivisitazione e prosecuzione della catena della vita. Il latino del Faldella si mostra con molta discrezione, pur portando una carica ideologica e sperimentale molto accentuata. Ammanta, infatti, una presa di posizione recisa in materia linguistica sotto un non troppo dissimulato garbo dimesso, di latino all'apparenza deliberatamente discosto dai clangori di ogni gongorismo così come dai curiali paludamenti del latino dei grammatici. Né maccheronico o da bataclan né pavesato, il latino del Faldella cerca una sua terza via, una via sperimentale, come sperimentale è in fondo tutta la sua produzione anche italiana. Non è stato finora considerato l'aspetto grafico del latino che egli conia in molti dei termini più corruschi impiegati nel *De Redemptione Italica*, non essendo questo un mero riscontro pedantesco o di mera attinenza filologica ma un filo d'oro per ripristinare l'arazzo di senso cui il Faldella ottempera nella sua visione del mondo e della storia.

In prima istanza, grande risulta l'adattabilità grafica con cui identiche parole occorrono nell'epitome storica; un censimento non potrà non menzionare<sup>24</sup>: *adolescens* (per *adulescens*), *amenitas* (per *amoenitas* e corradicali), *Annibal* (per *Hannibal*), *caena* (per *cena*), *epistola* (per *epistula*), *inclytus* (per *inclitus*), *lacryma* (per *lacrima*), *dialectus* di genere maschile, *rethorica* (per *rhetorica*, con metatesi dell'aspirazione grafica conseguente alla traslitterazione del rho greco con digramma), *tento* (per *tempto*), *expromsit* (per *exprompsit*) e altri casi consimili. Quelli elencati sono fatti grafici che si lasciano agilmente inscrivere in fenomeni o di semplificazione delle grafie (mancanza di aspirazione iniziale, monottongazione) o di adattamento sulla grafia tardomedievale e poi italiana (così anche in *acqua* per *aqua* e *solemnis* per *sollemnis*), senza contare emergenze di ipercorrettismi in vocaboli del registro dotto (oltre al citato *inclytus* – ove opera una confusione portata da interferenze anetimologiche col greco e, forse, col

---

<sup>24</sup> Faldella (2011), pp. [XLIV]-XLV.

*sonus medius* del latino –, potrà ricordarsi *lacryma* per *lacrima*). Se è vero che molti altri casi devono essere ricondotti a queste linee esplicative (ancora: *Virgilius* per *Vergilius*, *rubellis* per *rebellis*, *evum* per *aevum*), a uno sguardo ravvicinato le forze concettuali che agiscono in profondità appaiono molto più frastagliate e con ragioni che non dovranno essere appiattite su emergenze di stile approssimativo o poco polito. Si considerino i casi seguenti: *literae* per *litterae*, *caussa* per *causa* e *quum* per *cum*. Questi riscontri non possono in alcun modo essere ricondotti a influenza dell'italiano sul latino; la loro ragione andrà cercata altrove. Si tratterà piuttosto di grafie che ricalcano forme dotte (più spesso che arcaiche), come nella conservazione della doppia sibilante in *caussa* (avanti lo scempiamento delle geminate intervocaliche già avvenuto nel latino aureo), la conservazione della labiovelare incipitaria in *quum* e l'uso ricercato (che vanta ottimi testimoni già antichi) in *literae* (così come per *quatuor* in vece di *quattuor*), per non dire infine di *paullo* per *paulo* e corradicali (basti pensare che Pacuvio scrisse, agli albori delle lettere latine, in merito a Lucio Emilio Paolo, conquistatore di Macedonia, una tragedia intitolata *Paullus*, con geminazione conservata). Il caso, poi, di *charitas* per *caritas* permette di vedere in modo ravvicinato come sul Faldella dovessero anche agire molte suggestioni già operanti nel latino medievale in materia di grafia ideologica, giacché l'aspirazione nasce dall'accostamento – spitzerianamente inconscio – dell'ambito semantico dell'amore che il lemma significa al Cristo (*Christus*) da cui trae origine (*caritas* in tale accezione è un frequente cristianesimo). Altresì, frequentissimi sono – come accennato – i fatti grafici riconducibili al latino medievale, non solo letterario ma spesso anche documentario (un latino più da frequentatori di pergamene di archivio che non di libri di biblioteca): così si registreranno *ditio* per *dictio*, *conditio* per *condicio*, inversamente *concio* per *contio*, *exul* per *exsul* etc.

Faldella trasfonde sulle labbra di Cavour orante le parole di una citazione conflata di Ovidio (*Fast.* V, 575-576) e Cicerone (*Phil.* III, 32) nell'avvio della fatale, kairologica preghiera di Faldella (2011), p. 644:

*ades et satia Austrorum sanguine ferrum; stetque favor causa pro meliore  
tuus. Nonne tempore oblato, ducibus paratus, animis militum incitatis,  
populo conspirante, Italia tota ad libertatem recuperandam excitata, Dei  
immortalis beneficio utemini? Nullum erit tempus, hoc amisso.*

Il Faldella corre veloce, con una sintassi disinibita che a perduto sembra arrancare dietro alla velocità reboante dei pensieri che vuole riferire (così, ad esempio, nel frequente *dignus* con rezione genitivale, in luogo dell'ablativo, e nell'uso iterato di *nubo* in riferimento a soggetto maschile – già *Per. Ven.*, 3 – così come nell'uso femminile del sintagma *in matrimonium ducere*), non senza cogliere il potenziale onomatopoeico offerto dalla tradizione letteraria latina: quando si racconta del cardinale Milesi, legato pontificio inviato in missione presso il Municipio di Bologna, si sentì rispondere

*abi in bonam crucem, et quaere securitatem in fabula Milesia*<sup>25</sup>

il quale *calembour* si lascia comprendere solo se si considera la paronomasia tra il cognome del prelado e il rinvio alla tradizione della favola di Aristide di Mileto (II-I a.Ch.), nota a chi fosse sottile frequentatore delle lettere latine. Parimenti, l'ossimoro allitterante contenuto in *vetula vitula*<sup>26</sup> circa i garibaldini allo sbaraglio senza Garibaldi (come api che ronzino inconcludenti intorno alla pelle di una vecchia vitella) si potrà comprendere solo in riferimento allo sviluppo (par)etimologico del nome Italia dal popolo dei Vituli legati al cervo/cerbiatto (*uitulus*) come animale totemico.

---

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 678-680.

<sup>26</sup> *Ivi* p. 1084.

Consapevoli che un eccessivo scavo filologico a volte aumenta solo la massa di macerie senza avvistare l'oro, per la specificità della prosa faldelliana merita qui addurre qualche altra testimonianza, a decorrere dall'audace ammiccamento di *cornu* in riferimento a Maria Luisa d'Austria<sup>27</sup>: o si intende *cornu* in senso estensivo come sinonimo di becco o, preferibilmente, dovrà essere inteso nel senso traslato di 'corna' come simbolo di infedeltà, essendo riconosciuta l'infedeltà della sovrana. Altrove il Saluggese trapassa da criptocitazioni letterali, segnatamente da Livio, il suo autore prediletto, al prelievo sceltissimo di finezze lessicali: sono questi i casi della ripresa liviana circa l'ambiguità di Liborio Romano tanto filoborbonico quanto filogaribaldino (*nobilis idem ac popularis homo mediis artibus nactus [sic] opes*)<sup>28</sup> e del prestito da Plinio il Giovane del raro *insiticius* nel senso di 'esterofilo'<sup>29</sup>. Si denota un latino oleografico singolarissimo, ora a tinta pastello (*se pronuncient more Hispano, in ordine allo spagnolo pronunciamiento*)<sup>30</sup> e ora solenne – si pensi ancora al *chiliarcus* di Faldella (2011), p. 1120 –, capace di culminare nell'ipotiposi indimenticabile che presenta il *puerulus* Eugenio Luigi Bonaparte sui campi di Saarbrücken; siamo ormai innanzi alle ultime vittorie dell'epopea napoleonica, quand'ecco che il cadetto sorprende sul campo di battaglia un'ultima pallottola inesplosa, tutta sola: egli la solleva, quasi la ricovera, la scruta, alla presenza vigile e struggente del padre, ormai disilluso sui destini di gloria:

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 686.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 826, che ricalca in filigrana Liv., *Hist.* XXIII 2, 2: «nobilis idem ac popularis homo, ceterum malis artibus nactus opes».

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 1010: «huic insiticio studio» (cui è sottostante Plin., *Ep.* III, 3: *cum hoc insiticio et inducto*).

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 826.

*super longos albescentes atque pluviales capillos, quibus iam non extant  
falcata tempora imperatoris Napoleonis, brevissime viridatur laurus  
triumphalis*<sup>31</sup>.

L'escussione di attestazioni esemplificative potrebbe moltiplicarsi ma – deliberatamente non scivolando nell'eccesso censitario – è ormai emerso il *cursus* dell'evidenza fattuale, cioè il Faldella è refrattario a ogni iperdoulia per un latino sclerotizzato e imbolsito nella fissità ieratica degli esercizî di bravura di certa prassi accademica; di qui – da scrittore scapigliato quale resta anche quando scrive in latino –, il Saluggese non teme ma anzi avalla l'ingresso nel suo stile di fenomeni di oscillazione grafica, tanto che si potranno leggere l'uno al fianco dell'altro forme come le seguenti: *Montanellius* e *Montanellus*, *foemina* e *femina*, *foecundus* e *faecundus*, *proemium* e *premium* etc. Le oscillazioni sono tali e tante – oltreché gratuite: non difficile sarebbe statoassarle o uniformarle, solo volendolo – che, inserite nel più generale quadro della plasticità della lingua del Nostro, non potranno essere liquidate come segnale di trascuratezza: Esse si compaginano piuttosto nel più complessivo disegno di una lingua sbrigliata, capace di adattarsi alle curve del tempo, sperimentando le diverse risorse che il patrimonio tradizionale metteva a disposizione. Il latino che stilla dal suo calamo non si colora delle foschie della lingua venatoria dell'Impero che assoggettò i mondi al suo capestro né dei colori opalescenti di uno strumento espressivo per ripiegare su se stesso, in un ripiegamento elegiaco nella propria interiorità. Il Faldella tenta la via di un latino guizzante<sup>32</sup>, la cui sintassi è altrettanto baldanzosa quanto la sua insubordinazione a stertorose regole grammaticali: in

---

<sup>31</sup> *Ivi* p. 1162.

<sup>32</sup> Ad usura, basti ancora ricordare che il latino è, nelle mani del Vercellese, uno strumento non solo di esposizione ma anche di creazione: così, parlando di Varsavia circa Napoleone Plon Plon, il verbo latino *uersor* viene come attratto in un gorgo fonetico dal suono della città polacca («et Varsaviae versatur ad alliciendum amicitia Caesarem Russum»), portando il latino su un piano demiurgico di sensi e doppi sensi per accostamenti fonetici (Faldella (2011), p. 611).

questa luce si incontreranno, tra i tanti, costrutti di *parco*, *suadeo* e *ingruo* transitivi, il congiuntivo in dipendenza da *quamquam*, il *monstrum* dell'inusitato participio passato di *cado* (in *casa Roma*), *sciscitare* attivo in luogo dell'attesa diatesi deponente, *sensit* quale forma del presente etc. Si tratta di forme che solo un'analisi unilaterale potrebbe ascrivere a solecismi (cui pure non sfuggono casi come la confusione di *cepi* e *cæpi*), trattandosi piuttosto come le striature di un latino che ingloba in sé il carattere di una lingua in divenire, nella sua arcata diacronica la più ampia, così da abbracciare la storia e la vita nei loro epifenomeni sempre vorticosi e cangianti.

In questo modo il latino diventa per il Faldella una lingua rutilante, un fiume che torna a scorrere non già in forza di un vaglio asettico che lo elevi a una lingua sceltissima, uniformata a certi standard del latino aureo o argenteo bensì, al contrario, come il possente corso della storia, che reca traccia – a volte anche impura – delle varie fasi e delle molteplici esperienze che ha traversato. Un latino, quello del *De Redemptione Italica*, quindi, che si mantiene nella solenne austerità che gli è propria ma dialoga con ogni tempo, non temendo di sfigurarsi o contaminarsi nel contatto – mai contagio – con tutte le fasi e tutti i modi e i registri che la *sempiternitas* del Latino comporta. Nei Lari di Roma il Faldella trova propellente per andare verso la vita.

### **Abbrivio a una conclusione**

Qui giunti, potremo chiudere ma senza concludere, inserendoci nel punto di contatto tra le due domande da cui queste riflessioni hanno preso avvio: se alla seconda – a quali esiti sia pervenuto – è stato risposto, alla prima domanda – da quali presupposti muova il latino del *De Redemptione Italica* – merita tornare ora con una nuova prospettiva, quella appunto guadagnata dal risultato complessivo dello sperimentalismo faldelliano. A questa interrogazione cercava di dare

risposta l'autore medesimo, in quel breve trattato teorico che è la sua prefazione. Qui egli ha lasciato testimonianza di una diuturna ricerca e di una riflessione non estemporanea sulle vicende a lui contemporanee dell'uso del latino; solo così, infatti, potranno trovare un loro orizzonte di senso i riferimenti al latino di Lorenzo Martini, a Tommaso Vallauri, al dotto danese Christoffer Nyrop (autore di una *Storia del bacio* in danese nel 1897, poi tradotta in inglese nel 1901), all'abate Mirelli, Camillo Negri, Árkád Mogyorossy e molti altri<sup>33</sup>: queste notizie non si comprenderanno alla luce di una *performance* erudita bensì significano l'attenzione del Nostro verso gli esiti e gli impieghi che in tempi recenziori il latino aveva conosciuti. Merita attenzione, in questo quadro, lo sguardo quasi pionieristico che il Faldella riservava anche alle cosiddette lingue artificiali (Esperanto e Volapük in particolare), perché queste lingue perseguivano di fatto gli stessi obiettivi del Nostro ma in direzione opposta: invece che attingendo alla tradizione, esse urgono a costruire un presente senza tradizione.

L'affresco complessivo che così, come con pennellate di pittore impressionista, è stato evocato mostra che l'opzione del latino non sarà contraddittoria rispetto al corso principale della produzione faldelliana ma ne rappresenta, in certo modo, un estuario coerente; il Faldella latino nell'impasto plurimo e tensionale del suo latino si conferma nel suo genio di scrittore di brio, capace di cogliere la specificità del cruciale momento storico cui lo metteva dinnanzi la vita. Come il mondo è stato redento dal parto di una vergine, così le sorti dell'Italia sono cesellate e niellate dal Nostro nella salvazione che a loro proviene, durante la fase risorgimentale, da un altro parto immacolato, questa volta quello di Cavour, descritto come gravido dei destini d'Italia<sup>34</sup>. Le coordinate

---

<sup>33</sup> Anche dicendo riferimento a chi avrebbe potuto e forse dovuto scrivere in latino e non lo fece: è il caso del consiglio di Antonio Fogazzaro al noto e contestato teologo Alfred Loisy: Faldella (2011), p. 8.

<sup>34</sup> L'immagine occorre già nella quarta delle *Verbanine* e tornerà nel *De Redemptione Italica* pressoché immutata, a VI, cap. 24: Tabacco (2006), pp. [115] -124.

ermeneutiche ancor prima che espressive troveranno, quindi, nell'idioma latino il modo per accostare un punto di flesso che le terre di Italia avevano conosciuto nella loro simillima parentela solo con il punto di torsione della stagione augustea: il Risorgimento faldelliano sarà allora volto a guardare dietro di sé a quei modelli della Romanità ma anche rivolto davanti, come l'*Angelus Novus* benjaminiano, proteso alla speranza del futuro, accogliendo la *nouitas* della storia nelle forme della tradizione rinnovata, di cui un latino sempre nuovo e sempre antico è il paradigma più adeguato.

Tiziano F. Ottobrini

Università Cattolica di Milano

[tiziano.ottobrini@unicatt.it](mailto:tiziano.ottobrini@unicatt.it)

## Riferimenti bibliografici

Balbo (2011)

Balbo, A., *Esempi di figure risorgimentali pinerolesi nel De Redemptioe Italica di Giovanni Faldella*, in S. Cavicchioli (a cura di), *Il Pinerolese, l'Unità d'Italia, gli Alpini*, «Supplemento Bollettino Società Storica Pinerolese» 28 (2011), pp. 37-46.

Contini (1970)

Contini, G., *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

Faldella (1888)

Faldella, G., *I nuovi Gracchi ossia la crisi agraria. Discorsi campagnuoli raccolti da Giovanni Faldella*, Firenze, G. Bàrbera, 1888.

Faldella (1897)

Faldella, G., *Scienza e Fede*, Torino, S. Lattes & C. Editori, 1897.

Faldella (1928)

Faldella, G., *Galleria piemontese. Libro II. Un oratore ed un aratore: Tommaso Villa e Felice Garelli*, Torino, STEN, 1928.

Faldella (2006)

Faldella, G., *Figurine* (a cura di A. Ruffino – C. Marazzini – G. Zaccaria), Novara, Interlinea, 2006.

Faldella (2011)

Faldella, G., *De Redemptione Italica* (a cura di R. Piastri), 2 voll., Vercelli, Edizioni Mercurio, 2011.

Piastri (2006)

Piastri, R., *“Che forza, che maestà, che robur” la letteratura latina! Citazioni e reminiscenze classiche nella trilogia Capricci per pianoforte*, in C. Marazzini – G. Zaccaria (a cura di), *Per Giuseppe Faldella*. Atti del Convegno Nazionale di (Saluggia, 20 novembre 2004), Vercelli, Edizioni Mercurio, 2006, pp. [125] -142.

Tabacco (2003)

Tabacco, R., *Il Faldella latino*, in R. Carnero (a cura di), *Letteratura di frontiera: il Piemonte Orientale*. Atti del Convegno nazionale di studi (Vercelli, 22-24 ottobre 2001), Vercelli, 2003.

Tabacco (2006)

Tabacco, R., *Camillo Cavour sub tegmine fici. L'estro di Faldella dalle “Verbanine” al “De Redemptione Italica”*, in C. Marazzini – G. Zaccaria (a cura di), *Per Giuseppe Faldella*. Atti del Convegno Nazionale di (Saluggia, 20 novembre 2004), Vercelli, Edizioni Mercurio, 2006, pp. [115] -124.

Zaccaria (1974)

Zaccaria, G., *Nemesi o Donna Folgore. Romanzo verista scritto da Spartivento (non per innocentine)*, Torino, Fògola, 1974.

*This essay aims at exploring Giovanni Faldella's latin masterpiece intitled De Redemptione Italica. It will be shown that his choice for writing in Latin – not mere scholarly exercise – originates from a smart sensitivity towards the glorious past of Italy: as Italy was great at the time of Livy (the most considered author by Faldella), so Italy is preparing for a present of renewed grandeur under Cavour, while making Risorgimentalis nouus ordo. Besides, the research will illustrate the cheaf features of the living Latin composed by Faldella: writing in Latin he proposed to be a sort of new Livy. As a result, De Redemptione Italica points to be a monument of the sempiternitas of Latin (Classic, Medieval, Christian Latin too) more than a mere laudatio temporis acti: Latin as language of tradition, where the hope for the future is strengthened in the trunk of the whole history of Italy.*

*Parole-chiave: Faldella; latino; De Redemptione Italica; tradizione; storia.*

## LEONARDO PAGANELLI, **Giorgio: il vincitore sconfitto**

### **Sconfitta o vittoria?**

La palingenesi del classico può trasformare una sconfitta in una vittoria? Il recupero di un passato remoto può porre le basi per una mistificazione del passato prossimo? È quel che ci chiediamo, analizzando l'inno *A Giorgio navarco ellenico*, pubblicato da Giovanni Pascoli nel 1897 e incluso nel volume *Odi e inni* (1906)<sup>1</sup>.

In quest'inno, la ricchezza di riferimenti all'antichità greca serve a mascherare di lauri trionfali quella che fu, in realtà, una cocente sconfitta per i Greci, per i Cretesi e – più in generale – per gli ideali mazziniani e garibaldini dell'irredentismo, che avrebbero voluto che le terre ellenofone fossero tutte riunite in seno allo Stato greco.

Spiace ricordare che al fallimento della pur gloriosa impresa del Principe Giorgio cooperò in prima persona l'Italia, dal 1882 membro della Triplice Alleanza. Ciò peggiorò i rapporti fra il Regno d'Italia e il Regno degli Elleni.

Giosue Carducci, Severino Ferrari, Guido Mazzoni augurarono buona sorte al navarco Giorgio<sup>2</sup>; ma – per colpa delle Grandi Potenze europee – l'intrapresa non ebbe buon fine. In altre parole, l'*imagery* classica evocata dal Pascoli induce il lettore a credere che la spedizione di Giorgio sia stata vittoriosa; ma non lo fu. Creta fu liberata solo nel 1913, dopo la morte del Pascoli.

