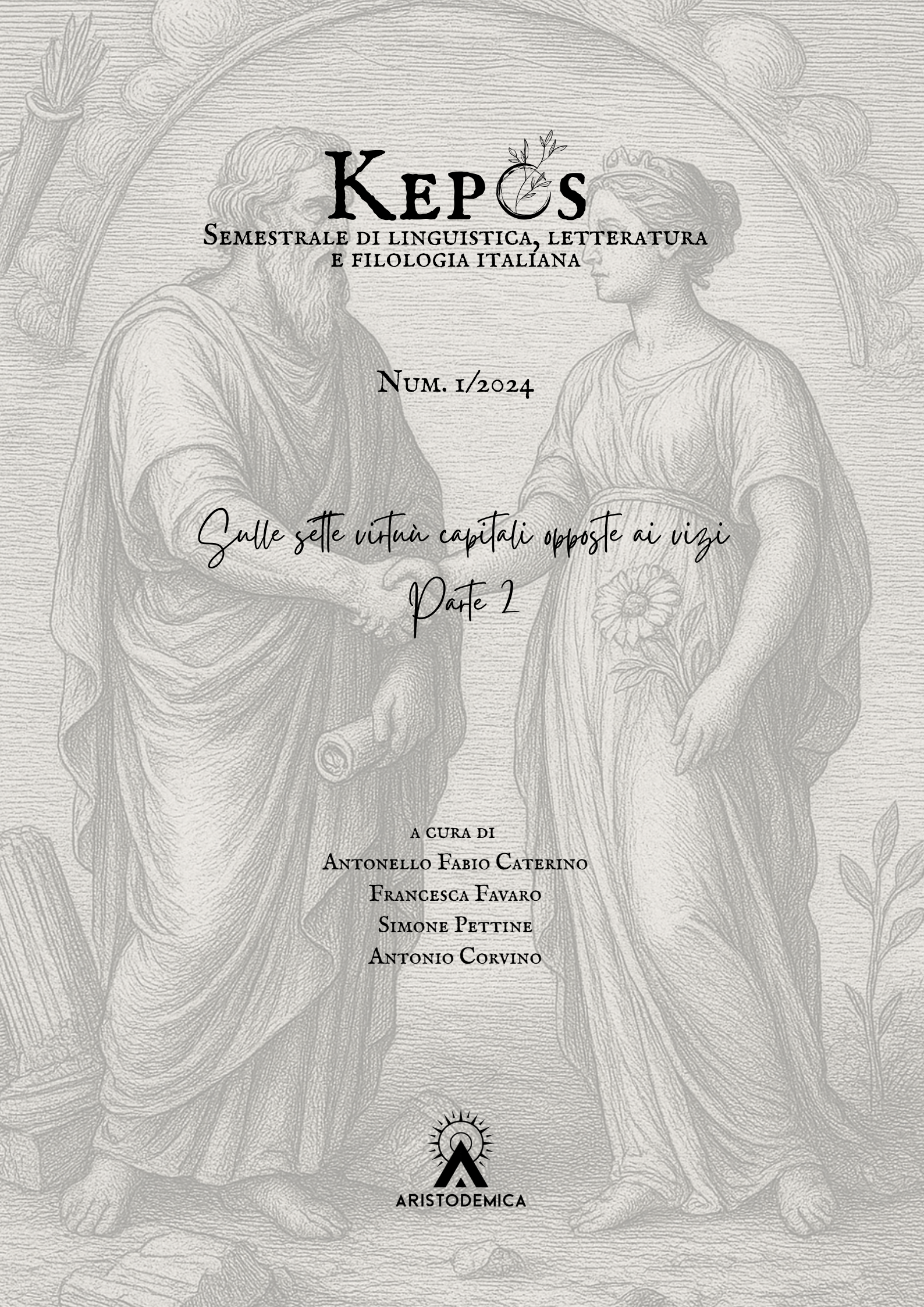




# KEPOS

SEMESTRALE DI LINGUISTICA, LETTERATURA  
E FILOLOGIA ITALIANA

NUM. I/2024

*Sulle sette virtù capitali opposte ai vizi*  
*Parte 2*

A CURA DI  
ANTONELLO FABIO CATERINO  
FRANCESCA FAVARO  
SIMONE PETTINE  
ANTONIO CORVINO



ARISTODEMICA



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

ISSN 2611-6685, ANCE E247635

ISBN 9791281550186

*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.

Rivista scientifica riconosciuta dall'ANVUR per l'area 10



## Kepos – Semestrale di letteratura italiana

### Direttori:

Antonello Fabio Caterino (Università degli Studi di Chieti-Pescara “Gabriele d’Annunzio”),  
Francesca Favaro (Università degli Studi di Padova)

### Comitato scientifico:

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), Mario Cimini (Università degli Studi di Chieti-Pescara “Gabriele d’Annunzio”), Antonella Del Gatto (Università degli Studi di Chieti-Pescara “Gabriele d’Annunzio”), Martina Di Nardo (Università degli Studi di Chieti-Pescara “Gabriele d’Annunzio”), Wafaa El Beih (Helwan University), Marco Faini (Università di Venezia), Fabio Finotti (University of Pennsylvania, Philadelphia), Marco Daniele Limongelli (University of Kyoto), Elena Liverani (Università Alma Mater di Bologna), Giuseppe Lozza (Università degli Studi di Milano), Quinto Marini (Università degli Studi di Genova), Valeria Melis (Università di Cagliari/ Università Ca’ Foscari), Nikica Mihaljevic (Sveučilište u Splitu), Antonio Montefusco (Università Ca’ Foscari), Rossano Pazzagli (Università del Molise), Simone Pettine (Università degli Studi di Chieti-Pescara “Gabriele d’Annunzio”), 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), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Barbara Tonzar (Univerzita Palackého v Olomouci), Alessandra Trevisan (Università Ca’ Foscari), Simone Turco (Università degli Studi di Genova), Gianni Venturi (Università degli Studi di Firenze), Stefano Verdino (Università degli Studi di Genova), Leonardo Vichi (Universidade Federal

do Rio de Janeiro – UFRJ), Michelangelo Zaccarello (Università di Pisa), Claudia Zavaglini (Univerzita Palackého v Olomouci)

#### Comitato di lettura:

Teresa Agovino (Universitas Mercatorum), Višnja Bandalo (University of Zagreb), Anna Cesaro (Università Orientale di Napoli), Mario Cianfoni (Sapienza – Università di Roma), Maria Cicala (Università di Napoli Federico II), Angelo Mario del Grosso (CNR – Istituto di Linguistica Computazionale “A. Zampolli”), Maria Cristina Di Cioccio (Università degli Studi “G. D’Annunzio”), Fabrizio Foligno (Università di Pisa), Fausto Maria Greco (Università Federico II di Napoli), Alessia Marini (Università degli studi di Siena), Matteo Navone (Università degli Studi di Genova), Marcello Nobili (Sapienza – Università di Roma), Giulio Osto (Facoltà Teologica del Triveneto), Thomas Persico (Università degli Studi di Bergamo), Roberto Risso (Clemson University, USA), Giordano Rodda (Università degli Studi di Genova), Gennaro Tallini (Università di Verona)

#### Comitato redazionale:

Alessandro Carlomusto (Sapienza – Università di Roma), Valentina Caruso (Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Stefano Di Pino (Sapienza – Università di Roma), Evita Giardinelli (Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara), Sara Parisi (University of Strathclyde), Simone Pettine (Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara, Responsabile di redazione), Francesco Rizzo (Université Paris-Sorbonne), Abdelhaleem Solaiman (Aswan University), Iolanda Talotta (Sapienza – Università di Roma), Assunta Terzo (Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara), Francesco Toniolo (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Alessandra Trevisan (Università Ca’ Foscari, Responsabile di redazione), Giorgia Zanierato (Università Ca’ Foscari)

#### Supporto informatico:

Antonio Corvino (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli)

Col patrocinio della società Dante Alighieri, comitato di Bergamo, del dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, del centro di ricerca "Lo stilo di Fileta" e del dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste.

## Indice

|                                                                                                                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Call for papers, Anno 2023 – numero 2, Anno 2024 – numero 1: <b>Sui sette vizi capitali (e sulle opposte virtù)</b> .....                                                                                            | 5  |
| Saggi.....                                                                                                                                                                                                           | 7  |
| Linda Corsaro, <b>Iconografia delle Virtù Cardinali tra sacro e profano, antichità e modernità</b> .....                                                                                                             | 8  |
| Maria Cardillo, <b>Obbedienza, carità e castità nella <i>Via de' tri dì</i> di frate Antonio da Pontremoli</b> .....                                                                                                 | 22 |
| Antonello Fabio Caterino, <b>Filologia quantistica forense: dalla giustificazione neurolinguistica al metodo operativo. Un'analisi integrata</b> .....                                                               | 34 |
| Giacomo Cucugliato, <b>«Il triangolo è necessario». Proiezioni cabalistiche nell'<i>Abbrakadabra</i> di Antonio Ghislanzoni</b> .....                                                                                | 41 |
| Marianna Scamardella, <b>Un dolore antico e moderno. La riscrittura del mito tra Sarah Kane, Elsa Morante e Dacia Maraini</b> .....                                                                                  | 58 |
| RECENSIONI .....                                                                                                                                                                                                     | 78 |
| Tiziano F. Ottobrini, <b>Michael von Albrecht, '<i>Scriptores Romae aeternae</i>'. <i>Colloqui con Cesare, Boezio e altri</i> (prefazione e traduzione poetica di Aldo Setaioli), Perugia, Graphe.it, 2024</b> ..... | 79 |
| Alessandra Trevisan, <b>Angelo Piero Cappello, <i>Gabriele d'Annunzio. Luigi Pirandello. Cordialissimi nemici</i>, Pescara, Ianieri edizioni, 2024</b> .....                                                         | 82 |
| Simone Pettine, <b>Antonello Fabio Caterino, <i>Appunti interdisciplinari di informatica umanistica (al tempo dell'intelligenza artificiale)</i>, Termoli, Aristodemica Edizioni, 2025</b> .....                     | 85 |

**Sui sette vizi capitali (e sulle opposte virtù)**

La montagna del Purgatorio, che l'Alighieri 'modella' e descrive nella seconda cantica della Commedia, scagliona le sette inclinazioni peccaminose generalmente note come vizi capitali – ossia superbia, invidia, ira, accidia, avarizia (insieme a eccessiva prodigalità), gola e lussuria – lungo le cornici, o balzi, che si susseguono dall'Antipurgatorio sino alla foresta edenica, verdeggiante sulla vetta del monte. In ogni cornice, ad accrescere, grazie alla preghiera e alla riflessione, il processo di espiazione delle anime, esempi di vizio punito si alternano a esempi di virtù, opposta al vizio, ricompensata; introdotte sempre da un esempio di cui è protagonista la Vergine, le virtù antitetiche ai vizi prima elencati sono umiltà, carità, mansuetudine, povertà e liberalità, misura, temperanza, castità.

Le deformazioni comportamentali che Dante plasticamente rappresenta lungo la montagna (così come le virtù ad esse contrarie) non solo pervadono l'esperienza quotidiana di ogni uomo, ma anche hanno costituito, nel corso dei secoli, e tuttora costituiscono, argomento di studi svariati (teologico-filosofici, psicologici e sociologici...), soggetto di elaborazione artistica nell'ambito letterario (in poesia e in prosa, sulla scena...), in ambito pittorico-scultoreo, in ambito musicale... nonché in molteplici forme d'ibridazione tra le arti.

Per i prossimi numeri di «Kepos» (2/2023 e 1/2024) invitiamo pertanto coloro che siano interessati a proporre saggi concernenti rispettivamente la raffigurazione dei sette vizi capitali (numero 2/2023) e delle opposte virtù (numero 1/2024) in differenti campi del sapere e delle arti. Le prospettive metodologiche e le linee interpretative assunte potranno includere proficuamente la comparatistica, nel confronto fra i generi, le lingue o le tradizioni

culturali; quale tema del contributo, naturalmente, si potrà scegliere anche un singolo vizio o una singola virtù.

Gli articoli – scrupolosamente redatti secondo le norme redazionali della rivista – dovranno pervenire all'indirizzo [redazione@keposrivista.it](mailto:redazione@keposrivista.it) entro il 15 maggio 2024 (numero 2/2023) ed entro il 30 novembre 2024 (numero 1/2024).

## SAGGI

LINDA CORSARO, ICONOGRAFIA DELLE VIRTÙ CARDINALI TRA SACRO E  
PROFANO, ANTICHITÀ E MODERNITÀ

**Virtù Cardinali tra iconografia e linguaggio simbolico**

*Et ignotas animum dimittit in artes<sup>1</sup>*

Le Virtù Cardinali, Prudenza, Temperanza, Fortezza e Giustizia, possono essere acquisite con la pratica e l'esercizio, a differenza di quelle Teologali, Fede, Speranza e Carità, che vengono esclusivamente infuse nell'uomo dalla Grazia Divina. La Tetrade affonda le proprie radici nella cultura classica, precisamente nella *Repubblica* di Platone e nel *De officiis* di Cicerone ed entra a far parte del mondo cristiano medievale grazie al *De officiis ministrorum* di Sant' Ambrogio.