---

<sup>1</sup> Garboli (2002), I, 1252 e 1406.

<sup>2</sup> Latini (2008), pp. 228 e 230.

## **Il fatto e l'antefatto**

Se rileggiamo l'autobiografia di Nikos Kazantzakis, ci rendiamo conto di quanto fosse grama l'esistenza dei Greci di Creta, soggetti a frequenti e improvvise persecuzioni da parte del dominio turco, sia per motivi religiosi, sia per motivi politici<sup>3</sup>.

La situazione precipitò il 4 febbraio 1897. Dopo l'ennesima strage di Candiotti, il re degli Elleni Giorgio I decise di inviare a Creta il proprio secondogenito – il Principe Giorgio – al comando di una piccola flotta, col compito di liberare l'isola, che stava insorgendo contro il governo ottomano. Molto di garibaldino v'era in quella spedizione.

Ma il colpo di mano del navarco Giorgio allarmò le Grandi Potenze europee. L'annessione di Creta al Regno di Grecia avrebbe rafforzato lo Stato ellenico e indebolito l'impero ottomano. Questo elemento avrebbe alterato gli equilibri faticosamente raggiunti in Europa. Spiace dire che anche il Regno d'Italia – dopo il cosiddetto «schiaffo di Tunisi»<sup>4</sup> – era contrario all'espansione greca nel Mediterraneo.

L'opinione pubblica italiana si divise: garibaldini e mazziniani videro con favore l'intrapresa del Principe Giorgio; la diplomazia di re Umberto I – invece – cercò in tutti i modi di farla abortire.

Il Principe Giorgio non era Garibaldi. Sbarcando nell'isola con un pugno di uomini, forse si illudeva che l'insurrezione cretese fosse paragonabile con quella siciliana del 1860. O forse, ebbe timore delle rappresaglie della flotta turca.

---

<sup>3</sup> Kazantzakis (2015), cap. XII.

<sup>4</sup> Nel 1881, la Francia aveva occupato Tunisi, a pochi chilometri dalla costa siciliana. Il risentimento nei riguardi dell'antica alleata indusse il Regno d'Italia a stipulare la Triplice Alleanza con la Prussia e l'Austria-Ungheria. L'Europa era dunque suddivisa in due blocchi: Francia, Regno Unito e Russia a fianco della Grecia; la Triplice a fianco della Turchia.

Oppure, la sua ancor giovane età (era nato nel 1869) lo indusse a commettere errori tattici che Garibaldi non avrebbe mai commesso.

Fatto sta che il navarco si privò di gran parte delle sue truppe per rafforzare la rivolta cretese (Garibaldi aveva fatto il contrario, ottenendo dai Siciliani insorti una miriade di volontari che gli consentirono di battere l'esercito borbonico). Poi approdò a Milo, l'antica Melo, con il resto dell'armata. Ma il 15 febbraio, le Grandi Potenze europee avevano occupato l'isola. Per una sorta di tragica ironia, la flotta europea che bloccò l'isola era comandata da un ammiraglio italiano: l'ex-garibaldino Felice Napoleone Canevaro.

«La guerra fu così combattuta sulla terra ferma»<sup>5</sup>, ossia sul confine tra Tessaglia greca e Macedonia turca. Centinaia di garibaldini comandati da Ricciotti, il figlio dell'eroe dei Due Mondi, accorsero dall'Italia a combattere sotto la bandiera ellenica. Ma l'esercito ottomano, superiore per numero e per mezzi (era armato con cannoni tedeschi), nel maggio 1897 prevalse.

Le Grandi Potenze imposero dunque una soluzione negoziata della crisi. Creta fu dichiarata nominalmente autonoma, sotto l'Alto Commissariato del Principe Giorgio, ma di fatto sempre sotto il dominio turco. In questo modo, si garantiva lo *status quo ante*.

## Il testo

I

«Stridé la catena  
dell'ancore gravi,  
cantò la sirena

---

<sup>5</sup> Latini (2008), p. 227.

su l'agili navi,  
fremea di plauso il Pireo. 5  
Pareva dal colle Eretteo  
nell'etere un'ombra sfumare  
(di dea?):  
su l'asta le ardea  
la stella polare. 10

Già lungi dal lido  
muggivano l'onde;  
sonava quel grido  
qual urto di fronde  
nel bosco, ad un ampio alitare. 15  
Tra il cupo tumulto del mare  
pareva d'un popolo d'anime,  
vano,  
quel plauso lontano  
da' mondi lontani. 20

Allora si volse il navarco,  
si volse a quel morto sussurro:  
e vide diritta nell'arco  
del fulgido azzurro,  
coi piedi su l'arce fatata, 25  
col capo nell'ombra serena,  
l'immagine astata  
di Pallade Athena.

## II

E il Mare gli disse: – Chi sei,  
navarco? germoglio di dèi?  
o, se uomo caduco t'è padre,  
qual nome gli dà la tua madre?  
Non forse egli è Neocle? Ché, senti:           5  
dormivo cullato dai venti;  
né so dove guidi le ignote triere  
che sotto le stelle sobbalzano nere.

Stolarco! qual satrapa insidii,  
che all'ancora sta co' suoi Lydii?           10  
qual Ione, sul fil della lama,  
le prore nottivaghe chiama?  
qual inno v'udranno cantare  
nell'alba le rupi sul mare?  
qual inno embaterio, cui l'eco risponda,           15  
squillando le tibie tra il rullo dell'onda?

Dovunque tu vada, chiunque tu sia,  
va dentro la notte, tu sai la tua via,  
all'alba, alla morte, alla gloria: sei re!  
Caduta? Servaggio? Fu voce non vera,           20  
fu sogno d'infermi. L'acropoli è intera!  
Le navi di Mycale io porto su me! –»<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Riproduciamo il testo costituito da Latini (2008), pp. 229-232.

## Interpretazione

La sera dell'11 febbraio 1897, il Principe Giorgio di Grecia, col titolo di ammiraglio della flotta ellenica (*navarco*), salpa dal Pireo – tra le acclamazioni del popolo ateniese – con l'intenzione di andare a liberare l'isola di Creta insorta. Un coro d'anime morte lo accompagna. Poi il *navarco* scorge l'immagine di Atena, armata d'asta: ma il Pascoli non ci dice se quest'apparizione sia reale oppure onirica. Della «Grecia con l'asta in pugno, severa, serena, sicura, come la diva sua Pallade» aveva già parlato il Carducci in un articolo datato 20 febbraio (quest'inno fu pubblicato il 21 febbraio)<sup>7</sup>.

È poi il Mare a interpellare il *navarco*: «Chi sei tu? Uomo o dio? Sei tu Temistocle, l'artefice della vittoria navale di Salamina? Va' verso la gloria, o stirpe di re! Tu guidi le navi greche, che a Micale con Santippo – padre di Pericle – sconfissero i Persiani. Che gli Elleni siano stati sconfitti dai barbari è “voce non vera”, com'è “voce non vera” che Elena sia fuggita a Troia con Paride»<sup>8</sup>.

## La grande illusione

Il Principe Giorgio – cui il Pascoli vaticinava il regno (II 19) – non divenne mai re. Il colpo di mano cui il Carducci augurava ogni successo non riuscì.<sup>9</sup> Creta era condannata ad altri sedici anni di «servaggio» (II 20). Il sangue versato dai Filelleni garibaldini non bastò a liberare le terre ellenofone irredente. E ancor oggi, si vedono i risultati di questa sconfitta: esiste una sedicente Macedonia slava

---

<sup>7</sup> Latini (2008), p. 230.

<sup>8</sup> Gli archetipi letterari di quest'inno – in gran parte già evidenziati dai critici: Stefinlongo (1991), pp. 206 ss. – sono Erodoto, Tucidide, Plutarco, ma anche la *Palinodia* di Stesicoro. Tra questi, risalta in modo particolare «Erodo» [Latini (2008), p. 231], cioè Erodoto, V 97 ss.; VI 1-33; VII 98-173; VIII 4 ss.; 57-63; 84-112; IX 90 ss.

<sup>9</sup> Di «sfortuna impresa» (*corrigere*: «sfortunata impresa») parla anche Latini (2008), p. 228.

e una greca, una sedicente Tracia turca e una greca; esistono isole dell'Egeo dal nome greco, ma sotto il dominio turco; città dell'Asia Minore dal nome greco, ma sotto il dominio turco. Eppure, la maestria del Pascoli è tale, che leggendo quest'inno abbiamo l'illusione che il navarco ellenico abbia veramente liberato l'isola di Minosse e di Kazantzakis.

È questa una mistificazione? Può darsi. Ma il Carducci e il Pascoli erano poeti, non giornalisti. Se fossero stati giornalisti, li si potrebbe accusare di aver fornito ai loro lettori una notizia falsa (*fake news*). Ma tali non erano: erano poeti-vati. E il vaticinio della liberazione di Creta si sarebbe fatalmente avverato (nel 1913). Come scriveva D'Annunzio:

«*Il fato  
è certo; e a quel giorno s'accendono i fochi su l'are*»<sup>10</sup>.

Leonardo Paganelli

[Leonardo.Paganelli@unige.it](mailto:Leonardo.Paganelli@unige.it)

---

<sup>10</sup> *A una torpediniera nell'Adriatico*, vv. 47-48. Dopo il Carducci e il Pascoli, anche D'Annunzio si schierò a favore della Grecia: Latini (2008), pp. 227 ss.

## Riferimenti bibliografici

Garboli (2002)

Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, Voll. II, Milano, Mondadori, 2002.

Kazantzakis (2015)

Nikos Kazantzakis, *Rapporto al Greco*, a cura di Nicola Crocetti, Milano, Crocetti Editore, 2015.

Latini (2008)

Giovanni Pascoli, *Poesie*, vol. III: *Odi e inni*, a cura di Francesca Latini, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2008.

Paganelli (2013)

Leonardo Paganelli, *Giovanni Pascoli's Philhellenic Hymns*, in *Proceedings of the First Global Virtual Conference*, April 8-12, 2013, pp. 359-364.

Stefinlongo (1991)

Cecilia Stefinlongo, *Pascoli, Erodoto e Temistocle (note di commento ad «A Giorgio navarco ellenico»)*, in *Paideia*, XLVI (1991), pp. 206-212.

*In 1897, Prince George of Greece tried to deliver Crete from Turkish rule. His brave endeavour failed; but Giovanni Pascoli sang his glory in an inspired hymn, full of classical reminiscences. Reading this hymn, we have the illusion that «George, the*

*Hellenic admiral» was a winner. On the contrary, he was a loser. Such is the power of classics: they can even disguise reality.*

*Parole-chiave:* Giovanni Pascoli; Risorgimento greco; Creta; Domokòs; Davy Crockett.

**SIMONE PETTINE, *Perdere Euridice per salvare se stessi:*  
modernità del mito nell'*Inconsolabile* di Cesare Pavese**

Nel 1947, con la pubblicazione dei *Dialoghi con Leucò*, Cesare Pavese riporta all'attenzione dei lettori il valore del mito come chiave interpretativa della realtà contemporanea. Si tratta di un recupero ragionato, dove la cultura classica dell'autore sposa gli interessi antropologici ed etnologici maturati negli anni, nonché le suggestioni di istanze culturali tipicamente novecentesche. Ed è il recupero consapevole anche di un filo conduttore ben preciso, noto allo studioso: il patrimonio mitologico del mondo classico ha offerto personaggi, spunti e interessanti riprese tematiche alla letteratura italiana, sin dalle sue origini. L'arricchimento è stato notevole, e soprattutto scambievole: gli autori hanno potuto rielaborare il mito come mezzo espressivo della propria sensibilità, declinandolo di volta in volta in modo più o meno originale; eroi e situazioni del mito, viceversa, si sono arricchiti di nuovi stimoli, esprimendoli con la loro solita energia, che dal mondo greco in poi appare inesauribile.

Proprio verso la metà del '900, tuttavia, il rapporto descritto muta sensibilmente, in conseguenza di innumerevoli, intense trasformazioni politiche, culturali, sociali e naturalmente dei due tragici conflitti mondiali. Rappresentante eccellente di questo momento di transizione è Cesare Pavese, nel momento in cui torna a dare voce al mito nei *Dialoghi con Leucò*. L'autore come pochi eredita le istanze del mondo classico in modo manifesto, ed è forse l'unico del periodo che riesca ad esprimervi compiutamente il dramma dell'uomo moderno, anche

grazie alla sua particolare identificazione tra letteratura e vita (l'amato e sofferto 'mestiere di vivere'). La riflessione personale di Pavese, che nel periodo 1947-1950 è impegnata nel bilancio complessivo sia della propria produzione letteraria che della propria esistenza, culmina nel recupero del mito greco, quasi con l'entusiasmo di una rivelazione: «Insomma – scrive alla Pivano – ci vuole un mito. Ci vogliono miti, universali fantastici, per esprimere a fondo e indimenticabilmente quest'esperienza che è il mio posto nel mondo»<sup>1</sup>.

Con questo lavoro mi propongo innanzitutto di analizzare il recupero in chiave moderna del mito classico di Orfeo ed Euridice nella produzione pavesiana, nei suoi aspetti più peculiari e audaci. Nello stesso momento si cercherà di dimostrare come l'autore stia cercando una forma definitiva per la propria espressione artistica, forse anche il modo di liberarsi di alcune precise sofferenze personali, sublimandole nell'impianto lirico-tragico dell'opera. Un tentativo di salvarsi, lampante soprattutto nel brevissimo scambio dialogico dell'*Inconsolabile*.

L'attenzione di Pavese per la classicità greca è costante, e rintracciabile sin dagli anni dell'iscrizione al ginnasio superiore D'Azeglio. In un suo studio recente, Alberto Comparini ha evidenziato con precisione le «quattro fasi che attestano il tirocinio e l'attraversamento della tradizione ellenica»<sup>2</sup> da parte dell'autore, ovvero gli anni 1925-1926, 1927-1930, 1935-1936 e infine 1942-1950. Del resto è Pavese stesso, parlando di sé in terza persona nella *Presentazione dei Dialoghi con Leucò*, a ricordare l'intensità di questi interessi, non senza una punta di polemica:

*Cesare Pavese, che molti si ostinano a considerare un testardo narratore realista, specializzato in campagne e periferie americano-piemontesi, ci scopre*

---

<sup>1</sup> Pavese (1973), lettera a Fernanda Pivano del 27 giugno 1942, p. 425.

<sup>2</sup> Comparini (2014), p. 54.

*in questi dialoghi un nuovo aspetto del suo temperamento [...] Pavese si è ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva: si è ricordato dei libri che legge ogni giorno, degli unici libri che legge*<sup>3</sup>.

I classici del mondo greco, e il mito in particolare, rappresentavano nel 1947, anno di pubblicazione dei *Dialoghi con Leucò*, la lettura preferita dell'autore<sup>4</sup>. La critica si è interrogata a lungo<sup>5</sup> circa i motivi che abbiano portato Pavese, proprio in quegli anni, alla rielaborazione del mito in chiave moderna. D'altra parte le considerazioni sul mito nella produzione pavesiana, poetica e narrativa, devono tenere conto della progressiva evoluzione di quest'ultimo: nel 1945 si è ormai concluso un passaggio fondamentale, quello dalla forma di conoscenza prelogica e irrazionale comune a tutti gli uomini (conoscere equivale a riscoprire un evento già accaduto, assoluto) al recupero di precise tematiche e personaggi della classicità. Una «cultura classica volgarizzata»<sup>6</sup>, che si pone obiettivi precisi, e cioè svelare i «temi dell'umana solitudine, della ricchezza e del mistero della vita»<sup>7</sup>, nonché «i significati più perenni e più rilevanti per gli uomini del suo tempo»<sup>8</sup>. L'approdo al classicismo da parte di Pavese comporta quindi un arricchimento del mito genericamente inteso come forma conoscitiva, il superamento della sua

---

<sup>3</sup> Pavese (2012), *Presentazione*, p. 3.

<sup>4</sup> Chiarificatrici sono le ann.azioni del *Mestiere di vivere* dell'anno 1947, qui di seguito ricordate da Pavese (1952). L'autore riflette su diversi aspetti della classicità e del mito greco: la figura degli dèi olimpici e il loro rapporto con l'umanità (p. 326); la narrazione ellenica tra storiografia ed epica, con riferimento anche al rapporto Omero-Erodoto (p. 329); la classicità come strumento per raggiungere l'assoluto poetico (p. 333); la necessità di mantenere il nucleo tematico fondamentale del mito greco, svincolandolo dall'eredità culturale successiva (p. 336); il legame tra racconto mitico e una, seppur abbozzata, indagine psicologica (p. 341). La lettura dei testi greci viene anche ricordata in Pavese (1973), p. 564: «vado, quando posso, rosicchiandomi Omero, col solo rimpianto di non poter procedere scioltamente quanto vorrei».

<sup>5</sup> B. Van den Bossche ha sottolineato, ad esempio, l'interpretazione attualizzante del mito, anche con un voluto effetto di discontinuità rispetto al materiale tematico di partenza, in Bossche (2000), pp. 105-122. Sulla riscrittura del mito in chiave moderna in Pavese si veda anche Rosowsky (1989), p. 34.

<sup>6</sup> Premuda (1957), p. 235.

<sup>7</sup> Mariani (2005), p. 78.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

concezione in termini evolutzionistici: non «l'evasione oziosa di un estetizzante o di un umanista in poltrona»<sup>9</sup>, ma l'interpretazione attualizzante di un materiale narrativo di partenza ben preciso, chiaramente con il consequenziale, necessario «potenziamento metaforico e simbolico del linguaggio»<sup>10</sup>.

Tra i miti dei *Dialoghi con Leucò, L'inconsolabile* merita attenzione particolare, in virtù dell'originalità con cui Pavese rielabora il tema classico adattandolo alle esigenze della modernità, nonché per la vasta area di sovrapposizione tra il protagonista Orfeo e l'autore. Il mito classico di Orfeo ed Euridice nella storia della letteratura italiana gode di continue riprese, che chiaramente in questa sede si possono ricordare solo di sfuggita e tramite un processo di selezione. Nel Rinascimento Angelo Poliziano sostituisce al tono tragico della fine di Orfeo motivi decisamente più lieti e festosi: la sua *Fabula di Orfeo*, composta tra il 1479 e il 1480, è un'opera teatrale, pensata per essere rappresentata in occasione del carnevale; prima del XX secolo il protagonista tornerà anche nell'idillio *Orfeo* di Giovan Battista Marino e nell'*Euridice ad Orfeo*, epistola lirica di Antonio Bruni. Le rivisitazioni novecentesche più importanti propendono spesso per la rielaborazione fantastica della vicenda, come ne *L'altra Euridice* di Calvino, ambientata in un mondo ipogeo all'interno della Terra, o nel *Poema a fumetti* di Buzzati. Pavese ebbe invece come base di partenza la cultura latina, specificamente la versione del mito tramandata prima dal Virgilio delle *Georgiche* (libro IV) e poi dall'Ovidio delle *Metamorfosi* (libri X-XI)<sup>11</sup>. È una scelta operativa

---

<sup>9</sup> Corsini (1964), p. 138.

<sup>10</sup> Mirto (2016), p. 783.

<sup>11</sup> È questa la tesi di Maria Serena Mirto, la quale ha sottolineato con precisione in Mirto (2016) i punti testuali degli autori latini a partire dai quali avviene lo scarto del dialogo pavesiano. Si tratta di Ovidio, *Metamorfosi* X, vv. 56-57: «hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi / flexit amans oculos: et protinus illa relapsa est»; e di Virgilio, *Georgiche* IV, vv. 494-495: «illa "quis et me" inquit "miseram et te perdidit, Orpheo, / quis tantus furor?"». Una predilezione per quest'ultimo autore emerge con evidenza, del resto, anche in Pavese (1973), p. 425: «succede dunque che ardo d'amore per le *Georgiche*».

di partenza ben precisa: per parlare agli uomini «la cultura deve cominciare dal contemporaneo e documentario, dal reale, per salire - se è il caso - ai classici»<sup>12</sup>. Il Virgilio delle *Georgiche* inoltre fu una delle «prime letture classiche»<sup>13</sup> in assoluto dell'autore, che nel *Mestiere di vivere* lo ricorda come elemento fondamentale tra le «radici componenti»<sup>14</sup> della propria classicità.