Oltre alla teologia, anche la riflessione filosofica ha assegnato un posto preminente alla natura delle suddette Virtù: Aristotele, Locke, Hobbes, Freud, Arendt, per ricordare alcuni nomi, ci insegnano che in una società come la nostra, dominata da insicurezza, insofferenza, fanatismi, paura, ingiustizia, quella delle Virtù sia una Lezione fondamentale per imparare a vivere distinguendo il bene dal male, rispettando le idee altrui senza imporre le proprie, conoscendo i propri limiti per superare le paure, agendo nel giusto.

Il medesimo insegnamento, nel corso dei secoli, è stato impartito anche attraverso l'iconografia, un universo formato da immagini e simboli. Simboli che, da sempre, costituiscono una lingua universale che forse però solo pochi adepti sono stati in grado di decifrare e trasmettere: Dante e i poeti veggenti, Wagner e Debussy, Gustave Moreau e Odilon Redon, solo per citare alcuni esempi. Ed effettivamente i simboli non possono essere semplicemente spiegati con le parole perché è nella loro natura 'rivelare'. E nonostante l'etimologia del verbo risalga al latino *revelare*, 'togliere il velo', bisogna anche considerare il prefisso con valore iterativo *ri-*, pertanto 'rivelare' significherebbe anche 'velare di nuovo'.

*Ogni vero simbolo porta con sé i suoi molteplici significati, e questo fin dall'origine, poiché esso non è costituito come tale in virtù di una convenzione umana, ma in virtù della 'legge di corrispondenza' che lega tutti i mondi fra di loro; il fatto che, mentre alcuni vedono questi significati, altri non li vedano o non ne vedano che una parte, non toglie che essi vi siano non di meno realmente contenuti, e l'orizzonte intellettuale di ciascuno costituisce tutta la differenza<sup>2</sup>.*

E infatti viviamo immersi nei simboli, dalla religione al folklore, dalla mitologia alla letteratura, dall'arte agli spot pubblicitari, dalla matematica alla fisica. Si ricordi inoltre che l'etimologia della parola simbolo va ricercata nel termine greco *symbollein*, cioè 'mettere

---

<sup>1</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, 187

<sup>2</sup> Guénon (1992), p. 38

insieme', quindi 'unire', 'collegare'. Ed ecco che il simbolo può allora diventare il filo che unisce il Terreno all'Ultraterreno, l'Uomo a Dio, il Finito all'Infinito.

San Tommaso, nella sua *Summa Theologiae*, diceva che *Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intellegibilia veniat: quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet*<sup>3</sup>. Ed effettivamente, in accordo con queste parole, i nostri occhi ogni giorno registrano una miriade di immagini, che il nostro cervello dovrà poi elaborare per fornirci un'interpretazione della realtà. Ma sarà solo la parte più profonda della nostra coscienza che riuscirà a cogliere la rete di simboli che si cela dietro e dentro quel che ci circonda. Pertanto, se «il sensibile è una rappresentazione del soprasensibile, come la natura lo è del soprannaturale»<sup>4</sup>, allora l'immagine lo è del simbolo. E del resto, come è noto, il linguaggio figurativo è un ottimo strumento per veicolare concetti complessi. Basti pensare a tal proposito al Medioevo: l'Inferno affrescato sulla controfacciata delle Chiese metteva in guardia i fedeli in merito alla loro condotta; le miniature capovolte rispetto al testo nei rotuli liturgici di pergamena permettevano agli ascoltatori di imparare attraverso le illustrazioni quel che veniva letto dal sacerdote; storie e personaggi prendevano vita lungo le navate per istruire gli osservatori sui testi biblici.

Le Virtù Cardinali si diffondono maggiormente nel mondo iconografico in Età Carolingia. La *Bibbia di San Paolo* e l'*Evangelario di Cambrai* ne sono validi esempi. La Tetrade comincia poi ad essere rappresentata all'interno di cicli pittorici, che di sovente la vedono in contrasto con i Vizi o trionfare su di essi. Spesso, come avveniva già in epoca carolingia, le Virtù affiancano importanti personaggi. Giotto, Correggio, Mantegna, il Perugino, Raffaello, Tiziano sono solo alcuni dei grandi artisti che hanno illustrato le Virtù Cardinali. Nel panorama di fine Quattrocento un posto di rilievo occupano le tavole<sup>5</sup> di Piero del Pollaiuolo (*Allegoria della Temperanza*, *Allegoria della Giustizia*, *Allegoria della Prudenza*)<sup>6</sup> e Sandro Botticelli (*Allegoria della Fortezza*) custodite agli Uffizi di Firenze. La struttura delle

---

<sup>3</sup> San Tommaso, Sum. Theol., I, q. I, a. 9

<sup>4</sup> Pelosini (2016), p. 177

<sup>5</sup> Nell'agosto del 1469 il Tribunale della Mercanzia di Firenze commissiona l'*Allegoria della Carità* a Piero del Pollaiuolo, fratello minore del noto orafo, scultore e pittore fiorentino Antonio del Pollaiuolo. L'opera, della quale è ancora visibile la prova a carboncino sul tergo della stessa tavola, convinse gli Ufficiali della Magistratura ad assegnare a Piero il progetto riguardante le restanti sei Virtù a cui diversi artisti ambivano, fra i quali il Verrocchio che fu respinto. Piero avrebbe dovuto consegnare due tavole ogni due mesi. È probabile che già alla prima consegna, l'*Allegoria della Temperanza* e l'*Allegoria della Fede*, si sia verificato un ritardo. Ragion per cui, Tommaso Soderini, influente fautore mediceo, inserì nel progetto il suo protetto Sandro Botticelli. Egli realizzò l'*Allegoria della Fortezza*, ma Piero, facendo rivalere il proprio contratto, riuscì ad ottenere l'esclusiva, portando a termine l'esecuzione delle 3 tavole rimanenti. Preme sottolineare come Piero, per la realizzazione di questi ultimi dipinti, si sia ispirato proprio ad alcune delle modifiche apportate da Botticelli nella sua Fortezza.

<sup>6</sup> La tecnica utilizzata da Piero è del tutto rivoluzionaria per l'epoca, egli infatti stese la pittura direttamente sulla tavola di cipresso appena verniciato. Anche la scelta del legno è insolita, in quanto la consuetudine richiedeva l'uso del pioppo. La motivazione che spinse Piero alla scelta del cipresso va ricercata nella sua importante proprietà di tenere lontani umidità e insetti xilofagi.

opere è la medesima: quattro donne<sup>7</sup> bellissime e giovanissime, con i capelli raccolti e vestite da sontuosi abiti, assise su scranni marmorei dipinti in prospettiva grandangolare, accompagnate da specifici attributi iconografici.

È interessante scoprire inoltre come l'iconografia della Tetrade sia entrata a far parte di un settore ricco di simbologia e per certi versi misterioso e oscuro, quello della Tarologia<sup>8</sup>, attraverso gli Arcani Maggiori. In realtà la Prudenza non ne fa parte, si ipotizza la sua presenza solo in uno dei primissimi mazzi di carte. È impossibile analizzare in questa sede l'iconografia delle innumerevoli varianti dei Tarocchi, verrà fatto riferimento ai due mazzi più popolari, Marsiglia e Rider-Waite-Smith, e a quello di Deborah Blake.