Il soggetto è dunque quello classico: il mito greco di Orfeo ed Euridice, mediato dalla cultura latina. È qui che la modernità pavese irrompe, sconvolgendo l'opera di partenza. Ad essere data per scontata da Pavese è non tanto la conoscenza di una determinata versione del mito, ma quella del suo nucleo tematico fondamentale, imprescindibile per la comprensione della sua rielaborazione e per le successive riflessioni che vi si accompagnano. *L'inconsolabile* si propone in primo luogo come riflessione sul mito di Orfeo ed Euridice, non come sua semplice riproposizione. Questa palingenesi particolare avviene lungo due direttive principali precise, quelle della forma e dei contenuti; scelte stilistiche e tematiche certo frutto della sensibilità moderna dell'autore, ma anche finalizzate all'espressione della sua particolare visione della vita e delle vicende umane.

Il dialogo mette in scena solo uno dei due protagonisti del mito classico, Orfeo, e quando la ben nota vicenda si è ormai conclusa, forse da molto tempo. Lo scambio di battute, serrato e dall'evidente impostazione scenica, si concentra principalmente sulle argomentazioni e sul racconto del figlio della musa Calliope, che narra a Bacca (personaggio inedito, seguace del culto di Dioniso) l'esito della sua catabasi. Ad emergere con forza dirompente non è la vicenda che il lettore potrebbe legittimamente attendersi, ma il «rovesciamento puntuale dei

---

<sup>12</sup> Pavese (1952), p. 390.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 255.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

dati del mito»<sup>15</sup>: Orfeo, guidato da una sensibilità originale e squisitamente novecentesca, persegue scopi diametralmente opposti rispetto a quelli tramandati tradizionalmente da Virgilio e Ovidio, e anche dalla tradizione rinascimentale successiva (per esempio dal Poliziano). La sua percezione del reale è disincantata, a tratti cinica, come si evince dal relazionarsi con l'interlocutrice; Bacca è invece perfetta espressione dei protagonisti del mito greco tradizionale, e non riesce difatti a credere a nessun punto del suo racconto. La distanza tra i due emerge con evidenza già nello scambio di battute iniziale, quando Orfeo chiarisce che la perdita di Euridice è stata la conseguenza di una sua decisione, ben ponderata:

*Ma io ero ancora laggiù e avevo addosso quel freddo. Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci [...] Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita [...] allora dissi "sia finita" e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela*<sup>16</sup>.

Bacca inizialmente non crede alla versione di Orfeo: sulla scia del mito classico, è invece convinta del suo profondo amore per Euridice. Per lei è impossibile accedere ad una sensibilità nuova, esistenzialista e disincantata: il culto dionisiaco di cui è espressione, del resto, esalta la pienezza, la gioia vitale, la coincidenza dell'individuo con la totalità del divino. La prospettiva di Orfeo, in un simile contesto, è nichilista: molto più plausibile, allora, che per volontà esterne all'eroe sia stato invece il destino a tradirlo. Bacca tenta quindi di esprimere la sua versione dei fatti: «eri tanto innamorato che - solo tra gli uomini - hai varcato le porte del nulla. No, non ci credo, Orfeo. Non è stata tua colpa se il destino ti ha tradito»<sup>17</sup>. Questa è anche la lezione appresa da Pavese dalla lettura

---

<sup>15</sup> Mirto (2016), p. 793.

<sup>16</sup> Pavese (2012), p. 77.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

degli autori latini: non una scelta consapevole ma irrazionale, un errore ora dovuto all'amore irrefrenabile per la donna amata (il *furor* di Virgilio), ora al timore di non essere davvero seguito da Euridice nella risalita verso il mondo dei vivi (il *metuens avidusque videndi* di Ovidio). Per l'Orfeo dell'*Inconsolabile*, tuttavia, queste obiezioni sono assurde, persino risibili: «ridicolo che dopo quel viaggio, dopo aver visto in faccia il nulla, io mi voltassi per errore o per capriccio»<sup>18</sup>; lo stesso vale per l'amore, dato che «non si ama chi è morto»<sup>19</sup>. Su quest'ultima e lapidaria affermazione tornano in aiuto alcune riflessioni personali di Pavese, annotate nel *Mestiere di vivere*, le stesse che sin dall'inizio del dialogo sottolineano la sovrapposizione tra autore e personaggio<sup>20</sup>. Il 26 novembre del 1937, ad esempio, Pavese appunta: «perché dimentichiamo i morti? Perché non ci servono più»<sup>21</sup>; ancora, il 26 gennaio del 1940 si legge una nuova annotazione, che inquadra in modo migliore la necessità di abbandonare Euridice poiché, tra gli altri motivi, la morte appare irrimediabile: «nulla può consolare dalla morte. Il gran parlare che si fa di necessità, di valore, di pregio di questo passo lo lascia sempre più nudo e terrificante»<sup>22</sup>.

Nonostante l'abbandono consapevole della donna amata, però, *L'inconsolabile* non è un mito senza Euridice, come si è a volte erroneamente sottolineato<sup>23</sup>; la

---

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> A favore di questa tesi è ad esempio Corsini, che ann. in Corsini (1964), p. 124: «neppure in quelle più vive e sofferte (pagine, ndr) del diario sapremo trovare tanta accorata "autobiografia" quanto nella dolente rappresentazione di Orfeo e del suo destino di escluso»; giudizi analoghi si ritrovano in G.-P. Biasin, in *Il sorriso degli dèi*, «Il Ponte» 25 (1969), e più di recente in Pautasso, *Cesare Pavese oltre il mito. Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Genova, Marietti, 2000.

<sup>21</sup> Pavese (1952), p. 58.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>23</sup> In Pierangeli (1995) l'assenza della figura femminile sembra l'esito necessario della «misoginia di alcune note del diario pavesiano e dei suoi racconti» (p. 81); n. poco più avanti il critico: «la assoluta richiesta di totalità che Pavese fa ai suoi grandi amori nasce in questo inconsapevole errore di prospettiva, umanissimo "scambio di oggetti", quando l'alterità che si cerca rimane ign.».

presenza di quest'ultima è invece molto marcata, seppure *in absentia*. Si tratta, più propriamente, di una rielaborazione del mito che 'rifiuta' Euridice, su esplicita chiarificazione del protagonista. È altrettanto importante notare la decisione di Orfeo di abbandonarla proprio quando i due sono ormai in procinto di uscire dall'Ade, quando «erano già lontani Cocito, lo Stige, la barca, e i lamenti»<sup>24</sup>: Pavese avrebbe potuto spostare l'abbandono in un momento precedente o successivo della sua rielaborazione del mito classico. La scelta è allora portatrice di significato: Orfeo deve abbandonare l'amata nello stesso punto in cui la perde anche nella versione mitologica tradizionale, perché è nel mondo dei morti (non all'esterno) che ha appreso il *vanitas vanitatum*. Lo dichiara in modo puntuale e preciso: «Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto»<sup>25</sup>. Euridice è quindi una presenza fondamentale, ma per ragioni che a Bacca restano incomprensibili: la donna amata ha condotto Orfeo negli inferi, e qui quest'ultimo ha finalmente compreso che il passato non può rivivere, che alla morte non vi è scampo. Quantomeno che non vi è scampo se si tenta meramente di annullare ciò che si è già verificato: «fu un vero passato soltanto nel canto. L'Ade vide se stesso soltanto ascoltandomi. Già salendo il sentiero quel passato svaniva»<sup>26</sup>.

Nel corso della sua catabasi Orfeo comprende una verità più vicina al mondo della contemporaneità che a quella della civiltà greca, e cioè che «la dimensione della memoria appartiene solo ai vivi, che non c'è riscatto al nulla e al freddo dell'oltretomba»<sup>27</sup>. L'unica scelta possibile, se non è concesso riportare indietro gli eventi e ripristinare così un passato felice ormai perduto, è quella di salvare

---

<sup>24</sup> Pavese (2012), p. 77.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>27</sup> Mirto (2016), p. 793.

almeno se stessi, grazie alla nuova consapevolezza raggiunta durante il viaggio: è su questa consapevolezza che si concentra la riflessione pavesiana, tramite la pagina letteraria. Questo approdo resta chiaramente precluso al resto delle baccanti e del mondo mitologico che fa da sfondo alla narrazione: per Bacca esiste «una strada più semplice d'ignoranza e di gioia»<sup>28</sup>, che consiste nell'abbandono all'ebbrezza, al dio. Di qui l'epilogo apparentemente simile a quello del mito classico, in realtà profondamente differente nel motore degli eventi che porterà alla morte di Orfeo. L'interlocutrice lascia intendere all'eroe che le donne di Tracia lo sbraneranno; ciò avverrà una volta compreso il cambiamento profondo avvenuto nel cantore, che torna alla vita portando con sé una consapevolezza scomoda, problematica, antitetica rispetto alla loro visione del mondo. Orfeo, paradossalmente, morirà perché ha compreso la necessità di salvarsi, riconoscendo l'ineluttabilità e l'essenza del proprio destino individuale. Nelle versioni tradizionali il cantore incontrava invece la morte per la sua decisione di non amare più altre donne all'infuori della perduta Euridice, o per aver insegnato l'amore omosessuale ai Traci, che avevano così abbandonato mogli ansiose di vendicarsi. Venendo a cadere il sentimento per Euridice, questi esiti non sono chiaramente più praticabili: l'intera interpretazione della vicenda e il suo valore di *exemplum* ne risulterebbero altrimenti indeboliti.

Affrancarsi da Euridice significa ricercare, da parte di Pavese, la tanto sofferta autosufficienza: è il tentativo di arginare, almeno momentaneamente, il vorticoso fluire della vita per salvare se stessi. Si tratta di un punto di approdo faticosamente ricercato dall'autore lungo tutto l'arco della propria esistenza, soprattutto negli anni 1945-1950 quando il disagio esistenziale si aggrava, mai veramente raggiunto. Abbondano i passi chiarificatori, nel *Mestiere di vivere*:

---

<sup>28</sup> Pavese (2012), p. 80.

*Succede di notte, quando comincio ad assopirmi. Ogni rumore – scricchiolio di legno, frastuono di strada, grido lontano e improvviso – mi risucchia come un gorgo, un repentino e ondeggiante gorgo, in cui mi crolla il cervello e crolla il mondo [...] Mi riprendo a denti stretti. Ma se un giorno non ce la faccio a riprendermi?<sup>29</sup>*

Nei mesi antecedenti il suicidio questo malessere si accentua ed aggrava, con un più generale «disgusto del fatto, dell'opera omnia»<sup>30</sup>; permane tuttavia l'idea che sia il mito, e soltanto il mito, a poter esprimere il senso della sofferenza umana, e insieme a chiarire il destino dell'uomo una volta per tutte. Mito e destino arrivano per Pavese alla coincidenza: «la feconda idea che il destino sia il mito»<sup>31</sup> spinge l'autore a cercare «miti polivalenti, eterni, intangibili»<sup>32</sup>, tali che «gettino un incantesimo sulla realtà storica e le diano un senso, un valore»<sup>33</sup>. È alla luce di questa consapevolezza che va chiarita la rielaborazione dell'intera vicenda mitica all'interno dell'*Inconsolabile*.

Ogni vita è, per Pavese, il compiersi di un destino: concezione che nasce probabilmente anche dalle letture giovanili dei classici greci, e che in seguito in essi ritrova la sua conferma. I miti classici sono per definizione racconti fondativi: permettono di comprendere determinati fenomeni, spiegano l'origine di nomi ed usanze, nel migliore dei casi arrivano a fornire il senso dell'esistenza. Nella palingenesi del mito di Orfeo ed Euridice, con conseguente riproposizione in chiave moderna della vicenda, è allora intuibile come anche Pavese si sia prefissato un obiettivo di disvelamento, la comunicazione di un messaggio preciso attraverso la pratica letteraria; messaggio che tra l'altro non pare neppure in contraddizione con quello sotteso alla sua intera produzione narrativa,

---

<sup>29</sup> Pavese (1952), p. 378.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 387.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 386.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

precedente e coeva. Per l'autore il mito è, prima di ogni altra cosa, uno strumento d'indagine per la situazione peculiare dell'essere umano una volta venuto al mondo: il prendere atto di uno *status quo* mai realmente mutato dalle origini dell'umanità; «quest'esperienza che è il mio posto nel mondo»<sup>34</sup>, appunto, al tempo stesso personale e condivisa. Si ricordi, a questo proposito, una riflessione di Pavese dell'8 agosto 1940, la quale permette di comprendere meglio il significato del viaggio oltremondano dell'*Inconsolabile*:

*La vita non è ricerca di esperienza, ma di se stessi. Scoperto il proprio strato fondamentale ci si accorge che esso combacia col proprio destino e si trova la pace*<sup>35</sup>

Pavese affida tutte le conseguenze di questa conquista teorica ad Orfeo, in uno scoperto autobiografismo, evidente nel momento in cui l'eroe dichiara a Bacca (riferendosi ad Euridice): «io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso. Un destino, se vuoi. Mi ascoltavo»<sup>36</sup>; poi ancora, nella forma più concisa ed efficace di una sola lapidaria battuta: «ho cercato me stesso. Non si cerca che questo»<sup>37</sup>. Se il destino è «ciò che di mitico ha un'intera esistenza»<sup>38</sup>, quale forma migliore del racconto mitico per esprimere «ciò che pare libertà, e invece si chiarisce poi paradigmatico, ferreo, prefissato»<sup>39</sup>?

La ricerca di se stessi conduce Orfeo (e con lui il lettore) all'accettazione del proprio destino, alla consapevolezza che il senso dell'esistere è già stato espresso una volta e per tutte, attraverso quella che è per Pavese la *summa* del pensiero tragico greco: «ciò che deve essere sia»<sup>40</sup>. Ad Orfeo è necessario un viaggio

---

<sup>34</sup> Pavese (1973), lettera a Fernanda Pivano del 27 giugno 1942, p. 425.

<sup>35</sup> Pavese (1952), p. 198.

<sup>36</sup> Pavese (2012), p. 78.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Pavese (1952), p. 386.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 387.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 245.

pericoloso nell'inferno, per comprendere che il destino «è dentro di te, cosa tua; più profondo del sangue»<sup>41</sup>, e dunque inaccessibile persino alle divinità. Questa forma di autosufficienza consapevole può essere raggiunta da qualsiasi essere umano, ma «è necessario che ciascuno scenda una volta nel suo inferno»<sup>42</sup>: solo qui si comprende finalmente che il passato non può rivivere, perché proprio in quanto passato fa già parte del proprio destino. Al tempo stesso, si scopre così che la completezza della propria esistenza è una condizione implicita dell'essere umano, purché venga ri-conosciuta attraverso il racconto mitico. Nel caso particolare di Orfeo, l'obiettivo è raggiunto attraverso la pratica della poesia e del canto, chiara allusione alle possibilità (anche nel mondo contemporaneo) della produzione artistica, specificamente letteraria. Credere in valori assoluti esterni all'individuo, come nel caso particolare di Bacca, equivale a commettere errori futili, che rischiano di rendere ancora più problematica e sofferta l'acquisizione della consapevolezza finale. «Chi si sbaglia», conclude Pavese, «è chi non capisce ancora il suo destino. Cioè non capisce qual è la risultante di tutto il suo passato [...] ogni vita è quello che doveva essere»<sup>43</sup>.

Cosa resta allora all'uomo contemporaneo, al lettore novecentesco dei *Dialoghi con Leucò*? Vivere: e vivere per l'autore significa esistere tra gli uomini, consapevoli di ciò che si è, memori di ciò che si è stati e di ciò che si potrà diventare; cioè il compimento del proprio destino individuale, nel contesto di una condizione esistenziale comune. Pavese opera in un periodo storico in cui le grandi certezze e i sistemi di pensiero totalizzanti procedono speditamente verso la dissoluzione; quelli rimasti, e che sembrano ancora in grado di svelare parte della realtà, vengono visti dall'autore con occhio critico, studiati con attenzione. Il dramma della sofferenza umana, e con esso anche quello personale di Pavese,

---

<sup>41</sup> Pavese (2012), p. 79.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Pavese (1952), p. 312.

difficilmente possono trovare spiegazioni o chiarificazioni nell'altro da sé: il punto di arrivo, raggiunto da Orfeo, è già in se stessi. Una volta compreso ciò, abbandonare Euridice non è solo un gesto comprensibile, portatore di una sensibilità moderna, ma necessario. È solo così che Orfeo, che viene a coincidere simbolicamente con l'essere umano, riesce a salvarsi; sceso nel mondo di Ade e di Proserpina, comprende che qui tutto riceve la giusta dimensione, che «l'amore è solo una stagione della vita, il destino di morte è connaturato all'individuo, e se questi lo comprende non si sentirà tradito da un cammino già segnato»<sup>44</sup>. La catabasi viene ad identificarsi quindi non con la «tensione umana verso il divino»<sup>45</sup>, sottolineata ad esempio da Pierangeli, ma con la conquista della consapevolezza circa la condizione generale dell'umanità intera.

Il tentativo di salvezza di Orfeo, e con lui quello di Pavese, è momentaneo. *L'inconsolabile*, del resto, lascia il lettore alle prese con una situazione incerta e non pacificata, neppure al termine della sublimazione del disagio esistenziale nel mito recuperato in chiave moderna; dell'eroe, del resto, viene preannunciata ancora una volta la morte atroce. Tre anni dopo la pubblicazione dei *Dialoghi con Leucò*, il suicidio dell'autore nella camera d'albergo *Roma*, a Torino: è il 27 agosto 1950, e la pagina letteraria ha smesso di concedere una seppur breve catarsi; macabra rivincita dell'Euridice abbandonata. Mi piace pensare che, prima del gesto disperato, Pavese abbia avuto il tempo di rileggere, se non l'intera opera (che portava sempre con sé), almeno il dialogo dedicato al mito di Orfeo ed Euridice.

---

<sup>44</sup> Mirto (2016), p. 794.

<sup>45</sup> Pierangeli (1995), p. 97.

Simone Pettine

[simonepettine@gmail.com](mailto:simonepettine@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici:

Bossche (2000)

Bart Van den Bossche, «*Dialoghi con Leucò*» di Cesare Pavese. Un caso di riscrittura del mito classico, «*Otto/Novecento*» 24, gennaio-aprile 2000, pp. 105-122.

Comparini (2014)

Alberto Comparini, *Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei «Dialoghi con Leucò»*, in *La Musa nascosta. Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Atti del Convegno (Ravenna, 19-20 marzo 2014), Bologna, Dupress, 2014, pp. 53-65.

Corsini (1964)

Eugenio Corsini, *Orfeo senza Euridice. I Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «*Sigma*», 1, dicembre 1964, pp. 121-146.

Mariani (2005)

Ugo Mariani, *Le fonti dei Dialoghi con Leucò e la solitudine della vocazione poetica*, in «*Uomo tra gli uomini*». *Saggi Pavesiani*, Firenze, Cesati, 2005, pp. 59-78.

Mirto (2016)

Maria Serena Mirto, *Tradizione mitica e lavoro onirico nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «*Maia*», settembre-dicembre 2016, pp. 783-794.

Pavese (2012)

Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi Editore, 2012.

Pavese (1952)

Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi Editore, 1952.

Pavese (1973)

Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi Editore, 1973.

Pierangeli (1995)

Fabio Pierangeli, *Pavese e i suoi miti toccati dal destino. Per una lettura di Dialoghi con Leucò*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1995.

Premuda (1957)

Maria Luisa Premuda, *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico in Cesare Pavese*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 26, dicembre 1957, pp. 221-249.

Rosowsky (1989)

Giuditta Isotti Rosowsky, *Pavese lettore di Freud. Interpretazione di un tragitto*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 34-36.

*This paper analyzes the revisitation of the Greek myth of Orpheus and Eurydice in the work of Cesare Pavese. In the pages of L'Inconsolabile, one of the most significant passages of Dialoghi con Leucò (1947), the author elaborates the story of the young man in a modern key, at least partially overlapping his own human experience. Also through meditation on some passages of Il mestiere di vivere, I will try to prove that the only way of salvation for the human being lies in the abandonment of the beloved woman, Euridice; since only in this way it is possible to achieve the acceptance of one's own destiny.*

*Parole-chiave:* Pavese; mito; Orfeo; Euridice; destino.

PAOLA PIZII, *Sangu sciura sangu: Eschilo tra Aci Trezza e  
Hollywood*

Τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον  
μετὰ μὲν πλείονα τίκτει,  
σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννα  
[...]  
φιλεῖ δὲ τίκτει ὕβρις μὲν  
παλαι-  
ὰ νεάζουσιν ἐν κακοῖς  
βροτῶν  
ὑβριν, τότε ἢ τότε τῶταν  
τὸ κύριον μόλη  
νεαρά φάους κότον  
δαίμονά τε τὸν ἄμαχον  
ἀπόλεμον ἀνιερὸν  
θράσος, μέλαιναν  
μελάθροισιν ἄταν,  
εἰδομέναν τοκεῦσιν<sup>1</sup>.

È l'azione empia  
che ne genera altre più  
numerose,  
ma del tutto simili alla  
loro stirpe;  
[...]  
L'antica dismisura tende a  
generare  
dismisura nuova tra le  
sciagure umane  
presto o tardi, quando  
giunge il giorno  
designato, nuova ira,  
dènone...t, ineluttabile,  
invincibile,  
empia arroganza di nera  
sciagura per la casa,  
simile a chi l'ha generata.

Questi versi del secondo stasimo dell'*Agamennone* di Eschilo, permettono di cominciare la presente trattazione subito *in medias res*: concetto chiave sarà infatti

---

<sup>1</sup> Aeschyl., *Ag.* 758-71. Le traduzioni dei versi dell'*Oresteia* sono di Medda- Battezzato-Pattoni, per l'edizione dell'*Oresteia* curata da Di Benedetto (Di Benedetto 1995); le traduzioni degli altri passi sono di Ferrari (Ferrari 2000). Il testo greco si basa sull'edizione di Page (1972).

quello dell'ereditarietà della colpa, *leitmotiv* della tragedia classica<sup>2</sup>, ma presente (seppur sotto un'altra *facies*) tanto in Verga<sup>3</sup>, quanto nel capolavoro hollywoodiano de *Il Padrino*, diretto da Coppola e ispirato all'omonimo romanzo di Mario Puzo, pubblicato nel 1969, esattamente cinquanta anni fa. È una rilettura del 'classico' sicuramente *sui generis*, una *iunctura acris*, più che *callida*, che però si ritiene calzante ed accattivante, sulla falsa riga di quanto fatto da Ari Hiltunen nel suo *Aristotele a Hollywood* del 2002. Nel saggio, l'autore finlandese cerca infatti di mostrare «*how Aristotle's profound observations on human nature and the effect of drama on an audience can still inform the work of modern writers*»<sup>4</sup> basandosi sull'analisi di film quali *Il Fuggitivo*, *Ghost* e altri; similmente, si riscontra nella pellicola di Coppola (vincitrice di molti premi Oscar<sup>5</sup>) un certo sapore eschileo e verghiano nel racconto della ἀφάνισμός dell'intera Famiglia Corleone. Attraverso un *pastiche* di potere, onore, storia e folklore antropologico, l'etica, le speranze e le vicende di Vito e di suo figlio Michael (i due Padrini) convogliano nel disagio esistenziale dell'uomo che, troppo tardi, giunge alla consapevolezza tragica di aver sbagliato a vivere una vita basata solo sulla massima plautina di *homo homini lupus*<sup>6</sup>. In un saggio del 2008, D'Urso sostiene che la Tragedia, a differenza di altri generi, gode di una proprietà di transcodifica capace di solcare i secoli, a tal punto che anche il romanzo ottocentesco si sarebbe avvalso di «certe

---

<sup>2</sup> Lo stesso tema viene affrontato da Rivoltella che, in un suo contributo dal titolo *Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità in 'crescendo'* (Rivoltella 1993), si concentra sull'analisi del teatro senecano.

<sup>3</sup> Per un'analisi più approfondita sulle più recenti interpretazioni critiche di Verga, si rimanda a Colombo (2007).

<sup>4</sup> Hiltunen (2002), p. VIII.

<sup>5</sup> *Il Padrino-parte I* (1973): miglior film (Albert S. Ruddy); migliore attore (Marlon Brando); migliore sceneggiatura non originale (F.F. Coppola e Mario Puzo); *Il Padrino-parte II* (1975): Miglior film (F.F. Coppola); migliore attore non protagonista (De Niro); miglior regista (F.F. Coppola); migliore sceneggiatura non originale (F.F. Coppola e Mario Puzo); migliore colonna sonora (Nino Rota); miglior scenografia (Dean Tavoularis).

<sup>6</sup> Plaut., *Asina.*, II, 4, 88.

costanti strutturali della tragedia greca [...] per la propria evoluzione formale»<sup>7</sup> e «di una coscienza tragica, presupposto di tutte le diverse rappresentazioni del tragico succedutosi storicamente».<sup>8</sup> E ciò vale anche per il capolavoro di Puzo, che è

*un romanzo realista, concentrato su come gli individui nel loro privato sono necessariamente posti in relazione con una vasta e brulicante società [...] Il Padrino prendeva questa lirica soggettiva e la forzava nel registro sociale collettivo.*<sup>9</sup>

Storia di una 'tragedia' (non antica, ma moderna) è tanto quella dei Corleone quanto quella dei Malavoglia, per Luperini una saga non «regressiva, ma una tragedia moderna», in quanto

*la tragedia che il lettore bene intende e a cui aderisce non è quella per cui 'Ntoni deve lasciare la casa del nespolo in nome di un'antica etica patriarcale e dei suoi parametri di peccato e di colpa; piuttosto dietro questa esigenza di espiazione, egli intuisce un impulso autopunitivo e masochistico che paga una colpa diversa e maggiore a cui è impossibile sottrarsi: la colpa del 'progresso' che ci travolge, della modernità che ci sradica, ci corrompe e infine ci condanna a un'alienazione tale che l'essere stesso della vita, il suo significato, ci appare ormai non davanti ma dietro di noi, e irrimediabilmente da noi separato.*<sup>10</sup>

Sia Verga che Coppola mutuano dalla tragedia greca il concetto di *mimesis*, la presenza di un μῦθος (inteso come intreccio e intrigo), la stretta correlazione tra il destino e il carattere del personaggio che, tramite la ἀναγνώσις finale, giunge inevitabilmente ad una situazione totalmente opposta rispetto a quella iniziale. Come le grandi tragedie eschilee, anche la saga di Puzo-Coppola è divisa in episodi, e nonostante gli omicidi siano innumerevoli, le morti (quelle importanti!)

---

<sup>7</sup> D'Urso (2008), p. 17.

<sup>8</sup> D'Urso (2008), p. 14.

<sup>9</sup> Menne (2014) p. 61.

<sup>10</sup> Luperini (2005), p. 57.

non avvengono mai 'sulla scena' (ovvero dinanzi agli occhi del Padrino); le musiche di Nino Rota e Carlo Savina (a mo' di coro greco) sembrano quasi commentare i momenti più salienti; e come in Eschilo, pochissime sono anche in Coppola le ῥήσεις, dato che non c'è, da parte dei protagonisti, il desiderio di parlare con se stessi, di mettersi a nudo, cosa che invece accade nella catarsi finale. Verghiani sono invece la tecnica dello straniamento rovesciato (al quale Coppola ricorre per mostrare i pentimenti intimi di don Michael Corleone, in un mondo che ignora i veri valori e sembra conoscere solo la legge della forza) e l'uso di un linguaggio realistico, ottenuto anche ricorrendo ad intere battute in siciliano, scritte con un linguaggio spoglio e povero, pieno di modi di dire e proverbi, perché, come afferma Verga, bisogna «vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole»<sup>11</sup>.

Come non ritenere, dunque, classicamente moderna la riflessione sulla coscienza tragica dell'esistenza, «sullo stato dell'uomo, nella fragilità del suo essere mortale»<sup>12</sup> perennemente colpito dall' «esistenza di un demone persecutore del *genus*, di una colpa ereditaria trasmessa di generazione in generazione come miasma contagioso e motivante lo *scelus* che coinvolge consanguinei»<sup>13</sup>? Del resto, come diceva Calvino nel suo *Perché leggere i classici?*, «un classico è un libro *che* ha sempre *qualcosa* da dire», e come afferma anche Asor Rosa,

*il grande classico è come un filo che l'uomo dispone nello svolgimento caotico del processo storico; è il filo d'Arianna, mediante il quale la frequentazione del labirinto diventa meno rischiosa e più agevole [...] l'immagine di un uomo*

---

<sup>11</sup> Lettera a E. Rod del 14 luglio 1899, in Longo (2004), p. 275.

<sup>12</sup> Di Benedetto (1995), p. 14.

<sup>13</sup> Rivoltella (1993), p. 113.

*tanto lontano da noi e insieme tanto vicino, un Giano bifronte che guarda al tempo stesso verso il nostro passato e verso il nostro presente.*<sup>14</sup>

Le Erinni interiori che nella pellicola cinematografica (e non nel romanzo) logorano Michael Corleone nella sua vecchiaia (in *Il Padrino – parte III*), sono infatti le stesse di cui parla Cassandra, quando, nell'*Agamennone*, afferma in modo commatico che quella dell'Atride è una casa μισόθεον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα, αὐτόφωνα<sup>15</sup>, «odiata dagli dèi, testimone di molti delitti fra consanguinei». Perciò

*dopo aver bevuto sangue mortale [...], resta nelle case la compagnia, difficile da cacciar via, delle Erinni della stirpe; occupando le stanze esse levano un inno all'accecamento che tutto ha originato.*<sup>16</sup>

Sono quelle stesse Erinni che, in «un capolavoro che davvero mette a confronto e in conflitto lacerante [...] l'antico e il moderno»<sup>17</sup>, quale *I Malavoglia*, perseguitano anche il vecchio Padron 'Ntoni, colpevole di non aver rispettato uno di quei proverbi a lui tanto noti: «contentati di quel che t'ha fatto tuo padre»<sup>18</sup>. Verga si erge infatti a «Eschilo e Leopardi della tragedia antica, del dolore, della condanna umana»<sup>19</sup>, descrivendo i drammi umani all'interno di una terra (quella sicula) tanto bella, quanto insidiosa, su cui gravano anche «la cultura, il 'deposito ereditario, ancestrale' del fato dei Greci che condannava contadini e pescatori di Sicilia ad uno stato di 'cronica umiliazione'»<sup>20</sup>. Passare dalle pagine di Eschilo, a quelle di Verga e poi di Puzo, diviene quasi naturale: c'è al centro sempre la

---

<sup>14</sup> Asor Rosa (1992), p. XLII.

<sup>15</sup> Aeschyl., *Ag.*, 1090-2.

<sup>16</sup> Aeschyl., *Ag.*, 1189-92: βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει, δύσπεπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων. ὕμνοισι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι πρόταρχον ἄτην.

<sup>17</sup> D'Urso (2008), p. 71.

<sup>18</sup> Verga (1881), cap. I, p. 39.

<sup>19</sup> Muscariello (2012), p. 64, citando Consolo (1994), p. 67.

<sup>20</sup> Muscariello (2012), p. 63.

«drammatica collisione tra le ragioni di un'epica familiare e le altrettante legittime ragioni dell'individualismo moderno».<sup>21</sup>

Il saggio mira dunque a mostrare quanto significativo sia l'accostamento tra Eschilo, Verga e Coppola, a partire dal fatto che è lo stesso regista ad esplicitare il legame con l'autore catanese, nel momento stesso in cui, nel *Padrino - parte III*, mette in scena, nel Teatro Massimo di Palermo, la *Cavalleria rusticana* di Mascagni, conferendole una profonda connotazione simbolico-ideologica. Coppola fa dell'opera (tratta dall'omonima novella verghiana pubblicata nel 1880 nella raccolta *Vita dei campi*, e subito oggetto di un adattamento teatrale<sup>22</sup> e melodrammatico) una sorta di *alter ego* dell'intreccio principale, dato che «il teatro può servire al cinema nella misura in cui gli offre dei testi e delle situazioni drammatiche da 'ricreare', e cioè da raccontare a modo suo»<sup>23</sup>. L'amore tra Lola e Turiddu, il tradimento subito dal marito Alfio e il conseguente scontro d'onore tra i due rivali, rappresentano infatti le radici primitive e rustiche di quelle faide che poi saranno celebrate nell'intera trilogia hollywoodiana. Quasi prendendo esempio dai giochi pirandelliani di un teatro nel teatro, nonché sulla falsa riga del *play within the play* che Shakespeare realizza nell'*Amleto* (Atto III, scena II), inscenando *L'assassinio di Gonzago* nello stesso modo in cui era avvenuto l'omicidio del Re di Danimarca, ugualmente l'opera lirica di Verga-Mascagni diviene la *σφραγίς*, il sigillo che racchiude in sé tutti i simboli della saga dei Corleone, cari anche alla tragedia eschilea, in una continua rete di richiami: amori e gelosie, vendette e delitti d'Onore. Non a caso, Coppola è attento a far sì che lo spettatore colga i tanti parallelismi, come nel caso della processione religiosa,

---

<sup>21</sup> Muscariello (2012), p. 64.

<sup>22</sup> La *pièce* teatrale fu approntata dallo stesso Verga nel 1883 in collaborazione con Giuseppe Giacosa e andò in scena al Teatro Carignano di Torino il 14 Gennaio 1884, con la grande Eleonora Duse nei panni di Santuzza, mentre Teobaldo Marchetti interpretava Alfio e Flavio Andò, Turiddu.

<sup>23</sup> Castellani (1976), p. 106.

rappresentata nell'Opera di Mascagni in modo simile a quella di S. Gennaro a New York che, ne *Il Padrino (parte II)* fa da sfondo all'assassinio di Don Fanucci, il boss locale: è il momento del battesimo di sangue di Vito Corleone.

*Le storie di quotidiana miseria dei paesini siciliani, che danno spazio alla minutaglia del mondo popolare più ancora che al pathos dei protagonisti, sono espressione di una tragedia in quanto distacco e alienazione dal mondo arcaico-rurale in crisi [...]. Una novella come Cavalleria rusticana, trasferita nell'alveo prima del teatro e subito dopo del melodramma, vedeva pertanto sottoposta a una trasformazione nel medium e nel significato quella realtà siciliana che già Verga, in modo talvolta impercettibile, trasfigurava osservando in particolare la famiglia e il suo microcosmo di rapporti nevrotici e sanguigni.<sup>24</sup>*

Onore e Sangue campeggiano a Hollywood, come secoli prima in Grecia e in Sicilia. E mentre nell'Opera di Mascagni, l'uccisione di Turiddu avviene dietro la scena (come nelle tragedie greche), annunciata dalle urla della madre e di Santuzza, la novella verghiana termina con il sangue di Turiddu morto, immagine che richiama alla memoria quella<sup>25</sup> di Agamennone nell'omonima tragedia eschilea e quelle degli omicidi sul set di Puzo-Coppola: «Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là fra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola, e non poté proferire nemmeno: - Ah! Mamma mia!»<sup>26</sup>.

È il μίαισμα (di qualunque genere sia) a portare la Famiglia alla completa disfatta, tanto quella degli Atridi, quanto quelle dei Malavoglia e dei Corleone. Su tutte «v'è una ripetizione ossessiva di sciagure come per spiegato gioco del caso, per accanimento divino»<sup>27</sup>; per tutte vale quindi il concetto di *sangu sciura*

---

<sup>24</sup> Bianchi (2018), pp. 38; 41.

<sup>25</sup> Aeschyl., *Ag.*, 1388-90: «così egli esala la propria vita cadendo a terra, e soffiando un violento fiotto di sangue mi colpisce con le scure gocce della rugiada di morte».

<sup>26</sup> Verga (1880), *Cavalleria rusticana*, p. 196.

<sup>27</sup> Consolo (1994), p. 48.

*sangu* («il sangue chiama sangue», come si dice in *Il Padrino -parte III*), nonostante diversa ne sia l'eziologia.

ὄνειδος ἤκει  
τόδ' ἀντ' ὄνειδους,  
δύσμαχα δ' ἐστὶ κρῖναι.  
φέρει φέροντ', ἐκτίνει  
δ' ὁ καίνων·  
μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν  
θρόνῳ Διὸς  
παθεῖν τὸν ἔρξαντα·  
θέσμιον γάρ.  
τίς ἂν γονὰν ἀραῖον  
ἐκβάλοι δόμων;  
κεκόλληται γένος πρὸς  
ἄτα.<sup>28</sup>

*Depredato è il  
depredatore, paga  
l'uccisore, sta saldo, finché  
saldo sta Zeus sul suo  
trono, il principio che chi  
ha fatto debba subire: così  
è stabilito. Chi potrà mai  
scacciare dalla casa il seme  
della maledizione? La  
stirpe è invischiata nella  
rovina.*

Su Agamennone e sui suoi discendenti grava (oltre all'atavica colpa del padre Atreo che imbandì al fratello Tieste le carni dei figli), l'assassinio della giovane Ifigenia; sulla Famiglia Toscano ricade l'errore di Padron 'Ntoni di non aver voluto rispettare la 'legge dell'ostrica', cercando la sicurezza economica nell'acquisto a credito di una partita di lupini da esportare; sui Corleone pesano i tanti omicidi fatti, a partire dal già ricordato battesimo di sangue che il giovane Vito, immigrato siciliano giunto a New York, è costretto a compiere per difendere sé e la sua Famiglia. Del resto «era praticamente vissuto sotto la spada di una condanna a morte sin dall'epoca dell'uccisione del padre»<sup>29</sup> e dato che «ogni uomo non ha che un solo destino»<sup>30</sup> meglio essere 'puparo' che 'pupo'.

A causa della colpa originaria, le tre Famiglie alterano in modo irrimediabile l'equilibrio iniziale in modo tale da non poter più tornare indietro,

---

<sup>28</sup> Aeschyl., *Ag.*, 1560-66.

<sup>29</sup> Puzo (1969), p. 206.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 204.

dato che una volta che il meccanismo è stato innescato, è impossibile fermarlo: «ciò che seguì fu inevitabile»<sup>31</sup> si legge in Puzo, così come in Eschilo:

[...] ἔστι δ' ὅπη νῦν  
ἔστι, τελεῖται δ' ἔς  
τὸ πεπρωμένον·  
οὐθ' ὑποκαίων οὐτ'  
ἀπολείβων  
ἀπύρων ἰερῶν  
ὀργὰς ἀτενεῖς  
παραθέλξει.<sup>32</sup>

*Ma ormai le cose sono al punto  
in cui sono,  
e si compiono verso ciò che è  
destinato:  
né offrendo sacrifici cruenti né  
con libagioni  
su sacrifici privi di fuoco  
si potrà placare l'ira  
inflessibile.*

Oreste, figlio dell'Atride, si macchierà le mani del sangue materno per vendicare l'assassinio del padre; ripetendo «lo schema classico hybris-nemesis-anankē»<sup>33</sup>, i Malavoglia saranno risucchiati in una spirale di degenerazione con le morti ineluttabili di Bastianazzo «un bravo uomo, di quelli che badano ai fatti loro, e non a dir male di questo e di quello, e peccare contro il prossimo, come tanti ce ne sono»<sup>34</sup>, di Luca e Padron 'Ntoni, l'esclusione sociale di Lia e la partenza definitiva del giovane 'Ntoni. «Adesso la casa del nespolo fa acqua davvero da tutte le parti»<sup>35</sup>:

*ora è morto laggiù all'ospedale della città, il povero diavolo, in una gran corsia tutta bianca, fra dei lenzuoli bianchi, masticando del pane bianco, servito dalle bianche mani delle suore di carità, le quali non avevano altro difetto che di non saper capire i meschini guai che il poveretto brascicava nel suo dialetto semibarbaro. [...] Egli era vissuto sempre fra quei quattro sassi, e di faccia a quel mare bello e traditore col quale dovè lottare ogni giorno per trarre da esso*

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>32</sup> Aeschyl., *Ag.*, 67-71.

<sup>33</sup> Muscariello (2012), pp. 64-5.

<sup>34</sup> Verga (1881), cap. IV, p. 88.

<sup>35</sup> *Ivi*, cap. IX, p. 185.

*tanto da campare la vita e non lasciargli le ossa. [...] Il riso dei suoi occhi [di Lia] non sarebbe andato a finire in lagrime amare, là, nella città grande, lontana dai sassi che l'avevano vista nascere e la conoscevano, se il nonno non fosse morto all'ospedale, e suo padre non si fosse annegato, e tutta la sua famiglia non fosse stata dispersa da un colpo di vento che vi avea soffiato sopra - un colpo di vento funesto, che aveva trasportato uno dei suoi fratelli fin nelle carceri di Pantelleria: «nei guai!» come dicono laggiù.<sup>36</sup>*

Ne *Il Padrino – parte III*, Coppola mette in scena l'assassinio della giovane e innocente Mary Corleone (interpretata da Sofia Coppola), nipote di Vito e figlia del nuovo Padrino Michael, uccisa sulla scalinata del teatro di Palermo da un proiettile diretto al padre; il regista la rappresenta come una morte ineluttabile e inevitabile (come tutti i grandi dolori delle tragedie classiche), tanto assurda quanto logica. È l'ultimo tassello per far sì che finalmente il processo di conversione e pentimento totale di Michael (la catarsi) giunga a compimento: male e bene si intrecciano in un connubio inscindibile. Ne risulta una scena straziante che ben risponde al pensiero aristotelico, ricordato anche da Hiltunen:

*il fatto pauroso e compassionevole può risultare dunque dallo spettacolo, ma anche dalla struttura della vicenda per se stessa, e questo è appunto preferibile, ed è segno di più abile poeta. Anche a prescindere dalla visione, il racconto dev'essere strutturato in modo che, al solo ascoltare gli avvenimenti, si provino sentimenti di paura e di pietà per quello che sta succedendo: è ciò che si prova al solo udire la storia di Edipo.<sup>37</sup>*

La μνάμων Μῆνις τεκνόποινος<sup>38</sup>, «l'Ira memore, che punisce i figli» colpirà dunque coloro che sono «prossimi» al μίασμα: «Ahimè, ahimè, oh, oh, mie

---

<sup>36</sup> Verga (1880), *Fantasticheria*, pp. 132-133.