## La Prudenza

*Conviensi adunque essere prudente, cioè savio;  
e a ciò essere si richiede buona memoria de le vedute cose,  
buona conoscenza de le presenti  
e buona provedenza de le future<sup>9</sup>.*

In passato la Prudenza era la virtù più importante, per i Greci era la forma più alta di saggezza, per i romani era «rerum expetendarum fugiendarumque scientia»<sup>10</sup>, nel Medioevo era l'*auriga virtutum* che guidava le altre Virtù Cardinali. La sua radice etimologica latina è comune alla Prudenza e alla Provvidenza ed è interessante notare come per gli antichi il prudente fosse colui che possedeva la scienza del bene e del male utile a 'pre-vedere', a vedere prima e conseguentemente ad evitare pericoli o danni.

Nelle miniature di età carolingia la Prudenza sorreggeva spesso un libro, simbolo di saggezza. Quella di Piero del Pollaiuolo regge invece uno specchio nella mano destra e un serpente nella mano sinistra. Lo specchio è in questo caso lontano dal rimando immediato alla vanità, simboleggia infatti la possibilità di conoscere sé stessi, di conoscere i propri limiti

---

<sup>7</sup> I corpi delle figure femminili appaiono deformi all'occhio dell'osservatore, che rileverà una certa discrepanza tra l'esilità delle parti superiori e la robustezza di quelle inferiori. Tale scelta è dovuta alla destinazione delle tavole, le quali sarebbero state collocate molto in alto, sulle spalliere degli stalli nella Sala delle Udienze del Tribunale della Mercanzia. Pertanto le dimensioni appena descritte, in una visione dal basso verso l'alto, avrebbero conferito ai corpi maggiori slancio e imponentza.

<sup>8</sup> L'esistenza dei Tarocchi è attestata a partire dal Medioevo, ma, seppur non suffragate da specifiche fonti, diverse teorie collegherebbero le loro origini all'Antico Egitto o alla Cabala Ebraica. Basandosi sulle fonti disponibili si può solo affermare che i Tarocchi vengono inventati in Italia in epoca rinascimentale su ispirazione dei *Trionfi* di Petrarca. Non è certamente casuale il nome originario di queste carte, 'Trionfi', tramutatosi in 'Tarocchi' nel XVI secolo, si passa infatti dal *Ludus Triumphorum* al *Ludus Tarochorum*. L'utilizzo dei Tarocchi è inizialmente ludico; a partire dal XVIII secolo alcuni mazzi vengono utilizzati a scopo didattico o celebrativo. L'uso delle carte a fini mantici, divinatori, talismanici, scaramantici si attesta intorno allo stesso periodo, ma considerate le pratiche magiche e astrologiche delle epoche precedenti, si pensi alle arti divinatorie del Medioevo, è molto probabile che esse venissero già utilizzate in precedenza per i suddetti scopi.

<sup>9</sup> Dante, Conv. IV 27, 5

<sup>10</sup> Cicerone, Off. I, 153

per scernere con saggezza il bene dal male ed agire di conseguenza. La superficie dell'oggetto inoltre riflette il profilo della giovane donna, permettendole in tal modo di guardarsi alle spalle e prevedere i pericoli. La prudenza del resto è fatta di memoria, di lettura del presente, di attenzione al futuro. In ambito religioso lo specchio è anche simbolo di circospezione: il buon cristiano deve essere avveduto e non farsi ingannare dal male.

Il serpente, che nell'immaginario comune rimanda alla rappresentazione del demonio, si pensi alla tentazione di Eva o alla Vergine che schiaccia la testa dell'essere strisciante, diviene in questo caso simbolo di cautela, avvedutezza, in accordo con le parole dell'Evangelista Matteo: «Ecco: io vi mando come pecore in mezzo ai lupi; siate dunque prudenti come i serpenti e semplici come le colombe»<sup>11</sup>. Il serpente si avvolge attorno al braccio della Prudenza formando una sorta di bracciale o, meglio ancora, ricorda il simbolo pagano della ciclicità del tempo, l'uroboro, per indicare l'esercitazione della suddetta virtù che deve essere costante, ciclica appunto. Inoltre, attraverso questa immagine circolare, si rimanda anche alla natura propria della Prudenza: l'uomo prudente impara dal passato, sa ben interpretare il presente e quindi può prevedere quali azioni compiere in futuro.

Sappiamo da Cesare Ripa che in altre rappresentazioni iconografiche la Prudenza poteva presentare due volti, per indicare la conoscenza del passato e la preveggenza; poteva indossare un elmo d'oro circondato da una ghirlanda di Moro, simboli rispettivamente dell'ingegno dell'uomo prudente e della saggezza di chi sa aspettare. Altri attributi potevano essere un teschio, per ricordare che pensare alle proprie miserie aiuta a non perdere di vista l'obiettivo che si vuole raggiungere e quindi ad esercitare la prudenza, oppure un cervo o una freccia avvolta da un ecneide<sup>12</sup>, elementi che si traducono nella calma e nell'equilibrio necessari per compiere le azioni.

Oggi il significato della parola 'prudenza' non solo si è molto alleggerito, divenendo sinonimo di 'cautela', ma spesso è connotato negativamente. Non di rado infatti si crede che i prudenti siano i deboli, gli ipocriti, gli arrivisti, i furbi, i dissimulatori. Questo cambiamento semantico, secondo Bodei<sup>13</sup>, comincia già a profilarsi intorno al Cinquecento, quando l'arte di governare lo Stato seguendo la ragione e la giustizia si trasforma in 'ragion di Stato'; quando per raggiungere un obiettivo comincia ad essere utilizzato qualunque mezzo, senza considerare le eventuali conseguenze; quando la spaccatura tra Stato e Chiesa, politica e religione diviene netta. C'è chi afferma nel Seicento che «La saggezza pratica consiste nel saper dissimulare; corre rischio di perder tutto chi gioca a carte scoperte»<sup>14</sup>, e si pensi infine ai totalitarismi del Novecento. Eppure, ciò nonostante, anzi, proprio alla luce di quanto appena detto, la Prudenza è oggi più che mai una Virtù necessaria. Viviamo in un mondo dominato dalla fretta, dall'ansia di conquista, dall'individualismo. Il passato cade sempre più spesso nell'oblio, o, peggio ancora, in un finto ricordo. Ed oggi più che mai

---

<sup>11</sup> Mt 10,16

<sup>12</sup> Pesce d'acqua salata, noto come remora, appartenente alla famiglia Echeneidae

<sup>13</sup> Bodei (2017)

<sup>14</sup> Gracián (1991), p. 77

*prudencia est virtus maxime necessaria ad vitam humanam. Bene enim vivere consistit in bene operari. Ad hoc autem quod aliquis bene operetur, non solum requiritur quid faciat, sed etiam quomodo faciat; ut scilicet secundum electionem rectam operetur, non solum ex impetu aut passione*<sup>15</sup>.