<sup>37</sup> Aristot., *Poet.*, 53 b.

<sup>38</sup> Aeschyl., *Ag.*, 155.

sventure!»<sup>39</sup> urlerà Cassandra; «maledetta la mia sorte! Cominciò a gridare 'Ntoni strappandosi i capelli e pestando i piedi»<sup>40</sup>. Infatti, come ricorda lo stesso Verga,

*allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui.*<sup>41</sup>

Le parole finali della nota novella *Fantasticheria* ben riprendono e sottolineano i versi eschilei:

*E un destino d'uomo che segue rotta diritta urta contro uno scoglio invisibile. Ma se la cautela getta almeno una parte del carico per difendere le ricchezze acquisite con lancio misurato, allora non affonda tutta la casa sotto il peso di un'eccessiva abbondanza, ed essa non fa sprofondare la barca.*<sup>42</sup>

La metafora del pesce grande, destinato a divorare il piccolo, ben si sposa inoltre con la battuta recitata da De Niro nei panni di Vito Corleone: «o sei squalo o, se sei un pesce piccolo, vieni mangiato», espressione apparentemente complementare a quella di Padron 'Ntoni: «chi cade nell'acqua è forza che si bagni»<sup>43</sup>. A tal proposito, Blumenberg, nel suo saggio intitolato *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, sottolinea come il mare (e tutto ciò ad esso collegato) rappresenti fin dall'antichità un pericolo, un «passaggio nell'errore, [...] sfera dell'imprevedibilità, dell'anarchia e del disorientamento»<sup>44</sup>: lo è per Serse che, nei *Persiani* di Eschilo, decide rovinosamente di ingaggiare lo

---

<sup>39</sup> Aeschyl., *Ag.*, 1214.

<sup>40</sup> Verga (1881), cap. VII, p. 152.

<sup>41</sup> Verga (1880), *Fantasticheria*, p. 136.

<sup>42</sup> Aeschyl., *Ag.*, 1005-14.

<sup>43</sup> Verga (1881), cap. IX, p. 197; cap. XV, p. 333.

<sup>44</sup> Blumenberg (1985), pp. 28-29.

scontro con i Greci per mare, decretando così la sconfitta del suo esercito; lo è anche per Bastianazzo nei *Malavoglia*, dove

*la parabola drammatica che investe la famiglia nel suo insieme fino alla catastrofe ruota intorno a due naufragi, rispettivamente raccontati nel capitolo III e nel capitolo X [...]. Simmetricamente alle due tempeste, la famiglia Malavoglia sconta la sua hybris con la perdita della casa e la vendita della barca esibite sin dall'incipit del romanzo come beni identitari.*<sup>45</sup>

Non importa se la colpa è stata indotta da cause di forza maggiore: l'ineluttabilità, l'inesplicabilità e l'inevitabilità sono caratteristiche proprie della tragedia. Agamennone risponde alla 'ragion di Stato', pur con dolore e tra mille perplessità:

*pesante sciagura il non obbedire,  
ma pesante anche se dovrò uccidere mia figlia,  
la gioia della mia casa,  
macchiando queste mani paterne sull'altare  
con un fiotto di sangue della vergine sgozzata:  
quale di queste decisioni è priva di mali?  
Come potrei abbandonare le navi  
rompendo l'alleanza?  
Desiderare con passione bramosa  
un sacrificio che plaghi i venti,  
e il sangue della vergine,  
è lecito. E che ciò sia un bene.*<sup>46</sup>

Padron 'Ntoni è stato sempre onesto, rispettoso della Legge e devoto alla 'religione della famiglia' e al suo *mos maiorum*, fatto da sani proverbi sui quali si basa la propria etica, «perché il motto degli antichi mai mentì»<sup>47</sup> e «per menare il

---

<sup>45</sup> Muscariello (2012), pp. 65-66.

<sup>46</sup> Aeschyl., *Ag.*, 206-17.

<sup>47</sup> Verga (1881), cap. I, p. 39.

remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro»<sup>48</sup>. E soprattutto: «bisogna pagare il debito allo zio Crocifisso, e non si deve dire di noi che 'il galantuomo come impoverisce diventa birbante'»<sup>49</sup>. Il suo errore è stato dunque dettato solo dalla necessità economica, dal momento che

*l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti, ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerdì come tanti turchi. Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca. [...] Padron 'Ntoni, adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso Campana di legno un negozio di certi lupini da comprare a credenza [...] e se il negozio andava bene c'era del pane per l'inverno.*<sup>50</sup>

Anche Vito Corleone giunge ad uccidere Don Fanucci, il boss newyorkese, solo perché costretto da ristrettezze economiche:

*il tempo passava e le cose non miglioravano. La famiglia Corleone non poteva mangiare il bel tappeto. Benone, non c'era lavoro e sua moglie coi figli dovevano morire di fame. [...] Infine un giorno fu avvicinato da Clemente e da Tessio, un altro giovane duro del quartiere. Avevano una buona opinione di lui, di come si comportava, e sapevano che era disperato. Gli proposero di unirsi alla loro banda [...] Vito Corleone aveva deciso di uccidere Fanucci. [...] Comunque esitava prima di compiere quel primo passo verso il suo destino.*<sup>51</sup>

Il Padrino ha un'etica. Non è un volgare assassino, come invece pensano tutti coloro che vanno a chiedergli favori. E così, quando gli altri capi clan gli propongono di entrare nello spaccio della droga, Vito declina. Come Padron 'Ntoni, è sempre stato saggio e ragionevole, mentre il primogenito Sonny si mostra intemperante e iracondo. Riecheggiano nelle orecchie le parole di Danao

---

<sup>48</sup> *Ivi*, cap. I, p. 38.

<sup>49</sup> *Ivi*, cap. IV, p. 91.

<sup>50</sup> *Ivi*, cap. I, pp. 47-48.

<sup>51</sup> Puzo (1969), pp. 206-207.

nelle *Supplici* e di Dario nei *Persiani*. Le cose che le Danaidi devono evitare sono θρασυστομεῖν (l'arroganza) e la precipitazione, contrapposte al sano σωφρονίζειν (accortezza e misura) e alla tranquillità:

φθογγῇ δ'έπέσθω  
πρῶτα μὲν τὸ μὴ  
θρασύ, τὸ μὴ μάταιον  
δ' ἐκ τμετώπω  
σωφρονῶν†  
ἴτω προσώπων  
ὄμματος παρ' ἡσύχου.  
καὶ μὴ πρόλεσχος  
μηδ' ἐφορκὸς ἐν λόγῳ  
γένη· τὸ τῆδε  
κάρτ' ἐπίφθονον  
γένος. μέμνησο δ'  
εἴκειν· χρεῖος εἶ ξένη  
φυγὰς. θρασυστομεῖν  
γὰρ οὐ πρέπει τοὺς  
ἥσσονας.<sup>52</sup>

*accompagni la voce anzitutto  
un atteggiamento non altero, e  
una espressione non temeraria  
si palesi dall'occhio tranquillo  
nei volti prudenti. E non essere  
nel discorso precipitosa nè  
prolissa: la gente di qui è molto  
irascibile. Ricordati di cedere:  
sei un'esule straniera  
bisognosa. Ai più deboli infatti  
non conviene un ardito parlare.*

Allo stesso modo, nei *Persiani*, Dario, ormai morto, continua a incarnare l'equilibrio dell'agire umano; il figlio Serse invece è avventato e tracotante e ciò lo porterà alla disfatta: «e dunque praticate saggezza e con avveduti consigli ammonitelo a desistere dal delirare con tracotante audacia»<sup>53</sup>. Serse sembra avviare «un processo di progressiva distinzione dal nucleo familiare»<sup>54</sup> al pari del giovane 'Ntoni verghiano: infatti, «come un eroe eschileo 'Ntoni è [...] responsabile dei propri atti, della degenerazione a cui arriva»<sup>55</sup>. Come Serse,

---

<sup>52</sup> Aeschyl., *Supp.*, 197 – 203.

<sup>53</sup> Aeschyl., *Pers.*, 829-31.

<sup>54</sup> Muscariello (2012), p. 67.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 69.

anche 'Ntoni sovverte l'ordine 'naturale' dell'agire familiare, decidendo di allontanarsi dalla Casa del nespolo; come Serse, anche 'Ntoni è inesperto della vita, poiché «i giovani hanno la memoria corta e hanno gli occhi per guardare soltanto a levante»<sup>56</sup>. Anche per lui il πάθει μάθος arriva solo alla fine, quando

*tornato ancor più lacero e pezzente nella riacquistata casa del nespolo, comprende finalmente che quanto sua madre aveva profetizzato nel disperato tentativo di trattenerlo sta, di fatto, accadendo.*<sup>57</sup>

Simili a quelle dei padri eschilei, sono le parole di Vito all'irruento figlio Sonny:

*vide il Don guardare con freddi occhi malevoli il figlio maggiore, il quale si sentì gelare per l'improvviso sgomento. [...] «I giovani sono avidi», disse. «E al giorno d'oggi non hanno buone maniere. Interrompono i loro maggiori. S'impicciano. Ma ho un debole sentimentale per i miei ragazzi e li ho viziati, come vedete. [...] Poi si girò verso il figlio e gli disse con garbo: «Santino, non lasciare mai che qualcuno al di fuori della Famiglia sappia ciò che stai pensando. Non lasciar mai capire che cosa hai sotto le unghie».*<sup>58</sup>

«Come potrebbe restare puro un uccello che divorì un uccello?»<sup>59</sup>, si domanda Danao nelle *Supplici*. È inevitabile che chi prende decisioni debba sottostare al binomio colpa-punizione. Per Padron 'Ntoni, infatti, «'chi ha carico di casa non può dormire quando vuole', perché 'chi comanda ha da dar conto'»<sup>60</sup>. È così che Michael Corleone ed Eteocle (protagonista de *I sette contro Tebe*) risultano in un certo qual modo affini: entrambi sono capi (di un clan, il primo; dei Cadmei, il secondo) ma sono anche figli, fratelli, difensori di un'entità sociale (Famiglia e Paese): entrambi fraticidi, entrambi soggetti alla maledizione paterna. È una

---

<sup>56</sup> Verga (1881), cap. VII, p. 133.

<sup>57</sup> Muscariello (2012), p. 69.

<sup>58</sup> Puzo (1969), p. 73.

<sup>59</sup> Aeschyl., *Supp.*, 226: ὄρνιθος ὄρνις πῶς ἂν ἀγνεύοι φαγών;

<sup>60</sup> Verga (1881), cap. I, p. 40.

colpa che inizialmente è inspiegabile, dato che è stato il destino a volere che il piccolo Vito Corleone, orfano di entrambi i genitori brutalmente uccisi davanti ai suoi occhi, crescesse nella violenza. Michael, l'ultimo dei figli, ha inizialmente cercato di allontanarsi dagli affari della famiglia: si è arruolato nell'esercito, ha combattuto valorosamente per il Paese, ha creduto in un concetto di Onore diverso da quello che vigeva nei quartieri americani: «ho intenzione di diventare professore di matematica»<sup>61</sup> si legge nel romanzo.

Ma non ci si può opporre al destino: il potere del Fato è incontrollabile. Lo sapeva bene Eschilo: Agamennone ha moralmente sbagliato a uccidere Ifigenia, ma lo ha fatto per onorare il suo ruolo di ἄναξ ἀνδρῶν; Polinice voleva che il patto con il fratello Eteocle fosse rispettato e onorato e così attacca l'intera Tebe. Entrambi versano sangue, sangue del proprio sangue. La 'religione della Famiglia' vale più di tutto e tutti, anche più della vita dei suoi membri, se non la si rispetta.

ἀνδροῖν δ'όμαίμοιν  
θάνατος ὦδ'  
αὐτοκτόνος,  
οὐκ ἔστι γῆρας τοῦδε  
τοῦ μιάσματος.<sup>62</sup>

*Ma la morte di  
due uomini nati  
dallo stesso  
sangue, che l'un  
l'altro si uccidono  
a vicenda –  
questa  
contaminazione  
non ha vecchiaia.*

Così, quando ne *I sette contro Tebe*, Eteocle capisce che l'ultimo duello sarà proprio con il fratello, alla domanda della corifea, «ma vuoi falciare il sangue del

<sup>61</sup> Puzo (1969), p. 76.

<sup>62</sup> Aeschyl., *Septem*, 681-682.

tuo stesso fratello?»<sup>63</sup>, il re tebano risponde dicendo che θεῶν διδόντων οὐκ ἄν ἐκφύγοις κακά, ovvero che «quando gli dèi vogliono donarci sciagure, non c'è chi possa sfuggirvi». Ne *Il Padrino* di Coppola, anche Michael dà l'ordine di uccidere il fratello Fredo (John Cazale) per aver partecipato all'attentato che gli hanno organizzato: e ormai vecchio, continuerà a non rassegnarsi ad aver voluto la morte della «carne di mia madre» (*Il Padrino – parte III*).

'Maledetta' è la famiglia degli Atridi, come lo sono quella dei Corleone, dei Toscano e di Mastro-don Gesualdo

*moderno Prometeo pronto a sfidare gli sbarramenti delle gerarchie sociali [...]. Il demone della 'roba' convive in lui con la nostalgia del sacro – la casa, gli affetti-, di quel sacro che ora diserta gli aridi fondali in cui si muove un'umanità varia ma coesa nel comune desiderio del possesso, sicché il conflitto tragico [...] qui è tutto interno al personaggio, accompagnato nella sua corsa concitata verso l'accumulo dai richiami ineffabili del sentimento<sup>64</sup>.*

Un canto di lutto e di morte è destinato ad Agamennone, a Padron 'Ntoni, a Gesualdo, nonché ai due Corleone, Vito e Michael.

Ἀλλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ  
δ'εὖ νικάτω.<sup>65</sup>

*Lugubre, lugubre canto  
intona, ma il bene  
prevalga.*

Il lettore/pubblico viene guidato a riflettere sul senso recondito della vita, su come l'uomo, per natura ζῶον πολιτικόν, alla fine sia costretto a ritrovarsi solo con se stesso, sviluppando quelle riflessioni che secondo la *Poetica* aristotelica porteranno al πάθει μάθος. Colpito dalla malattia, Mastro-don Gesualdo trascorrerà gli ultimi giorni di vita nel palazzo nobile del genero, come un

---

<sup>63</sup> Aesch. *Septem*, 718.

<sup>64</sup> Muscariello (2012), p. 71-72.

<sup>65</sup> Aeschyl., *Ag.*, 121.

intruso, in disparte, disprezzato per le sue umili origini persino dalla servitù, fin quando, in preda ai rimorsi, morirà solo, sotto lo sguardo gelido e disumano dell'ennesimo servo, senza alcuna persona cara al suo fianco.

Γίγνωσκε σαυτὸν καὶ μεθάρμοσαι τρόπους νέους, «impara a conoscere te stesso e modifica il tuo atteggiamento in uno nuovo»<sup>66</sup>: questo risponde Oceano a Prometeo che, ne *Il Prometeo incatenato*, si lamenta della punizione che ha ricevuto. La catarsi giunge sempre: nelle *Eumenidi*, le Erinni di morte che inizialmente perseguitano il matricida Oreste, infine si tramuteranno in un ordine benevolo (*Eὔ-menidi* per l'appunto); Padron 'Ntoni e Vito Corleone raggiungono il πάθει μάθος al termine della loro esistenza: il *pater familias* dei Toscano, «pensando alla casa dove era nato, e che non era più sua si lasciò cadere la testa sul petto» e piegato dall'età e dalle sventure che da anni si accanivano contro di lui, dopo aver guardato per un'ultima volta Nunziata che se ne andava dall'ospedale con Alfio, «poi si voltò dall'altra parte e non si mosse più»<sup>67</sup>. Ha capito che «chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova».<sup>68</sup> Don Vito Corleone, in punto di morte, sussurra che «la vita è così bella»:

*una assoluta mattina di domenica, mentre le donne erano in chiesa, [...] indossò la sua tenuta da giardiniere. [...] La verità era che amava curare l'orto; amava guardarlo alle prime luci del mattino. Lo riportava all'infanzia in Sicilia, sessant'anni prima, quando ancora non era oppresso dal terrore e dal dolore per la morte del padre. [...] Di colpo sentì come se il sole fosse arrivato vicinissimo alla testa. L'aria si era riempita di puntini dorati che danzavano. Il figlio maggiore di Michael veniva correndo attraverso l'orto, dove il Don era inginocchiato, e sembrava avvolto da un alone giallo di luce accecante. Non si poteva ingannare il Padrino, era un giocatore troppo esperto. Dietro quel fiammeggiante alone giallo, si nascondeva la morte pronta a ghermirlo. Il Padrino, con un gesto della mano, intimò al bambino di allontanarsi. Appena*

---

<sup>66</sup> Aeschyl., *Prom.*, 309-10.

<sup>67</sup> Verga (1881), cap. XV.

<sup>68</sup> *Ivi*, cap. XI.

*in tempo. Un colpo di maglio nel petto lo fece annaspire in cerca d'aria. Si abbattè per terra. [...] Con enorme sforzo il Padrino aprì gli occhi per guardare il figlio ancora una volta. Il duro attacco cardiaco aveva reso cianotico il volto rubicondo. Era alla fine. Sembrò fiutare l'aria, l'alone giallo di luce gli ferì gli occhi. Sussurrò: «La vita è così bella».*<sup>69</sup>

Mentre Puzo ultima il romanzo con Kay, la moglie di Michael che «recitò le opportune preghiere per l'anima di Michael Corleone»<sup>70</sup>, Coppola mette in scena un fragile ma titanico Al Pacino che, ormai solo e abbandonato da tutti, muore accasciato su una sedia, nella casa di Don Tommasino, il boss siciliano suo amico, in una «tragica solitudine»<sup>71</sup> simile a quella esistenziale che Luperini riscontra in Gesualdo Motta, auto-condannatosi a vivere in un «universo gelido, senza legge civile che non sia trappola giuridica, sopraffazione delle forme e del dominio»<sup>72</sup>, nel quale tutti gli si avvicinano solo per avere da lui qualcosa tra «strette di mano inquiete, coll'orecchio teso; la lotta coi sorrisi falsi, o coi visi arrossati dall'ira, spumanti bava e minacce»<sup>73</sup>. Come anche in Sofocle, il personaggio è grande non 'nonostante' la sua solitudine sulla scena (teatrale o cinematografica che sia!), ma proprio in virtù di essa, grande perché ha finalmente imparato a vedere dentro se stesso, capendo che tutto è stato un errore e tutto gli è sfuggito di mano. Non era quella la vita che avrebbe voluto per sé e per la sua famiglia, ma ora è troppo tardi.

*Tu eri molto amato, don Tommasino. Perché io ero tanto temuto, e tu tanto amato? Perché? Io ero altrettanto bravo, e volevo fare il bene. Che cosa mi ha tradito? La mia mente, il mio cuore? Perché tutti questi rimorsi? Lo giuro*

---

<sup>69</sup> Puzo (1969), pp. 413-414.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 451.

<sup>71</sup> Luperini (2005), p. 145.

<sup>72</sup> Mazzacurati (1998), p. 48.

<sup>73</sup> Verga (1889), cap. IV, p. 72.

*sulla vita dei miei figli, Signore, dammi la possibilità di redimermi. E non  
peccherò, mai più. (Il Padrino – Parte III, 1990)*

Prof.ssa Paola Pizzi  
Liceo Scientifico L. Pasteur  
[paola.pizzi@istruzione.it](mailto:paola.pizzi@istruzione.it)

## Riferimenti bibliografici:

Alfieri (2011)

Gabriella Alfieri, *Verga traduttore e interprete del parlato e della parlata siciliana*, in *Le nuove forme del dialetto* a cura di Gianna Marcato, Sappada-Plodn, 25-30 Giugno 2010, Padova, Unipress, 2011.

Asor Rosa (1992)

Alberto Asor Rosa, *Il canone delle opere in Letteratura Italiana. Le Opere*, vol.I, *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. XLII.

Bianchi (2018)

Carlo Bianchi, *Sul Verismo di Cavalleria rusticana*, Edizioni del Teatro lirico di Cagliari, 2018, pp. 35-47.

Blumenberg (1985)

Hans Blumenberg, *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1985.

Castellani (1976)

Leandro Castellani, *Temi e figure del cinema contemporaneo*, Roma, Universale Studium, 1976.

Colombo (2007)

Davide Colombo, *Note e discussioni. Nuove prospettive nella critica verghiana*, in *Filologia e Critica*, 32 (2007), pp. 439-446.

Consolo (1994)

Vincenzo Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori, 1994.

Di Benedetto (1995)

Vincenzo Di Benedetto (a cura di), *Eschilo, Oresta*, Milano, Fabbri Editori, 1995.

D'Urso (2008)

Marco D'Urso, *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Roma, Bulzoni, 2008.

Ferrari (2000)

Franco Ferrari (a cura di), *Eschilo. Persiani, Sette contro Tebe, Supplici*, Milano, Fabbri Editori, 2000.

Gambacorti (2003)

Irene Gambacorti, *Storie di Cinema e Letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

Hiltunen (2002)

Ari Hiltunen, *Aristotle in Hollywood. The anatomy of successful storytelling*, Bristol, Intellect Books, 2002.

Kassel-Paduanò (1999)

Rudolf Kassel-Guido Paduanò (a cura di), *Aristotele, Poetica*, Roma–Bari, Laterza, 1999.

Longo (2004)

Giorgio Longo, *Lettere al suo traduttore di G. Verga*, Catania, Fondazione Verga, 2004.

Luperini (2005)

Romano Luperini, *I Malavoglia e la modernità*, in *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Mazzacurati (1998)

Giancarlo Mazzacurati, *L'illusione del parvenu. Introduzione a Mastro-don Gesualdo*, inid., *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 37-67.

Menne (2014)

Jeffe Menne, *Francis Ford Coppola, the Board of Trustees of the University of Illinois*, tr. it, Elisa Cuter (a cura di), Milano, Postmedia Books, 2018.

Morani (1987)

Giulia Morani, (a cura di) *Eschilo, Tragedie e frammenti*, Torino, UTET, 1987.

Muscariello (2012)

Maria Muscariello, *Variazioni sul tragico nel Ciclo dei Vinti*, in Antonio Saccone (a cura di), *Tutto è degno di Riso*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 61-79.

Page (1972)

Denys Page, *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxford 1972.

Puzo (1969)

Mario Puzo, *Il Padrino*, Milano, dall'Oglio editore, 1969.

Rivoltella (1993)

Massimo Rivoltella, *Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità 'in crescendo'*, in *Aevum*, 1993, (67), pp. 113-128.

Savino (1989)

Ezio Savino (a cura di), *La letteratura greca* (vol. 1), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989.

Shakespeare (1984)

William Shakespeare, *Amleto* [1604], (a cura di) N. D'Agostino, Milano, Garzanti Libri, 1984.

Spitzer (1956)

Leo Spitzer, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia* in *Belfagor*, XI, 1956, pp. 37-56.

Verga (1880)

Giovanni Verga, *Vita dei Campi* [1880], Milano, Fabbri Editori, 1995.

Verga (1881)

Giovanni Verga, *I Malavoglia* [1881], Milano, Fabbri Editori, 1995.

Verga (1889)

Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo* [1889], Milano, Fabbri Editori, 1995.

*This paper deals with a comparative reading of Aeschylus, Verga and The Godfather (by Puzo-Coppola). "Aeschylus in Hollywood" is linked to "Aristotle in Hollywood" by Hiltunen (2002): in the same way, this essay wants to focus on the relationship between*

*Aeschylus' themes (hereditary fault, pity and pàthei màthos) and Malavoglia by Verga, going to the analysis both Puzo's bestseller and Coppola's Movie.*

*Parole-chiave: Eschilo; colpa; ereditarietà; Verga; Il Padrino.*

ALESSANDRA TREVISAN, *“Ipotesi” e Non è un ospite: su  
un canovaccio e un soggetto di Goliarda Sapienza ‘a  
prestito’*

Nel quadro dell’*opera* di Goliarda Sapienza la scrittura di *pièce* per il teatro così come di soggetti per il cinema si ritaglia uno spazio di produzione defilata e scomposta rispetto a quella romanzesca e poetica, ed include progetti, bozze e materiali di vario taglio. Sono in particolare studi recenti ad aver sostenuto l’importanza della sua presenza sul grande schermo non soltanto nel ruolo di attrice per Blasetti, Visconti e altri registi ma anche di sceneggiatrice a fianco del compagno e regista Citto Maselli, e di *actor coach*, *coach dialogue* e assistente al doppiaggio come rivela Gobbato (2017); più di recente si è scoperto che Sapienza fu voce fuori campo in documentari degli anni Cinquanta, prestò voce per la radio (EIAR e poi Rai) e coltivò in minima parte la scrittura di radiodrammi. Attività a tuttotondo alimentarono la propensione alla scena, ad esserne parte prima come attrice di teatro e cinema e dunque, soprattutto dal 1960 circa, decisa a starne “fuori” diventando autrice di testi il cui destino era forse quello d’essere portati sul palco o di diventare film, o di svolgere una funzione sperimentale nel *corpus*; alcuni, sino a oggi inediti, saranno al centro di questo saggio.

## L'altra scrittura di Sapienza: le pièce nel corpus

Soltanto la pubblicazione di *Tre pièces e soggetti cinematografici* (La Vita Felice 2014) a cura del vedovo Angelo Maria Pellegrino ha consegnato all'attenzione dei lettori e della critica la peculiarità di una scrittura agile, mobile e votata a saggiare diversi generi letterari, concretando aspirazioni diverse che l'Archivio privato Sapienza-Pellegrino custodisce. Da questo, dopo la riedizione di *Lettera aperta* per Sellerio nel 1997 nonché a seguito dell'edizione de *L'arte della gioia* (Stampa Alternativa 1998, versione integrale), per volere dell'erede sono emersi "dalla cassapanca" numerosi inediti. L'Archivio, a ben vedere, conserva materiali che contribuiscono a costruire un *corpus* non eterogeneo ma congegnato secondo una progettualità stratificata, operosa e viva.

Il laboratorio di trame del volume del 2014 è stato inquadrato in prima battuta da Argia Coppola<sup>1</sup> che ha analizzato *La rivolta dei fratelli*, presumibilmente secondo titolo cui l'autrice lavorò in vita (nel 1969)<sup>2</sup>, leggendolo come un dramma generazionale alle soglie del Sessantotto in cui Sapienza faceva emergere «la sua attorialità, capacità di sdoppiarsi in molteplici altre personae/personaggi»<sup>3</sup>. Una tecnica che definirebbe la radice classica del suo approccio scrittoria, ancorato a una tradizione già descritta, in più passaggi, anche da Pellegrino, non ultimo nel suo *Ritratto di Goliarda Sapienza* (La Vita Felice 2019). Più di recente Maria Rizzarelli<sup>4</sup> ha interpretato l'esperienza non "laterale" della scrittura per il teatro e per il cinema attraverso l'ottica della centralità di un corpo "situato" e legato a

---

<sup>1</sup> Coppola (2012). Qui si testimonia anche la vittoria postuma del Premio teatrale Enrico Maria Salerno nel 1997, già citato da Angelo Pellegrino in altri scritti.

<sup>2</sup> Come riferisce l'erede nella prefazione a *Tre pièces*, il testo porta scritto «La favola si svolge nel lontano 1969».

<sup>3</sup> Coppola (2012), p. 206.

<sup>4</sup> Rizzarelli (2018) e Rizzarelli (2018<sup>2</sup>).

teorie *queer* che commentano l'opera secondo la performatività di genere, in linea con alcune tesi tracciate da Charlotte Ross, Alberica Bazzoni e altre saggiste.

In attesa di conoscere alcuni “movimenti” che l'epistolario a oggi inedito di Goliarda Sapienza potrebbe chiarire<sup>5</sup>, la collocazione dei testi teatrali e dei soggetti per il cinema pubblicati nel 2014, indicata dallo stesso Pellegrino nell'arco temporale dei romanzi editi in vita ossia tra anni Sessanta e Ottanta, è stata ripresa da Rizzarelli: per ciò che riguarda i copioni, a quanto si conosce oggi, *La grande bugia* sarebbe stata composta intorno al 1966-1967<sup>6</sup>, più ragionevolmente dal 1965-1966 nel mezzo dell'*editing* di *Lettera aperta*<sup>7</sup> che uscirà poi per Garzanti<sup>8</sup>. *La rivolta dei fratelli* risalirebbe allo stesso '69 o al 1970 – come ha verificato Rizzarelli<sup>9</sup>; solo nel 1987 Sapienza scriverà *Tre signore e un cherubino*, a ridosso di *Le certezze del dubbio* per Pellicanolibri edito grazie all'aiuto di Beppe Costa e di Adele Cambria – e con il sostegno di Marta Marzotto, che doveva essere una delle protagoniste della *pièce* insieme a Piera degli Esposti.

A intercalare il biennio 1967-1969 c'è anche l'inizio della stesura de *L'arte del dubbio*, terzo anello del trittico autobiografico degli anni Sessanta, e soprattutto si ha *L'arte della gioia*, che Giovanna Providenti – per prima – farebbe risalire al 1969, in particolare a una lettera di Sapienza ad Attilio Bertolucci, in cui lei scriveva:

---

<sup>5</sup> Il 26 novembre 2018 è stato annunciato da Angelo Pellegrino, per il 2019, un volume in uscita per La Nave di Teseo dal titolo *Lettere, minute e biglietti* che uscirà, con tutta probabilità, nel corso del 2020.

<sup>6</sup> Questo è il titolo scelto da Sapienza secondo l'erede in luogo di *Il prezzo del successo*, citato da Providenti (2010) come inedito d'Archivio. Secondo Rizzarelli (2018), p. 154, ne *Il filo di mezzogiorno* Sapienza scriveva di dover «finire [...] quel dramma che avevo cominciato per la Magnani» indicando la data del 27 marzo 1966 (ed. Garzanti, 1969, p. 52).

<sup>7</sup> Ricostruzioni filologiche d'Archivio permettono di attestare che le varie redazioni del romanzo procedono dal 1962 al 1965, con una revisione editoriale nel 1966 a cura di Enzo Siciliano, ad un anno dalla sua uscita per Garzanti (marzo 1967). Quest'ultimo potrebbe, a ragione, essere intervenuto già prima, ossia nel 1965.

<sup>8</sup> Che pare essere stato elaborato nel 1966 e si ipotizza concluso nel 1968 (uscirà infatti nel maggio 1969).

<sup>9</sup> Rizzarelli (2018), p. 154, ha segnalato il 1970 come anno di uscita di due dei film citati nel testo della *pièce*, suggerendo di spostare la scrittura di almeno un anno.

*volevo parlarti di un'idea per un romanzo [...] In ogni caso c'entra il mito di Penelope, ti ricordi? E forse l'idea mi è venuta proprio quella sera da te. Il mito di Penelope e la condizione della donna diciamo evoluta, o meglio falsamente evoluta, che ultimo nonsenso della falsa evoluzione del mondo sta creando nuovi falsi scopi tipo "potere alle donne" [...] Non conosci questo manifesto di questo nuovo prete in gonnella? Ho letto e studiato molto in questi anni e spero proprio... [...] Quando torni? Ho proprio bisogno di parlare con te [...]»<sup>10</sup>*

La supposizione (del 2010 e 2012) merita un approfondimento che ne strutturi il significato in linea con altre teorie di descrizione filologica dell'*opera* – ed è necessario anche al tema di questo saggio – ricordando che l'importante lavoro di memoria e di valorizzazione dell'*opera post-mortem* da parte di Angelo Pellegrino tiene conto di ciò che l'Archivio privato possiede e di disposizioni fornite ragionevolmente – si comprende – da Goliarda Sapienza al marito dai primi anni Settanta in avanti, momento in cui la loro relazione si consolidò.

L'indicazione di AdG (secondo la legenda di Providenti) al 1969 non è stata vagliata in articoli pregressi<sup>11</sup> poiché non congruente con un sistema di commento al *corpus* che convinca del tutto: se l'inizio della scrittura del "grande romanzo" dopo la realizzazione del film dell'ex-compagno Citto Maselli (che uscirà nel 1970) pare plausibile perché escluderne delle bozze già a partire dal 1966-1967? Un altro fatto ben più rilevante scompaginerebbe inoltre quella posizione: si tratta dell'informazione che Providenti ha dato nella monografia *La porta è aperta* circa la stesura di *Io, Jean Gabin* (Einaudi 2010) ancora databile al

---

<sup>10</sup> Providenti (2012). La studiosa mette in campo una tesi di grande interesse che limiterebbe la scrittura del romanzo al 1969-1977: rielaborando posizioni antecedenti, dopo una verifica d'Archivio, Providenti cita nel suo articolo una lettera di Sapienza ad Attilio Bertolucci datata 21 agosto 1969 (non si conosce se spedita o non spedita), aggiungendo: «Quando ho scritto la biografia, era stato questo indizio a convincermi del fatto che l'inizio della scrittura di *L'arte della gioia* risalgia al 1969 (dopo il 21 agosto) in una data successiva alle riprese del film di Citto Maselli *Lettera aperta a un giornale della sera*, in cui Goliarda recita se stessa alle prese con una ricerca storica per scrivere un libro.» (p. 300).

<sup>11</sup> Trevisan (2019).

1969<sup>12</sup>. Per quale ragione l'idea espressa all'amico Bertolucci non potrebbe essere di un abbozzo di *quel* romanzo? In questa sede non si può escludere che la "traccia" di Sapienza fosse *diversa* da quella presupposta dalla biografia, mancando in effetti documenti d'Archivio a sostenere questo discorso. In altri termini, vi sarebbe un allineamento 1969-1979/1980 che riguarda la stesura di IJG e che troverebbe forse risposta nella lettera al poeta, intrucando *finalmente* il quadro di rapporti fra i vari testi che Sapienza ha pubblicato in vita e quelli che ha invece lasciato nella sua cassapanca. Le due tesi andrebbero rimodulate attraverso ricerche mirate ma non esiste tuttavia un Archivio-Fondo Bertolucci ordinato e aperto al pubblico che comprenda la più parte delle carte d'autore – non fanno infatti fede quelle conservate all'Archivio di Stato di Parma.

### **Soggetti e intrecci, dall'opera agli inediti**

Sembra dunque che attorno alla fine degli anni Sessanta per Sapienza si concentrino diverse esperienze: la scrittura romanzesca, quella teatrale e la recitazione nel cinema. E, se si verificano i decenni successivi, si scoprirà che lei non si era del tutto isolata per completare AdG: aveva compiuto almeno un viaggio in Turchia (nel 1974) come accenna nei propri *Taccuini* e si apprestava a compierne un altro sulla Transiberiana nel 1978, insieme al marito Angelo Pellegrino; era inoltre impegnata come giornalista *diversamente militante* sulle riviste «Quotidiano donna» e «Minerva – l'altra metà dell'informazione».

Il volume del 2014 comprende anche soggetti cinematografici di difficile collocazione temporale, dal momento che risultano quasi o del tutto assenti date di stesura e avvertenze da parte dell'autrice e del curatore. Fatta eccezione per *Le*

---

<sup>12</sup> Punti di vista critici diversi sono stati armonizzati in Trevisan (2018<sup>2</sup>) n. 6, e Trevisan (2018<sup>3</sup>), n. 25.

*amazzone*, databile al 1971 secondo alcuni indicatori del testo, è improbabile riuscire a definire quando siano stati composti *Ricatto all'amore* e *Perfetto delitto*: per ragioni di edizione – di ordine, all'interno nel libro – possono essere collocati dopo il '71 e seguire la scrittura di almeno due delle *pièces* (o forse di una soltanto). I romanzi che giungono a seguito della conclusione de *L'arte della gioia* (il cui *editing* era terminato nel 1978 secondo Pellegrino) sarebbero dunque quattro: *Io, Jean Gabin* (con una nuova interpretazione dell'ipotesi di scrittura tra il 1969 e il 1979-1980), *Appuntamento a Positano* (1984; ed. Einaudi 2015) e *L'università di Rebibbia* (Rizzoli 1983) da cui nasceva l'omonimo progetto teatrale che chiude *Tre pièces*<sup>13</sup>; a questi seguirà, appunto, *Le certezze del dubbio*.

Proseguendo la tesi in nota, che vorrebbe una sorta di centralità della Rai in quei decenni Settanta-Ottanta, si può credere che Sapienza avesse composto i propri soggetti mai realizzati per la radio o per la televisione, come destinazione indicata forse da qualcuno per guadagnare del denaro in anni complessi e di indigenza; fatto che, vero o meno, non condurrebbe ad alcun risultato, a meno che l'epistolario inedito non ne riveli i contorni. Tra altre, l'amica Lucia Drudi Demby era da tempo sceneggiatrice anche per il reparto pubblico<sup>14</sup>.

Il periodo intervallato dai soggetti per il cinema pare – sino a questo punto – essere stato scandito da diverse applicazioni non lineari alla scrittura riservata ad ambiti differenti. Ed è come se l'incrocio tra pratiche complementari renda

---

<sup>13</sup> E che Maria Rizzarelli, all'interno della sua monografia del 2018, ha analizzato anche in relazione ai *Taccuini* editi de *Il vizio di parlare a me stessa* (Einaudi 2011). Non si dà tuttavia sostegno alla ragione per la quale Sapienza poteva aver immaginato un "soggetto" per il romanzo sul carcere: da portare in scena, dove e con regia di chi? Come e con quali interpreti? Il soggetto era stato pensato dopo l'uscita del romanzo o prima? Poteva essere stato scritto tra il 1980 e il 1981 (anno della scrittura de *Le certezze*) magari per essere proposto – invece, ci si espone qui – alla Rai? Si ricordi che in quegli anni *L'arte della gioia* sarà rifiutato da uno dei dirigenti dell'azienda, Bonicelli, che espresse un veto sul testo a Cambria, impedendo che questo diventasse uno sceneggiato, mentre Sapienza aveva lavorato sempre nel 1982 o poco prima a un radiodramma: qui Sapienza (1982).

<sup>14</sup> Si veda la voce bibliografica per l'«Enciclopedia delle Donne» pubblicata ad aprile 2019: <<http://www.enciclopediaelledonne.it/biografie/lucia-drudi-demby/>>.

annodabile la vita della scrittrice proponendola come “autrice” che, nell’etimologia, è un termine legato all’“aumento di ingegno”. La mediazione tra «vocazione performativa e tensione narrativa»<sup>15</sup>, tra il ‘corpo attoriale’ e il ‘corpo testuale’, si verifica *intertestualmente* anche nella scelta di non votarsi con esclusività a un unico genere, e cioè pensare che il corpo – in particolare la voce – resista alla sperimentazione più o meno riuscita di prove diverse. Dalla scena venire per poi ritornare, perciò, (quasi) sempre.

Ben lontano dal *milieu* borghese e comunista degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta, in cui Sapienza aveva vissuto a fianco del compagno Francesco Maselli, dal quale aveva imparato l’arte del cinema insieme a Zavattini, Antonioni, Vancini, si verificano probabili tentativi di votarsi ad attività non contemplate in precedenza. Il suo appare come un contesto più libero o “liberato” – ma più solitario di prima –, culturalmente vario e ampio, che si delinea al tempo dell’uscita dei romanzi Garzanti e, poi, negli anni Novanta, durante il periodo in cui insegnerà al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. A quei due decenni appartengono “*Ipotesi*” *canovaccio in due tempi* e *Non è un ospite*, rispettivamente “canovaccio” e soggetto cinematografico conservati nel Fondo Gianfranco Mingozzi della Cineteca di Bologna<sup>16</sup>.

Gianfranco Mingozzi fu una figura amica e vicina a Goliarda Sapienza – così come ad Adele Cambria – già dagli anni Sessanta: girò con Maselli il film corale *Le italiane e l’amore* (1961), e collaborò a lungo con Lucia Drudi anche in tv.

---

<sup>15</sup> Rizzarelli (2017), p. 34.

<sup>16</sup> In Fondo G. Mingozzi, busta 18, fasc. 18.4, Cineteca di Bologna; descrizione: senza data “dattiloscritto di pp. 112”, riporta la dicitura sulla pagina iniziale “di Goliarda Sapienza”; si può affermare che le pagine siano finemente rilegate e stampate presso la Copisteria “Attila” di Corso d’Italia 83 a Roma. *Non è un ospite* è invece custodito in Fondo G. Mingozzi, busta 16, fasc. 16.5, Cineteca di Bologna; descrizione: “Soggetto di Paolo Franchi, Francesca Nigro, Goliarda Sapienza; copyright 1995; stampato a Roma nel 1995; dattiloscritto di pp. 114”. Entrambi si trovano all’interno della sezione “Progetti non realizzati: Script”. Ringrazio la dott.ssa Michela Zegna per la disponibilità datami durante la consultazione in sede (5 novembre 2018).

L'epistolario inedito potrà dare conto della presenza amicale di Mingozzi in fasi diverse della carriera di Sapienza, che fu sua collega anche al CSC.