## La Giustizia

*Non tratterai con parzialità il povero;  
né userai preferenze verso il potente;  
ma giudicherai il tuo prossimo con giustizia*<sup>16</sup>.

La Giustizia, tra le quattro virtù cardinali, è forse la più nota. Una delle prime cose che si impara da bambini è proprio distinguere ciò che è giusto da ciò che non lo è, o meglio ancora, ritenere giusta una cosa piuttosto che un'altra. Un aneddoto esplicativo a tal proposito è quello che vede un bambino di cinque anni osservare alla sua mamma: «Ti sembra giusto che io, così piccolo, devo andare tutti i giorni all'asilo e tu puoi andare a divertirti al supermercato?» Il concetto di giustizia, dunque, in qualche modo entra nella vita di ognuno dalla più tenera età. Le parole giusto, ingiusto, giustizia, ingiustizia appartengono al vocabolario di tutti, a differenza delle parole prudenza, forza e temperanza. Ma cos'è la Giustizia intesa come virtù? Il Catechismo della Chiesa Cattolica ci dice che essa

*è la virtù morale che consiste nella costante e ferma volontà di dare a Dio e al prossimo ciò che è loro dovuto. La giustizia verso Dio è chiamata «virtù di religione». La giustizia verso gli uomini dispone a rispettare i diritti di ciascuno e a stabilire nelle relazioni umane l'armonia che promuove l'equità nei confronti delle persone e del bene comune. L'uomo giusto, di cui spesso si fa parola nei Libri Sacri, si distingue per l'abitudine di rettificare i propri pensieri e per la rettitudine della propria condotta verso il prossimo*<sup>17</sup>.

Le espressioni chiave in questa definizione sono molteplici, volontà, diritti, armonia, equità, rettitudine, connotati che, al di là di qualunque istanza teologica, caratterizzano la Giustizia e che, come vedremo, possono essere tradotti in immagine.

*L'Allegoria della Giustizia*<sup>18</sup> di Piero del Pollaiuolo presenta una donna dallo sguardo fiero rivolto verso destra. Indossa parti di un'armatura, precisamente spallaccio e cubitiera. Regge con la mano destra una spada sguainata, in linea diagonale ascendente, come se fosse pronta a sferrare un attacco in caso di necessità, e con la sinistra un globo terrestre poggiato sulla gamba. Quest'ultimo attributo iconografico è insolito, la consuetudine infatti avrebbe

---

<sup>15</sup> San Tommaso, Sum. Theol. I-II, q. 57, a. 5

<sup>16</sup> Lev. 19, 15

<sup>17</sup> Catechismo, parte III, sez. I, cap. I, art. 7, p. 1807

<sup>18</sup> Per la realizzazione di questa tavola, Piero sembra essersi ispirato all'*Allegoria della Fortezza* di Botticelli: lo sfondo architettonico viene abbandonato in favore di un'unica tinta scura; la figura femminile non è più perfettamente incastonata sotto l'arco del trono, ma è in posizione spiccatamente avanzata.

voluto la raffigurazione di una bilancia, strumento che troviamo già nelle miniature di origine carolingia e simbolo di equità. Il globo è invece il mondo su cui la Virtù estende il proprio dominio, ma probabilmente la sua presenza è collegata alla committenza, alla grandezza del Tribunale della Mercanzia di Firenze, le cui decisioni venivano riconosciute ovunque si trovasse il mercante fiorentino da giudicare. La simbologia della spada può essere spiegata attraverso le parole di San Paolo: «Vuoi non aver da temere l'autorità? Fa il bene e ne avrai lode, poiché essa è al servizio di Dio per il tuo bene. Ma se fai il male allora temi, perché non invano essa porta la spada»<sup>19</sup>. L'arma, a doppio taglio, è simbolo di forza, del potere proprio della Virtù di separare il giusto dall'ingiusto. Essa infatti compare anche in diverse scene del Giudizio Universale, fuoriuscire dalla bocca del Cristo Giudice o impugnata dall'Arcangelo Michele.

Dalla lettura dell'*Iconologia* di Cesare Ripa è possibile scoprire come la Giustizia fosse la virtù che annoverava il maggior numero di raffigurazioni: una donna vestita d'oro con un monile al collo recante l'incisione di un occhio, perché, come diceva Platone, la Giustizia vede tutto; una figura femminile che soffocava una brutta anziana, personificazione dell'ingiuria; una regina che reggeva una bilancia ed una lunga spada dritta che non si sarebbe piegata né per amicizia, rappresentata da un cane, né per odio, raffigurato da un serpente; una donna vestita di bianco, perché il giudice deve essere senza macchia, con gli occhi bendati, per non lasciarsi influenzare da quel che vede, che regge nella mano destra una scure legata a delle verghe, perché la Giustizia deve avere il coraggio di castigare se necessario, ma senza esser precipitosa, sciogliendo le verghe avrà infatti il tempo di riflettere, e nella sinistra una fiamma, perché la mente deve essere sempre indirizzata verso il Cielo; una regina vestita d'oro, con una colomba sulla corona, regge una spada ed una bilancia.

Nei mazzi di Tarocchi più popolari, quello di Marsiglia<sup>20</sup> e quello di Rider- Waite-Smith<sup>21</sup>, l'iconografia della Giustizia è pressoché identica, una regina assisa su un trono, in posizione frontale, che impugna una spada sguainata con la mano destra e regge con la sinistra una stadera con i piatti in perfetto equilibrio. Cambia la posizione della spada, la Giustizia marsigliese poggia l'elsa sul ginocchio, pertanto la punta dell'arma è in linea con la corona. Nel secondo caso invece l'impugnatura è all'altezza della spalla, quindi l'arma si slancia visibilmente verso l'alto, quasi a volere indicare una giustizia divina. La Giustizia di Deborah Blake<sup>22</sup> è raffigurata di profilo, con il capo rivolto verso lo spettatore. Siede su uno scranno ligneo, è vestita da un lungo abito nero dalle linee morbide, stretto in vita da una cintura d'oro. I capelli sono lunghi e grigi. È bendata, perché il giudizio non deve essere

---

<sup>19</sup> Paolo, *Lettera ai Romani*, 13, 3-4

<sup>20</sup> Mazza stampato per la prima volta a Parigi nel 1930, riedizione del mazzo di Nicolas Conver del 1760.

<sup>21</sup> Mazza stampato per la prima volta a Londra nel 1909 dalla casa editrice Rider & Son, ideato dallo studioso di esoterismo e di tarocchi Arthur Edward Waite e disegnato dalla pittrice Pamela Colman Smith, anche lei appassionata di esoterismo e tarocchi.

<sup>22</sup> Mazza basato su quello di Rider-Waite-Smith, stampato nel 2017 da una casa editrice statunitense, la Llewellyn Worldwide, ideato dalla scrittrice Deborah Blake e disegnato dall'illustratrice Elisabeth Alba. Le carte di questo mazzo, intitolato *Everyday Witch*, illustrano un mondo magico popolato da streghe, stregoni e gatti.

influenzabile. La mano destra regge un libro aperto, dal titolo *Law*, poggiato sulle gambe, innovativo attributo iconografico; la mano sinistra regge una bilancia romana. Mentre negli altri due mazzi i piatti della stadera sono vuoti, quelli ideati dalla Blake, anch'essi in perfetto equilibrio, sono occupati rispettivamente da un gatto bianco (a destra) ed uno nero (a sinistra). La bilancia, come anticipato, simboleggia equità. Ma è interessante ricordare come lo stesso strumento compaia nel Libro dei Morti dell'Antico Egitto. Come è noto, dopo una serie di prove, venivano pesati su una bilancia a due piatti il cuore del defunto e la piuma di Maat: se il cuore fosse stato più leggero della piuma l'anima avrebbe proseguito il viaggio; diversamente il defunto sarebbe stato divorato dal mostro Ammut. Potremmo considerare quindi la bilancia anche come uno strumento di Giustizia Divina.

## La Fortezza

*Bad men need nothing more to compass their ends,  
than that good men should look on and do nothing*<sup>23</sup>

La Fortezza, tra le quattro Virtù, è sicuramente la più difficile da definire, perché capire cosa siano davvero la forza, il coraggio, non è per niente facile. È coraggioso chi agisce o chi sopporta? Chi fugge o chi resta? Chi si esprime o chi tace? Non è possibile trovare una risposta universale per ciascuna domanda, perché ogni situazione, ogni vissuto è un mondo a sé. Se visitassimo un'ideale galleria dedicata agli eroi, vi troveremmo sicuramente uomini forti fisicamente e valorosi in battaglia, a volte semidei, come Ettore, Achille, Ulisse, Ercole, tutti capaci di imprese sovrumane, e donne dotate di astuzia come Arianna e Penelope. E ancora, potremmo ammirare personaggi del calibro di Re Artù e dei suoi cavalieri, di Tristano, Cid e Lady Oscar, tutti valorosi combattenti. Non mancherebbero i nostri supereroi dotati di poteri soprannaturali. E, senz'ombra di dubbio, una sezione sarebbe dedicata agli eroi realmente esistiti, Giovanna D'Arco, Gandhi, Madre Teresa, Martin Luther King, Nelson Mandela, Giovanni Falcone, Paolo Borsellino, solo per citarne alcuni, disposti a sacrificare la propria vita per difendere una giusta causa. Tutti questi eroi, mitologici, letterari e reali, sono accomunati da un unico denominatore, operare per il bene degli altri, che sia un popolo o qualcuno da salvare, un matrimonio da difendere, un reale da proteggere, un paese da servire, un'ingiustizia da combattere. E la loro forza dunque è ispirata dal desiderio di mettersi a servizio dell'altro. Leggendo la carrellata di nomi di cui sopra si capisce anche che forza e coraggio non sono esclusivamente legati alla prestanza fisica, a gesta che vanno oltre le possibilità umane. Vi sono stati eroi che hanno espresso la loro forza attraverso l'ingegno, attraverso la conoscenza e lo studio, attraverso la pace. Cos'è allora la Fortezza? È forse possibile definire questa Virtù come energia, un'energia che per potersi esprimere deve governare l'ira e la paura.

L'*Allegoria della Fortezza* di Sandro Botticelli presenta una linea di base identica a quella di Piero del Pollaiuolo, una giovane e bellissima donna assisa su un trono. I capelli raccolti,

---

<sup>23</sup> Mill (1867), p. 644

adornati da un prezioso diadema; un volto delicato e velatamente malinconico, tratto che troveremo nelle protagoniste femminili delle altre opere dell'artista. L'abito è ricchissimo, rivestito nel busto da una parte di armatura, sormontato a sua volta da un mantello di velluto rosso, colore della passione, ma anche del sangue che si è disposti a versare per ciò per cui si combatte. L'attributo iconografico è lo scettro del potere. Lo scranno, a differenza di quello delle altre tavole, è arricchito da volute, foglie d'acanto, linee concentriche. Il fondo della tavola è nero, caratteristica che consente alla figura femminile di risaltare maggiormente. La donna appare nell'atto di alzarsi per protendersi verso il fruitore dell'opera. Tale raffigurazione ricalca in parte quella delle miniature di età carolingia, nelle quali la Fortezza indossava un'armatura e imbracciava di sovente lancia e scudo.

Sappiamo da Cesare Ripa che questa Virtù era spesso rappresentata come una donna nell'atto di cingere una colonna mentre regge uno scettro, o come una fanciulla vestita da pelle di leone, armata di lancia e scudo, accompagnata da un leone ai suoi piedi, o, ancora, come una donna soldato, armata di tutto punto, con leoni incisi su scudo e lancia.

Nella Tarologia la Fortezza prende il nome di Forza. Nel mazzo di Marsiglia e in quello di Rider-Waite-Smith le iconografie sono ancora una volta molto simili: una donna, coperta da un mantello rosso, tiene aperta la bocca di un leone. La Forza di Deborah Blake è invece una giovane strega vestita di nero che accarezza la parte inferiore del muso di un grosso leone. L'animale è docile, l'espressione del volto della donna, rivolto verso il felino, è ferma e placida al contempo. Sullo sfondo, alla sinistra dell'osservatore è visibile un potente vortice nero, che sembra essere stato scatenato dalla bacchetta magica della strega. Sebbene il turbine nell'immaginario comune richiami alla mente condizioni nefaste, in questo contesto esso, con il suo impeto, è un'altra rappresentazione della Fortezza.

La simbologia del leone è di facile intuizione, il re degli animali, coraggioso, potente, maestoso. Ma è interessante notare come questo felino, nelle varianti iconografiche della Virtù, appaia mansueto, addomesticato dalla figura femminile.

Tutte queste raffigurazioni illustrano perfettamente gli atti principali della Fortezza, assalire (gli attributi iconografici) e resistere (la postura della donna e l'espressione del volto). Qual è fra i due il più difficile da realizzare nella quotidianità? Sicuramente il secondo, perché subire un attacco richiede una forza maggiore. Nella religione cattolica, i Martiri costituiscono il massimo esempio di Fortezza espressa attraverso la resistenza.