Non sarà improprio pensare che la reciproca prossimità potesse, negli anni, averla portata a spedire al regista emiliano alcune prove che non saranno mai realizzate: materiali, in tal senso, 'a prestito'. Una ricerca d'Archivio più approfondita svelerà altri passaggi significativi di una relazione di lavoro e di stima fra i due. E – si azzarda – è forse stata la volontà di Sapienza a determinare la non realizzazione dei suoi stessi testi.

L'esplorazione ridotta e circoscritta che si dà all'interno di questo saggio intende rivolgere attenzione ad alcune preliminari qualità dei documenti inediti, avanzando questioni di carattere generale che si colleghino al *corpus* autoriale.

### **Tre titoli per una *pièce*?**

Interpretando l'ordine di stesura dei materiali "*Ipotesi*" *canovaccio in due tempi* risulterebbe il più antico, e trova congruenze tematiche con *La grande bugia* proprio per la trama e il sistema dei personaggi. Si tratterebbe, eventualmente, di una versione antecedente a quella edita nel 2014.

Di quest'ultimo testo Providenti (2010) dà rilievo in due passaggi della biografia: all'interno del quadro delle opere inedite con il titolo "*Il prezzo del successo, commedia in due tempi*"; nella nota 38, segnalando come, nel dattiloscritto conservato all'interno dell'Archivio Sapienza-Pellegrino, l'autrice faccia riferimento a un episodio di cronaca che riguarderebbe la morte dell'allievo-attore Wald Traldi per la quale furono indagati Edda Albertini, Lea Padovani, Silverio Blasi, Ignazio Bosic e Luigi Squarzina, suoi compagni all'Accademia d'Arte Drammatica di Silvio d'Amico, lo stesso ambiente di

Sapienza<sup>17</sup>. Il fatto rielaborato sarebbe citato da lei e figurerebbe anche nel 2014 (a p.28) e in *“Ipotesi”* (a p. 16), come si vedrà. A partire da questi due dati precisi si possono valutare quella pubblicata nel 2014 e quella inedita odierna come due versioni differenti di un testo cui si aggiunge il copione letto da Providenti (2010) che, tuttavia, non è raffrontabile<sup>18</sup>.

Nell'*introduzione* di Pellegrino (2014) si intuisce che Sapienza avesse più volte rielaborato la *pièce*; lì lui ricolloca anche il mestiere d'attrice e di scrittrice all'interno del panorama dell'Italia a lei coeva, radicando l'apprendistato siciliano e la tragicità catanese-ateniese appresa durante l'infanzia.

Prima di leggere alcune parti del “canovaccio” sarà utile soffermarsi sulla tipologia testuale che, per definizione, ammette una trama divisa in atti e scene ma priva di dialoghi, aggiunti in un'ulteriore fase di elaborazione o improvvisati dagli attori in scena, com'era d'uso per la Commedia dell'Arte. Dal punto di vista strutturale ciò si manifesta in antitesi rispetto all'impostazione dialogica data dall'autrice, oppure potrebbe rivelare che esiste un abbozzo di “canovaccio” – magari risalente al 1965-1966 – su cui lei ha poi lavorato per creare il copione dattiloscritto e, solo in un momento posteriore, una *pièce* più omogenea<sup>19</sup>. Sapienza non parla, inoltre, di “atti”, com'è ne *La grande bugia*, ma di “primo e secondo tempo”. Non è improbabile sostenere che lei avesse pensato a questo testo per il cinema, ma non è da escludere soprattutto la televisione come destinazione ultima<sup>20</sup>.

Sommariamente si può notare che le didascalie dell'edizione del 2014 in quest'altra versione si propongono talvolta più ampie e articolate, con

---

<sup>17</sup> La studiosa indica con precisione il dattiloscritto d'Archivio alle pagine 27-28.

<sup>18</sup> Si può assumere sia conforme a quello del 2014.

<sup>19</sup> È da n.re che Providenti non si riferisce nemmeno a un manoscritto ma solo a un “dattiloscritto” come lo è *“Ipotesi”*.

<sup>20</sup> Mingozzi aveva infatti realizzato nel 1977 lo sceneggiato Rai *Gli ultimi tre giorni*, e si apprestava a scrivere, negli anni Ottanta, alcune serie TV.

indicazioni determinanti circa il carattere dell'azione ma anche dei personaggi. A tal proposito nel "canovaccio" si ha una «Nota: il nome di Anna è provvisorio per varie ragioni, non difficilmente intuibili. Quindi saremmo grati all'attrice che fosse presa dalla "fantasia" di interpretare questo canovaccio, di prestarci, per una sera, il suo nome.»<sup>21</sup>. Il ricalco biografico di Anna Magnani è stato portato in primo piano da Pellegrino (2014) e analizzato dal punto di vista drammatico da Rizzarelli, che legge il contenuto della *pièce* come una «storia del cinema in cui Sapienza denuncia in modo molto esplicito il sistema coercitivo e mortificante del mestiere del cinema, il dispositivo cannibalico che tormenta il corpo dell'attrice»<sup>22</sup>; dunque da Gandolfi, che ha riconosciuto in Anna le cifre della protagonista di *Lettera aperta*, la quale si muove «fra disperazione ed entusiasmo, fra vitalismo e premonizioni di decadenza e di morte»<sup>23</sup>. Il "viale del tramonto" che la trama sembra rappresentare si propone secondo una "non linearità" che Pierini verifica come particolarità stilistica dell'omaggio alla Magnani, in un «testo pieno di indizi ma anche di false piste e di scarti improvvisi [...] <con una> struttura circolare [...] molto denso sul piano della parola»<sup>24</sup>. Ancora lei nota come per Sapienza «raccontare non signific<asse> muoversi entro i confini di una ricostruzione filologica o realistica, bensì inventare, distorcere, trasfigurare»<sup>25</sup>, definizione che, dal mio punto di vista, risulta accettabile soltanto in parte: Goliarda Sapienza sapeva ricollocare i propri personaggi dando loro un'identità modificata, eppure la scelta di non fingere del tutto e – al contrario – proporre figure al limite del reale, le cui caratteristiche siano riconoscibili nel mondo, fa di lei una scrittrice non d'invenzione. Anche Cardone ne dà interpretazione come

---

<sup>21</sup> D'ora in avanti: Sapienza (senza data), "Ipotesi", p. 2.

<sup>22</sup> Rizzarelli (2018), p. 156.

<sup>18</sup> Gandolfi (2018), p. 17.

<sup>24</sup> Pierini (2018), pp. 35, 36, 39; la studiosa verifica inoltre che «la tessitura del testo sembra inglobare sì lo stile di recitazione sia l'immagine divistica molto consolidata», p. 40.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 46.

di un testo «prezioso per comprendere a fondo il suo complicato rapporto, fatto di attrazione e repulsione, con il cinema»<sup>26</sup>. Ed è secondo una scoperta delle «riflessioni fatte sul set»<sup>27</sup> che si approderebbe a quel «sentimento di sotterranea prossimità»<sup>28</sup> con la Magnani.

L'esegesi delle studiose citate, applicatesi a *La grande bugia* per sviscerarne non soltanto i contenuti ma anche le forme e i riferimenti extratestuali, fa ragionare circa il titolo evocativo "*Ipotesi*": "supposizione di fatti non ancora realizzati" che, secondo la filologia, rimanderebbe all'"*argumentum*" o al prologo di un testo (analogamente al canovaccio, poi 'dilatato' in dialoghi); si tratta altresì di un titolo che ne definisce una provvisorietà.

Dal punto di vista del contenuto, il testo inedito così come quello del 2014 tratta di una serata di festa nella casa della protagonista, Anna, un'attrice giunta all'apice del successo dopo aver vinto l'Oscar; durante l'evento i rapporti fra lei e i diversi personaggi, tra cui il figlio Leonardo, si incrinano di battuta in battuta, raggiungendo più volte la *spannung*. Nessi sociali e di potere, amori, bugie e fatti malcelati si ricostruiscono e si annullano nell'arco di due tempi.

Come la critica ha evidenziato è attorno ad Anna, il personaggio principale e accentratore, che la vicenda prende forma e parola: una donna che tutto interseca, avviluppa e può sciogliere.

È affidato invece al personaggio di Giuseppe – il cui ruolo non è indicato mentre nel 2014 sarà "soggettista e sceneggiatore" – un passaggio fondamentale nel primo tempo della *pièce*, in cui si dà informazione dell'anno:

GIUSEPPE: [...] *Ma Anna! Mi meraviglio di te! Devi fare qualcosa. Siamo nel 1970. Bene! È così: si tagliano a pezzi le padroncine con la complicità della suocera, ma non ci si fa bucare, eh? [...] voi avrete il piccolo Luca da curare,*

---

<sup>26</sup> Cardone (2018), p. 123.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 128.

*vezzeggiare, castrare giorno per giorno, ora per ora, da buone madri senza...  
[...]*

*ANNA: (ascoltando divertita; si capisce che Giuseppe racconta sempre) –  
Magari fosse vero! Mi fai venire l'acquolina in bocca!*

*GIUSEPPE: Golosa d'assassini! Golosona mia! Ma che nascondevo? Se  
non me lo dite vado dalla polizia.<sup>29</sup>*

Secondo un'indagine filologica più ampia, nelle opere di Sapienza un'indicazione di data nel testo rivela l'anno della scrittura, in questo caso il 1970.

In pagine seguenti sarà di nuovo lui a intervenire, proponendo invece un altro passaggio cruciale in buona parte inedito:

*LEONARDO: [...] Giuseppe sei qui? Ma come ti sei conciato?*

*ANNA: (Scoppia a ridere per il ripetersi delle battute sulla sua avarizia o  
sull'abbigliamento di Giuseppe).*

*GIUSEPPE: Conciato! Conciato! Che massa di provinciali! "mass media" che  
non siete altro! È l'ultimo grido di Londra! Me lo diceva Sharon che io non  
ero fatto per vegetare in questo pantano provinciale, ma per New York! Oh  
ragazzi: avevo nostalgia di voi, ma appena scendo dall'aereo, anzi: scivolo  
dall'aereo nel pantano di merda secolare di papi; con tutte quelle cupole  
merdose, trasudanti cacca dorata come miele che, inesorabilmente, mi vengono  
incontro... oh ragazzi! Vi giuro che se non era per voi, riprendevo il primo  
aereo e...*

*ANNA E LEONARDO (all'unisono) – ... e tutta vita Hong Kong! New  
York! Londra!*

*GIUSEPPE: E si [sic.]. L'ultimo grido di Londra: unisex maxy cappotto (si  
apre la pelliccia e sfilando come una mannequin mostra, sotto la pelliccia, un  
vestito lungo. Mentre Giuseppe sfilerà su e giù, come su una passerella,  
preludio gustoso al racconto che seguirà: gli altri personaggi entreranno,  
accompagnati da Millì, ed in silenzio, salutandosi a cenni, si siederanno, o  
staranno in piedi come una consuetudine-rituale. Da questo si capirà che da  
tempo sono abituati ad incontrarsi così: senza formalità, senza meravigliarsi  
di partenze, arrivi. Come in una grande famiglia libera e fuori dal mondo, con*

---

<sup>29</sup> Sapienza (senza data), p. 16; in Sapienza (2014), p. 28, con la variante «Siamo quasi nel 2000!» e la didascalia in corsivo per ragioni di edizione. Il fatto coinciderebbe con l'episodio del suicidio o presunto omicidio di Traldi.

*leggi proprie ma ferree, riti propri: teatro, non a caso dico teatro, perché come in teatro, i personaggi che entreranno – e da questo si capirà che appartengono alla grande famiglia religiosa dello spettacolo – non disturberanno il lavoro dell'attore che recita ed ascolteranno, come quando si arriva ad una rappresentazione in ritardo, in silenzio e con attenzione, (la sacralità della parola); perché tutto può avvenire, tutto inventarsi, tutto accadere. Al massimo, proprio come in teatro: qualcuno si chinerà all'orecchio dell'ultimo arrivato e discretamente spiegherà quello che sta svolgendosi in scena).*<sup>30</sup>

Sapienza sembra porre una digressione e un paragone con il mondo del teatro come se l'ambito di rappresentazione fosse un altro; alla luce di ciò, la presunta destinazione televisiva del testo – forse su proposta di Mingozzi o di Lucia Drudi – acquisirebbe un proprio statuto.

Comprendendo la posizione di Angelo Pellegrino, che colloca il testo di *La grande bugia* nel 1966-1967, e così di Rizzarelli, che propone la seconda metà degli anni Sessanta, si può indicare ancora un intervento del personaggio di Giuseppe, cui è affidata l'espressione di ciò che l'autrice pensava: «Asini! Se non sopportate le divagazioni. E leggete! Leggete! Leggetevi Proust! Sterne! Una buona volta! Ah Tristram mio! Mai nessuno capirà le tue dolci buffonate! (a Tristram: tutti – come a teatro – cominciano a mostrare segni di impazienza: dimenandosi sulle sedie, e facendo finta di svignarsela [...])»<sup>31</sup> È certo che la presenza sterniana che totalizza la prosa del primo romanzo di Sapienza edito in vita, *Lettera aperta* (appunto Garzanti 1967)<sup>32</sup>, permetta di datare *La grande bugia* almeno al momento in cui l'autrice stava lavorando all'*editing* del suo primo libro con Enzo Siciliano, eppure

---

<sup>30</sup> Sapienza (senza data), pp. 18-19; rispetto all'edizione del 2014 è stato espunto >mass media< ed il testo da >, ma per New York! < sino a >altri personaggi entreranno, <. Inoltre sono stati eliminati >una consuetudine-rituale. Da questo si capirà che<, >con leggi proprie ma ferree< e cassata l'intera porzione che segue i due punti (:) dopo «riti propri».

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 25; dall'edizione 2014, p. 35, espunti > (a Tristram< e >- come a teatro <.

<sup>32</sup> La cui stesura è tuttavia da considerarsi terminata nel 1965, ragione per la quale avevo sino a oggi proposto la datazione della *pièce* in quell'anno.

pare più plausibile che il recupero del *Tristram Shandy* avvenga in un secondo tempo, magari contiguo rispetto all'uscita di *Lettera aperta a un giornale della sera*<sup>33</sup>.

Si può vagliare un altro fatto: in quegli stessi anni, oltre alla produzione teatrale di Dacia Maraini e Natalia Ginzburg tra le altre,<sup>34</sup> Pier Paolo Pasolini pubblicava su «Nuovi Argomenti» di gennaio-marzo 1968 il suo *Manifesto per un nuovo teatro* in cui si enunciavano i destinatari del teatro contemporaneo tra i “gruppi avanzati della borghesia [...] <i> progressisti di sinistra” contro cui Goliarda Sapienza pare scagliarsi attraverso l'arguta scelta delle proprie trame e la definizione di personaggi atipici. Il suo è un “teatro di parola” pasoliniano che si pone all'opposto del “teatro della Chiacchiera” o, per meglio dire, ne vanifica le qualità descritte da Pasolini e Moravia; un teatro che ritrova fiducia nell'esperienza della tradizione ma non pone limiti al dire e non è *underground* né strettamente “un teatro del Gesto e dell'Urlo”. Sono pertanto da collocarsi dopo il marzo 1968 le sue *pièce*? Oppure dopo la pubblicazione di alcuni suoi racconti su «NA» nell'estate del 1970?

## Dal cinema e per il cinema

Ritracciando la scansione odierna, queste le fasi di scrittura:

*“Ipotesi”* e *La grande bugia/Il prezzo del successo: post quem* 1965-1966, dopo la conclusione di *Lettera aperta*, o 1966-1967 durante l'*editing* del romanzo; oppure, plausibilmente, *post quem* 1970 in avanti.

*La rivolta dei fratelli*: 1969 secondo l'avvertenza, mentre Rizzarelli indica *post quem* 1970.

*Le amazzoni*: *post quem* 1971.

---

<sup>33</sup> È di Lucia Cardone il merito d'aver trovato affinità determinanti tra la *pièce* e il salotto intellettuale del film: Cardone (2018), p. 127.

<sup>34</sup> Trevisan (2016), pp. 147-154 e, diversamente, Gandolfi (2018), pp. 14-17, 19-21.

*Ricatto all'amore: post quem 1971.*

*Perfetto delitto: post quem 1971.*

*L'università di Rebibbia: progetto teatrale, post quem ottobre 1980.*

*Tre signore e un cherubino: 1987.*

Per approdare nuovamente al cinema si deve considerare una questione collaterale all'argomento di "Ipotesi", di cui dà notizia Citto Maselli in una sua conversazione con Lino Micciché risalente agli anni Novanta. Il regista, ricordando la sua relazione con Federico Fellini, affermava:

*L. M. Hai detto che STORIA DI CATERINA piacque molto a Fellini. Che rapporto hai avuto con lui?*

*C. M. Gli piacque moltissimo, e poi anche LA DONNA DEL GIORNO [...] I rapporti furono molto buoni per alcuni anni, poi si guastarono. Io avevo preparato per Anna Magnani, cui ero molto legato, una bella storia, nella quale lei si metteva a nudo. Il film doveva intitolarsi «Solitudine» ed era la storia di un'attrice cinquantenne che vince l'Oscar e la sera dell'Oscar decide di non fare più film, avendo ormai raggiunto la meta che si era prefissata, e di vivere finalmente un grande amore con il suo giovane amante che avrebbe dovuto essere interpretato da Mastroianni. C'erano già la Signoret, Mastroianni e la Magnani. La quale dunque, in questa notte dell'Oscar, scopre però tutto il tessuto di legami, dipendenze e sfruttamento che si è creato intorno a lei. Scopre che lui non l'ama, che ama la Signoret, e il mondo le casca addosso. Ha un moto di disprezzo, ma alla fine li richiama tutti [...] poi all'ultimo momento la Magnani ebbe un dubbio enorme, perché era la sua vita che veniva messa in piazza. Erno raccontati i suoi fallimenti, c'era anche il rapporto con il figlio ecc. E fece leggere il copione a Fellini, che le disse [...] «Non farlo [...]» [...] poi lui fece il primo annuncio per LA DOLCE VITA a Franco Cauli dell'Ansa, quell'annuncio era quasi, parola per parola, la mia pagina di premessa al film «Solitudine». [...] è vero che nel cinema spesso i soggetti stanno nell'aria [...] e certe cose si fanno magari inconsciamente.<sup>35</sup>*

---

<sup>35</sup> Micciché (1998), p. 25. Si ricordi che Anna Magnani vinse l'Oscar nel 1956 con *La rosa tatuata* di Daniel Mann (1955) e fu candidata nel 1958 con *Selvaggio è il vento* di George Cukor (1957).

La descrizione del regista lascia intendere una relazione tra il suo testo, *Solitudine*, e quello di Sapienza, 'a prestito' e inedito come quello conservato da Mingozi.

*Non è un ospite*, invece, è un soggetto co-firmato da Paolo Franchi, Francesca Nigro e Goliarda Sapienza presente nel Fondo Mingozi. Il testo si compone di 14 pagine dattiloscritte; la prima riporta alcune informazioni paratestuali<sup>36</sup>.

Sebbene il soggetto faccia parte dell'inventario delle carte senza data l'indicazione di stampa "Roma 1995" rivelerebbe una delle ultime opere di Sapienza a oggi attestate. Quella è una delle annate in cui lei insegnò recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia<sup>37</sup>, grazie all'appoggio di Lina Wertmuller e Caterina D'Amico, che la introdussero lì dall'ottobre del 1991 (con accordi presi tra maggio e luglio '91)<sup>38</sup>, attività non sempre vissuta con serenità come ha più volte spiegato Pellegrino.

Gobbato ha individuato alcune delle caratteristiche che Sapienza desiderava porre all'attenzione degli allievi, da una «rieducazione psicofisica di tutto l'organismo e del suo modo di pensare»<sup>39</sup> per il 1994-1995 ad un corso di dizione previsto per il 1995-1996. Un lavoro sull'«uso delle pause, della voce, l'ascolto», l'esercitazione mnemonica e lo studio del sottotesto»<sup>40</sup> porta a evidenziare i suoi

---

<sup>36</sup> «Stampato in Roma, Cinetelestamp di Paolo Soffiantini & C. Snc, via Giuseppe Avezzana, 51, Roma 1995»; si tratta di un'agenzia n. per i servizi relativi alla copia di soggetti, copioni, e altri materiali del mondo cinematografico. Le altre 14 pagine, ciascuna di formato minore rispetto alla cartella standard, presentano il testo.

<sup>37</sup> Gobbato (2011).