Anche la Fortezza, come la Prudenza, sembra una virtù oggi dimenticata. La forza è sempre più spesso assimilata alla prepotenza; l'eroe è colui che ottiene fama, denaro e potere ignorando chiunque incontri sul proprio cammino; la paura (o il cieco individualismo?) ci impedisce di aiutare i passanti in difficoltà. Eppure basterebbe cercarla dentro di noi ed affidarsi a lei, perché, anche spogliandola di qualunque riferimento religioso,

*la fortezza è la virtù morale che, nelle difficoltà, assicura la fermezza e la costanza nella ricerca del bene. Essa rafforza la decisione di resistere alle tentazioni e di superare gli ostacoli nella vita morale. La virtù della fortezza rende capaci di vincere la paura, perfino della morte, e di affrontare la prova e*

*le persecuzioni. Dà il coraggio di giungere fino alla rinuncia e al sacrificio della propria vita per difendere una giusta causa*<sup>24</sup>.

## La Temperanza

Ὁρᾶς οὖν [...] ὅτι ἐπιεικῶς ἐμαντευόμεθα  
ἄρτι ὡς ἁρμονίᾳ τινὶ ἢ σωφροσύνη ὡμοίωται<sup>25</sup>;

Piero del Pollaiuolo immortala la Temperanza nell'atto di temperare il vino. La gonna della giovane donna parrebbe di velluto rosso, in accordo con l'iconografia tradizionale descritta da Cesare Ripa. La parte superiore dell'abito è un meraviglioso broccato di colore scuro illuminato da trame d'oro. Le mani, al contempo ferme e delicate, ricordano quelle di una sinuosa danzatrice. Il busto eretto, caratteristico di chi si dedica con rigorosa attenzione ad uno specifico compito. Lo sguardo è rivolto verso il basso, estremamente concentrato sull'esatta quantità d'acqua da riversare nel catino. Il liquido scorre dal beccuccio con sembianze di animale fantastico di una pregevole brocca, retta con la mano destra, e si riversa in un raffinato bacile tempestato di pietre preziose contenente del vino, poggiato sulla gamba sinistra e sorretto dall'altra mano. Il sottilissimo rivolo d'acqua fluisce seguendo la curvatura del braccio sinistro. Oggetti ricercati, gioielli d'oro, pietre luccicanti, tessuti preziosi, attenzione al dettaglio presenti nell'opera sono specchio non solo della raffinata società fiorentina dell'epoca e dell'oreficeria di Antonio del Pollaiuolo, ma anche dell'arte fiamminga appena giunta in Italia.

L'arte di temperare il vino risale all'antichità. Presso i Romani la bevanda veniva diluita con acqua calda o fredda in base alla stagione o secondo i gusti. Esisteva addirittura il *magister bibendi*, sorteggiato tra i commensali, che stabiliva l'esatta quantità di acqua da mescolare al vino. Del resto il processo di fermentazione, allora, non era controllato, pertanto la gradazione alcolica variava molto. Perché la Temperanza mesce il vino? Perché mescolando la quantità corretta di entrambi i liquidi la bevanda diviene bevibile, pertanto, simbolicamente, utilizzando la giusta misura, gli eccessi vengono mitigati e la vita diviene maggiormente vivibile. Un'immagine chiara, a tal proposito, ci viene fornita da Dante nel Purgatorio: «Io vidi [...] la faccia del sol nascere ombrata, sì che per temperanza di vapori l'occhio la sostenea lunga fiata»<sup>26</sup>. La temperanza dei vapori, la loro equilibrata mescolanza, permette al viaggiatore ultraterreno di guardare a lungo il sole, senza venirne accecato.

Nelle miniature di età carolingia la Temperanza era raffigurata come una donna nell'atto di spegnere il fuoco delle passioni, pertanto gli attributi iconografici erano solitamente una fiaccola ed un recipiente contenente acqua.

Secondo quanto descritto da Cesare Ripa, la Virtù in oggetto era spesso raffigurata come una donna vestita di porpora, rosso o argento, accompagnata di volta in volta da diverse

---

<sup>24</sup> Catechismo, parte III, sez. I, cap. I, art. 7, p. 1808

<sup>25</sup> Platone, *La Repubblica*, 431 e

<sup>26</sup> Dante, *Pg*, XXX, 22; 25-27

coppie di attributi: un ramo di palma, simbolo del premio che ottengono in Cielo coloro che sono riusciti a dominare le proprie passioni, e un freno per rappresentare la capacità di dominare i propri istinti e i propri desideri; il freno è una clessidra, raffigurazione della misura; una tenaglia con un ferro infuocato, per indicare le passioni umane, e un vaso d'acqua per temperare il ferro ardente. A volte era possibile trovare accanto alla Temperanza degli animali: un leone abbracciato ad un toro per simboleggiare l'uomo temperante; un elefante, animale che, pur avendone la possibilità, non mangia più di quanto non gli sia necessario, ad indicare quindi misura e mitigazione degli eccessi.

Ma cos'è la Temperanza? Secondo il Catechismo della religione Cattolica sarebbe

*la virtù morale che modera l'attrattiva dei piaceri e rende capaci di equilibrio nell'uso dei beni creati. Essa assicura il dominio della volontà sugli istinti e mantiene i desideri entro i limiti dell'onestà. La persona temperante orienta al bene i propri appetiti sensibili, conserva una sana discrezione e non segue il proprio istinto e la propria forza assecondando i desideri del proprio cuore<sup>27</sup>.*

La definizione va però interpretata correttamente. Ad una lettura superficiale si potrebbe infatti pensare che essere temperanti equivale a rinunciare, limitarsi, non assecondare le proprie passioni. Non è esattamente così. Degli studenti, durante una lezione, hanno associato il termine Temperanza alle parole 'tempo', 'temperamento', 'temperatura', qualcuno sorridendo timidamente e temendo di sbagliare ha citato le espressioni 'temperino' e 'temperare una matita'. Ed effettivamente tutte queste voci sono legate in qualche modo alla nostra Virtù. Il tempo si misura; il temperamento, nella sua doppia accezione di significato, è l'azione di mescolare più elementi o il carattere di un individuo determinato dalla sua stessa volontà; la temperatura è una grandezza di misura; il temperino è un oggetto che serve a temperare, in questo caso la matita, quindi è un arnese che elimina delle parti legnose per permettere alla mina di scrivere. Pertanto un uomo temperante misura ed elimina gli eccessi per vivere una vita migliore. E del resto se non si controlla il desiderio del cibo si rischia l'obesità; se non si conduce un mezzo con misura si rischia l'incidente. Temperanza dunque non significa rinunciare ai propri sogni, alle proprie passioni, significa avere misura per raggiungere l'equilibrio.