<sup>38</sup> Nei *Taccuini* si parla delle lezioni dell'anno 1991-1992 al "C.S.D.C." e Pellegrino fa riferimento ad un momento più ampio, fino al 1995. In Sapienza (2013), pp. 149, 153-156, 185, 190-191, 197, 209. Due passaggi possono essere significativi, uno del Gennaio 1992: «Al Centro devo fare attenzione alla mia severità» e l'altro dell'Aprile '92: «Certo che tra lavoro in casa, Centro e operazione, non credo di essere così pigra come penso, oppure sì? In ogni caso bisogna vincersi sempre, il solo aiuto è in se stessi. Fa bene ripeterselo ogni tanto...».

<sup>39</sup> *Programma di studio per gli allievi, A. A. 1994-1995* di Goliarda Sapienza conservato presso l'Archivio del CSC di Roma.

<sup>40</sup> *Ibidem*

riferimenti: Jules Feiffer, Arrabal e Bruckner<sup>41</sup> per i personaggi ma anche Mario Luzi e Mishima, riconoscendo un proprio bagaglio di nicchia nonostante il legame con la tradizione siciliana.

Il periodo è controverso per Sapienza: dovrà affrontare di nuovo una fase depressiva mentre Cambria e altri amici procedono con la richiesta della Legge Bacchelli in suo favore<sup>42</sup>. È quello anche il momento in cui esce la versione ridotta de *L'arte della gioia* nella collana «Millelire più» di Stampa Alternativa (1994, capitoli 1-39) e un giovane allievo come Paolo Franchi sceglie di raccontare la vita di Goliarda in *frammenti di sapienza* (settembre 1995), docufilm che la ritrae in momenti del quotidiano, intersecando alcuni versi poetici allora inediti a variazioni attorno agli incontri della sua vita, a riflessioni personali e sulla sua poetica. Come si è esposto, sinora lei si è nutrita di generi diversi e pare non necessitare di conferme se si spinge – dopo una carriera in solitudine – alla collaborazione con due studenti del CSC di allora: Franchi e Nigro.

*Non è un ospite* presenta una trama essenziale e lineare, incentrata sulla vicenda di due fratelli, ossia Francesca e Massimo, personaggi uniti non solo da un legame di sangue ma anche da un rapporto incestuoso che si delinea e comprende di passaggio in passaggio. L'incomunicabilità, la lontananza reciproca che durerà qualche anno, un nuovo incontro e alcuni misteri che riguardano il loro passato sono centrali in questa storia, che si compone di 16 porzioni di diversa lunghezza, le quali sviluppano altrettante scene brevi.

Eccone un estratto:

---

<sup>41</sup> Feiffer è il creatore di Popeye e, come sceneggiatore, ha lavorato tra gli altri con Robert Altman. A proposito di Bruckner nella sua esperienza teatrale degli anni Cinquanta si veda Trevisan (2018) mentre per ciò che concerne Arrabal trovo sia un contagio dovuto a Beppe Costa, l'amico poeta ed editore che ha pubblicato diverse sue opere dell'autore spagnolo dal 1978 agli anni Duemila.

<sup>42</sup> Cambria (1994). Sapienza non ottenne il vitalizio a causa della sua esperienza di reclusione.

*La luce del giorno filtra dalle persiane un po' logore di una stanza d'albergo non distante dal porto. Massimo non ha chiuso occhio tutta la notte. La luce si fa via via sempre più invadente.*

*Appostato a un portone non distante da quello della sorella, Massimo la attende, senza fretta. Sono passati quattro anni ma lei è rimasta intatta. Afflitta e struggente, una pantera ferita.*

*Tiene per mano il figlio, tessuto, un passo riflessivo e adulto che sembra contraddire l'aspetto di bambino.*

*La città li avvolge in un frastuono non consueto. Massimo li ha seguiti, sta dietro una delle tante bancarelle in allestimento per la sagra della città.*

*Cala presto la sera. Ma è come se fosse giorno. Un giorno artificiale, talmente le luci a festa abbagliano trascolorandoli i selciati e i cementi degli edifici.*

*Francesca nella stanza degli ospiti, prepara con cura per il fratello. Scorata spegne la luce.*

\*\*\*\*\*

*Con la valigia in mano Massimo sale gli scalini dell'androne, lentamente. Un solo squillo di campanello. Breve ma assordante. Luca sta già dormendo, con la televisione ancora accesa. Francesca si precipita alla porta.*

*Socchiude per un istante gli occhi. Un lungo respiro. È Massimo. Elegante, nonostante il cappotto un po' usurato. Si guardano per alcuni istanti, finiti. Senza pronunciare parola, paralizzati dall'emozione. Sorridono.*

\*\*\*\*\*

*Fratello e sorella trascorrono parte della notte a parlare. Sotto voce. In un'intimità rimossa.*

*Quando il fluire del discorso li porterebbe naturalmente all'improvvisa partenza di Massimo quattro anni prima, sanno con sufficiente abilità ma anche imbarazzo lasciare cadere le parole nel vuoto.*

*Francesca è sinceramente incuriosita dagli infiniti luoghi in cui il fratello ha vissuto. Ma lui sa ridimensionare il passato appena trascorso, come se tutto gli fosse scivolato addosso.*

*Non conclude mai le sue risposte, facendosi scudo a sua volta di altre domande. Recita anche un preoccupato interesse per il divorzio della sorella. Una realtà per lei passata e digerita da molto tempo.*

*Senza alcuna preparazione massimo chiede anche della madre. Quasi sprezzante Francesca dice di non avere più notizie di lei da oltre due anni. A quel tempo abitava a Ginevra sempre a fianco del servile Americ.*

*Il pomeriggio seguente Massimo sta ancora dormendo. Luca è impaziente. Vorrebbe uscire vivere come tutti gli altri bambini quella giornata di festa. Ma deve aspettare che lo zio si svegli. E non fare rumore. Disubbidisce a mamma e si affaccia timidamente alla stanza da letto di Massimo. E rapito da un'improvvisa curiosità lo scruta dal bordo del letto, cercando di ritrovare nel suo volto qualcosa cui i suoi ricordi vaghi e sfumati possono aggrapparsi. Massimo apre gli occhi. Gli sorride. Luca, con la spontaneità tipica di un bambino estroverso, lo abbraccia con forza. Anche perché potrà finalmente andare alle giostre con mamma e zio.*

\*\*\*\*\*

*La notte Francesca non riesce a prendere sonno. Curiosa nella valigia di Massimo, in un angolo dell'ingresso. Trova una fotografia. Lei e il fratello ridono abbracciati mentre il marito, con il piccolo Luca sulle ginocchia, li osserva a distanza. Sembra davvero il padre di tutti e tre. [...]<sup>43</sup>*

Famiglie assenti, ricostruzioni e riappropriazioni affettive sono ciò che *Non è un ospite* propone. Come ha notato Maria Rizzarelli a proposito delle *pièce* di Sapienza, "l'ospite" è una figura testuale di ritorno mentre Providenti ha individuato nella biografia i rimandi incestuosi presenti nel *corpus*<sup>44</sup>; d'altronde nel romanzo *L'arte della gioia* la balia Stella sarà messa incinta da Prando, il figlio di Modesta che lei aveva allattato, mentre in altri libri è alluso l'incesto padre-figlia, in una fitta rete di rapporti morbosi anche tra altri personaggi maschili e femminili.

---

<sup>43</sup> Franchi, Nigro, Sapienza (1995), pp. 4-6.

<sup>44</sup> Rizzarelli (2018<sup>2</sup>), p. 107; Providenti (2010), p. 68. Questa si rifà, ad esempio, all'inedito *Diario di una donna resa frigida dall'indifferenza dei fratelli* (1969).

Esiste qualche similitudine con alcuni lungometraggi che portano all'attenzione una trama simile al soggetto del '95 ma, per lo meno in Italia, si dovrebbe guardare a opere più recenti<sup>45</sup>.

La ragione che spinse i tre a co-firmare l'opera resta oscura: potrebbe trattarsi di uno tra i primi soggetti di Franchi, che aspirava forse a dirigerlo con il consenso di Mingozzi, oppure di una prova di scrittura che aveva coinvolto anche un'autrice in parte dimenticata dal pubblico ma nota all'ambiente, vicina ai giovani e ai suoi studenti; una collaborazione intergenerazionale che risulta, cronologicamente, l'ultimo testo di Goliarda Sapienza a oggi conosciuto.

Alessandra Trevisan

[alessandra.trevisan87@gmail.com](mailto:alessandra.trevisan87@gmail.com)

---

<sup>45</sup> Oltre a *The Dreamers* di Bernardo Bertolucci (2003) si può menzionare *Sangue – la morte non esiste* di Libero De Rienzo (2005) e *Viaggio segreto* di Roberto Andò (2006) ma nessuno di questi si avvicina al soggetto di cui si sta trattando. Sempre sul tema dell'incesto e della morbosità nel rapporto tra fratello e sorella si vedano anche due opere quali *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio (1965) e *Vaghe stelle dell'orsa* di Luchino Visconti (1965). Nel 1993 usciva, tuttavia, *I giardini di cemento* di Andrew Birkin, tratto dall'omonimo romanzo di Ian McEwan (1978).

## Riferimenti bibliografici

Cambria (1994)

Adele Cambria, *Sos: aiuto immediato per Goliarda Sapienza*, in «Il Giorno», 5 agosto 1994, p. 10

Cardone (2018)

Lucia Cardone, *Vita e cinema: La grande bugia di Goliarda Sapienza*, in AA. VV., *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, a c. di S. Rimini e M. Rizzarelli, Lentini, duetredue edizioni 2018, pp. 119-136.

Coppola (2012)

Argia Coppola, *“La Rivolta dei Fratelli”*. *Un dramma di Goliarda Sapienza* in AA. VV. *«Quel sogno d’essere» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, a c. di G. Providenti, Roma, Aracne, 2012, pp. 205-219.

Franchi, Nigro, Sapienza (1995)

*Non è un ospite* in Fondo G. Mingozzi, busta 16, fasc. 16.5, Cineteca di Bologna.

Gandolfi (2018)

Roberta Gandolfi, *Goliarda Sapienza, il teatro delle scrittrici a Roma e il femminismo*, in AA. VV., *Un estratto di vita*, cit., pp. 11-32.

Gobbato (2011)

Emma Gobbato, *Goliarda Sapienza al Centro Sperimentale di Cinematografia*, in AA. VV., *Appassionata Sapienza*, a c. di M. Farnetti, Milano, La Tartaruga, 2011, pp. 62-68.

Micciché (1998)

Lino Micciché (a cura di), *Gli sbandati di Francesco Maselli: un film generazionale*, Torino, Lindau, 1998.

Pierini (2018)

Mariapaola Pierini, *Anna Magnani per Goliarda Sapienza: La grande bugia*, in AA. VV., *Un estratto di vita*, cit., pp. 33-48.

Pellegrino (2014)

Angelo Pellegrino, *introduzione a Tre pièces e soggetti cinematografici*, Milano, La Vita Felice, 2014, pp. 5-14.

Providenti (2010)

Giovanna Providenti, *La porta è aperta*, Catania, Villaggio Maori, 2010.

Providenti (2012)

Giovanna Providenti, *L'opera di Goliarda Sapienza tra ambivalenza e ambizione* in AA. VV. «*Quel sogno d'essere*», cit., pp. 289-302.

Rizzarelli (2017)

Maria Rizzarelli, *Schermo, schermo delle mie brame... La formazione dello sguardo di Goliarda Sapienza*, in «*Arabeschi*», n. 9, gennaio-giugno 2017, pp. 32-47.

Rizzarelli (2018)

Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018, pp. 153-168.

Rizzarelli (2018<sup>2</sup>)

Maria Rizzarelli, «*Io non dico bugie! Invento!*», *L'arte della performance nelle pièce e nei soggetti cinematografici di Goliarda Sapienza*, in AA. VV., *Un estratto di vita*, cit., pp. 94-117.

Sapienza (1952)

Goliarda Sapienza, voce narrante femminile in Florestano Vancini, *Delta padano*, documentario, Camera del lavoro di Ferrara, 1952.

Sapienza (senza data)

“*Ipotesi*” canovaccio in due tempi di Goliarda Sapienza, Fondo G. Mingozzi, busta 18, fasc. 18.4, Cineteca di Bologna.

Sapienza (1982)

Goliarda Sapienza, *Tra Čechov e Gorkij. Quasi un carteggio d'amore*, due puntate, regia di I. Bassignano, in «Rai Radio 3», 16.05.82 e 23.05.82 (attori: Ferruccio De Ceresa, Giacomo Piperno, Vera Venturini), ora in *I teatri alla radio*, «Rai Radio Techetè».

Sapienza (2013)

Goliarda Sapienza, *La mia parte di gioia*, Torino, Einaudi, 2013.

Sapienza (2014)

Goliarda Sapienza, *Tre pièces e soggetti cinematografici*, Milano, La Vita Felice, 2014.

Trevisan (2016)

Alessandra Trevisan, *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996-2016)*, Milano, La Vita Felice, 2016.

Trevisan (2018)

Alessandra Trevisan, «*RECITANDO SI IMPARA A SCRIVERE*»: *GOLIARDA SAPIENZA A TEATRO, TRA BIOGRAFIA E DOCUMENTI INEDITI* in *SINESTESIEONLINE*, Numero 23 - Anno VII - 30 maggio 2018, pp. 94-110.

Trevisan (2018<sup>2</sup>)

Alessandra Trevisan, *Goliarda Sapienza atipica "giornalista militante"* in «*ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS*», XXIV (2018), pp. 198-214 < <http://italdeb.arts.unideb.hu/index.php/italdeb/article/view/65/73> > (data di ultima consultazione: 04/14/2019)

Trevisan (2018<sup>3</sup>)

Alessandra Trevisan, «*fermare la fantasia*». *Leggere L'università di Rebibbia di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti* in «*DIACRITICA*», vol. 24, Anno IV, 25 dicembre 2018, pp. 37-57 < <http://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-IV-24-25dicembre2018.pdf?v=2> > (data di ultima consultazione: 04/14/2019)

Trevisan (2019)

Alessandra Trevisan, *L'arte della gioia di Goliarda Sapienza: una pubblicazione lunga vent'anni (1978-1998)* in «*KEPOS*», 1/2019 (Anno II), pp. 180-207 < [http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2019/08/Trevisan\\_Kepos2019.pdf](http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2019/08/Trevisan_Kepos2019.pdf) > (data di ultima consultazione: 04/14/2019)

*Dans l'œuvre de Goliarda Sapienza, les pièces de théâtre et les sujets cinématographiques sont une découverte récente du 2014 et ils sont conservés dans l'Archivio Sapienza-Pellegrino. Des recherches remontant à octobre 2018 ont révélé la présence de documents non publiés qui sont présentés ici: une toile théâtrale et un sujet, conservés dans le Fondo Gianfranco Mingozzi de la Cineteca di Bologna.*

*Parole-chiave: Goliarda Sapienza; teatro; pièce; soggetti cinematografici; inediti.*

## RECENSIONI

VANESSA IACOACCI, **Recensione al volume Daniele  
VOGRIG, *Gianni Schicchi. Ritratti di un folletto  
fiorentino, Roma, Lithos, 2019***

La figura di Gianni Schicchi ha suscitato, e questo lo esplicita bene anche Vogrig, un enorme interesse e una grande fantasia da parte di scrittori, commentatori, intellettuali e filologi. Il *folletto* fiorentino, di illustrissima casata, fa la sua prima apparizione nella nostra tradizione proprio nel celeberrimo distico dantesco, comparso nel XXX canto dell'*Inferno*. Relegato tra gli odiatissimi falsari, Schicchi, su richiesta di Simone Donati, impersona Buoso Donati e ne falsifica il testamento, permettendo allo scorretto nipote di ereditarne le ricchezze. Lo Schicchi riesce anche a ottenere per sé una giumenta, la «dominam turme».

Vogrig, nel volume, si prefigge l'obiettivo di sondare, indagare, ricercare e reperire quante più informazioni possibili sulla presenza schicchiana nei testi dei commentatori e degli studiosi danteschi nel corso del tempo.

Partendo proprio dal Trecento ci si sofferma sugli scoli e commenti di Jacopo Alighieri, Jacopo della Lana, Guido da Pisa, sull'*Ottimo commento*, l'Anonimo Selmiano, nonché Benvenuto da Imola, per citare solo alcuni tra i più famosi. Come accennato, la chiave diacronica prosegue scandita con ripartizioni di secolo in secolo. E così per il Quattrocento vengono proposti l'Anonimo Fiorentino e il Landino, mentre per il Cinquecento chiaramente si fanno i nomi del Vellutello e del Daniello.

È interessante osservare come l'autore riesca a cogliere appieno il senso del «secolo senza Dante». Per il Seicento, infatti, si dice che: «[Questo] costituisca (quantitativamente) per la critica dantesca una fase di assoluto regresso in termini di postille ed esegesi [...]. Nel corso di tutto il Seicento mutarono radicalmente e ineditamente le prospettive intorno all'opera dantesca, per merito di letterati e filologi maggiormente impegnati nel sancire l'autorità dei moderni anziché proseguire nella tessitura di una tradizione composta quasi esclusivamente da chiose e letture, e scongiurare per quanto possibile, ogni tendenza verso una pedissequa imitazione della grande corona trecentesca».

E di conseguenza vengono riportati i casi di Traiano Boccalini, Orlando Pescetti, Carlo Dati, il cardinale Bellarmino e lo stesso Campanella.

La figura del fiorentino, comunque, continua a suscitare l'interesse degli studiosi e poeti del secolo successivo, ed è per questo che viene tributata attenzione al Venturi e alla sua esegesi di *avvicinamento* al gesuitismo, e al filologo Baldassare Lombardi con il proprio commento alle cantiche dantesche. «Il profondo valore morale e politico, l'ampio genio creativo, l'assoluta varietà e libertà di sentimenti insiti nella *Commedia* furono alcuni tra i più rilevanti fattori che contribuirono a definire l'Ottocento come il "secolo di Dante" in un'ottica prettamente romantica ed europea post-napoleonica e, in una dimensione tutta italiana, a elevare l'Alighieri ad alfiere e poeta del nostro Risorgimento»

Il ritrovato amore per lo studio della materia dantesca e i sommovimenti politici coevi sono i propulsori di studi che si prefiggono l'obiettivo di indagare e restituire quanto più possibile sul tessuto della *Commedia* e dei personaggi che la animano. Per questo, ancora una volta, la fascinazione del dannato folletto rabbioso ritorna. Ne conseguono, quindi, i nomi di Portirelli, Costa, Rossetti e Tommaseo che si ergono a vette apicali di minuziose indagini e ricostruzioni, come anche i casi di Wadsworth Longfellow, Betier e Oelsner.

Ma «All'alba del sesto centenario della visione dantesca le accese, romantiche esegesi di derivazione risorgimentale cedettero gradualmente il passo a un buon numero di studi ormai scevri di patriottici sentimentalismi e maggiormente focalizzati sulla ricostruzione del testo dantesco, sull'indagine degli aspetti prettamente culturali della Commedia, sull'illustrazione della vita e della personalità dell'Alighieri, all'insegna di un orientamento evidentemente storico-positivista grazie al quale sarebbe stato possibile accostarsi al poema tramite un approccio scientifico alla tradizione del testo».

Non si può, quindi non parlare di Barbi, Russo, Auerbach, Guardini e Petrocchi. Da Tozer a Carroll, da Torraca a Grangent, si arriva a Giovacchino Forzano. Culmine apicale di questo *excursus* il caso del libretto forzaniano per la musica di Puccini, si pone come punto di vivo rimaneggiamento della materia con slanci nell'estremizzazione umoristica dei tratti. Epilogo del *Trittico* pucciniano, ma spesso volte rappresentato autonomamente rispetto alle altre due componenti, l'opera incarna ora tutti i tratti della nuova comicità, tra ariette, motteggi e astuzie da meccanismo della beffa, quasi dimentica di quel eternamente dannato furibondo.

Il volume è coerente con se stesso e presenta tutti i maggiori snodi di rilievo relativi alla ricostruzione e alla presentazione di Gianni Schicchi, così come enuclea le suggestioni derivate dalla sua figura. Vogrig oltre alla puntuale selezione di schede autoriali di spicco, rende un importante servizio di ricostruzione e rielaborazione di materiali che risultano interessanti per varie ragioni: la presentazione biobibliografica degli autori presentati, la ricostruzione delle loro relazioni, sia con Dante, per il Trecento, che con il secolo in cui si trovano a operare, permettendo così di gettare ulteriori luci sul panorama della critica dantesca in chiave diacronica. In ultimo, questo studio su Schicchi costituisce l'ennesima inedita riprova, condotta con rigore scientifico, di quanto

la materia dantesca sia sempre capace di essere proteiforme fonte di ispirazione, mutazione e ricerca.

Vanessa Iacoacci  
Università Sapienza di Roma  
[vanessa.iacoacci@uniroma1.it](mailto:vanessa.iacoacci@uniroma1.it)