Nei Tarocchi di Marsiglia e di Rider-Waite-Smith l'iconografia della Virtù in oggetto vede una figura angelica, con grandi ali spiegate, nell'atto di versare un liquido da un contenitore in un altro. Questi elementi iconografici acquistano maggior significato se si pensa che, nell'ordine degli Arcani Maggiori, la Temperanza segue la carta della Morte. Quindi il liquido che, trasferendosi da un contenitore all'altro, pur rimanendo sempre lo stesso, prende la forma del recipiente che lo ospita, in un'ottica di rinascita dopo la morte, potrebbe rimandare alla dottrina della metempsicosi di Pitagora. Teorie che, tradotte nella quotidianità contemporanea, potrebbero tradursi con il raggiungimento di un equilibrio tra quel che è stato e quel che sarà grazie alla misura del presente. La Temperanza di Deborah Blake è una giovanissima strega in equilibrio su una sola gamba e a mani giunte, in una posizione molto simile a quella dell'albero nella disciplina dello Yoga. La sua postura perfettamente verticale divide a metà l'immagine che vede, alle spalle della figura

---

<sup>27</sup> Catechismo parte III, sez. I, cap. I, art. 7, p. 1809

femminile, alla sua destra i simboli della gola e della vanità, dei dolci, un cocktail, uno specchio, alla sua sinistra gli elementi opposti, delle carote e dell'acqua (alimentazione sana), un libro, simbolo di cultura e saggezza. La Temperanza pertanto si persegue attingendo, secondo un giusto equilibrio, da ambo le parti, mitigando gli eccessi. La giovane fanciulla inoltre presenta un occhio chiuso ed uno aperto. L'interpretazione simbolica è in questo caso più complessa perché, spesso, nella mitologia indoeuropea la cecità totale o di un solo occhio è indice di preveggenza. Ma, in questo caso specifico, l'occhio chiuso e l'occhio aperto potrebbero indicare semplicemente gli opposti che devono essere conciliati.

La Temperanza, oggi più che mai, è una Virtù necessaria. Viviamo l'epoca degli eccessi, dei contrasti. Ricchezza e povertà; eccessivo zelo e pigrizia; difficoltà nel dire e nell'accettare un 'no'; obesità e anoressia; abuso di sostanze alcoliche e stupefacenti; prepotenti e sottomessi. Oggi più che mai serve questa Virtù perché, come diceva Platone:

Ὅτι οὐχ ὥσπερ ἡ ἀνδρεία καὶ ἡ σοφία ἐν μέρει τινὶ ἐκατέρω ἐνοῦσα ἢ μὲν σοφίην, ἢ δὲ ἀνδρείαν τὴν πόλιν παρείχετο, οὐχ οὕτω ποιεῖ αὕτη, ἀλλὰ δι' ὅλης ἀτεχνῶς τέταται διὰ πασῶν παρεχομένη συνάδοντας τοὺς τε ἀσθενεστάτους ταῦτόν καὶ τοὺς ἰσχυροτάτους καὶ τοὺς μέσους, εἰ μὲν βούλει, φρονήσει, εἰ δὲ βούλει, ἰσχύϊ, εἰ δέ, καὶ πλήθει ἢ χρήμασιν ἢ ἄλλῳ ὁτρωῦν τῶν τοιούτων: ὥστε ὀρθότατ' ἂν φαῖμεν ταύτην τὴν ὁμόνοιαν σωφροσύνην εἶναι, χεῖρονός τε καὶ ἀμείνονος κατὰ φύσιν συμφωνίαν ὁπότερον δεῖ ἄρχειν καὶ ἐν πόλει καὶ ἐν ἐνὶ ἐκάστῳ<sup>28</sup>.

G. Linda Corsaro  
corsoft@yahoo.it

---

<sup>28</sup> Platone, *La Repubblica*, 432a

## *Riferimenti bibliografici*

AA. VV. (1981)

AA.VV., *Storia del Mondo Medievale*, Milano, Garzanti, 1981

Alighieri (2004)

Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, BUR, 2004

Alighieri (1966-1967)

Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967

Antonaros (2006)

Alfredo Antonaros, *La Grande Storia del Vino. Tra mito e realtà, l'evoluzione della bevanda più antica del mondo*, Bologna, Pendragon, 2006

Berti (2007)

Giordano Berti, *Storia dei Tarocchi. Verità e leggende sulle carte più misteriose del mondo*, Milano, Mondadori, 2007

Bodei (2017)

Remo Bodei, Giulio Giorello, Michela Marzano, Salvatore Veca, *Le virtù cardinali. Prudenza, Temperanza, Fortezza, Giustizia*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2017

*Catechismo della Chiesa Cattolica*,

<[https://www.vatican.va/archive/catechism\\_it/index\\_it.htm](https://www.vatican.va/archive/catechism_it/index_it.htm)>

(Ultima consultazione: 26/11/2024)

Cecchi (2005)

Alessandro Cecchi, *Botticelli*, Milano, Federico Motta Editore, 2005

Ceretti (2024)

Irene Ceretti, *L'iconografia dei Vizi e delle Virtù attraverso lo sguardo di un miniatore bolognese del Trecento*, in *I quaderni del m.ae.s.*, XII-XIII/2009-2010, Direttore Responsabile Rolando Dondarini, Dipartimento di Scienze dell'Educazione «Giovanni Maria Bertin» - Alma Mater Studiorum – Università di Bologna,

<<https://maes.unibo.it/article/download/7976/7696/24518>>

(Ultima consultazione: 26/11/2024)

Insardi (1991)

Gianna Chiesa Isnardi, *I miti nordici*, Milano, Longanesi, 1991

Cicerone (2019)

Marco Tullio Cicerone, *De officiis*, a cura di Giusto Picone e Rosa Rita Marchese, Torino, Einaudi, 2019

De Rachewiltz (2018)

Boris De Rachewiltz, *I miti egizi*, Milano, Longanesi, 2018

Galli (2005)

Aldo Galli, *I Pollaiolo*, Milano, Five Continents Edition, 2005

Gracián (1991)

Baltasar Gracián, *Oracolo manuale e arte di prudenza*, Milano, Tea, 1991

Guénon (1992)

René Guénon, *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1992

*La Sacra Bibbia*, Versione ufficiale CEI, Roma, UELCI, 1996

Mill (1867)

Jonh Stuart Mill, *Mill's Inaugural Address*, in Eliakim Littell, Robert S. Littell, *Littell's living age*, volume 92, Boston, T.H. Carter & Company, 1867, provenienza dell'originale University of California, digitalizzato 11 gen 2010,

<<https://books.google.it/books?id=dYwkAQAAIAAJ&printsec=frontcover&vq=%22compass+their%22&hl=it#v=onepage&q=%22compass%20their%22&f=false>>

(Ultima consultazione: 26/11/2024)

Pelosini (2016)

Giovanni Pelosini, *Tarocchi, gli specchi dell'Infinito. Storia, Filosofia, Simboli, Alchimia, Cartomanzia pratica*, Riola (BO), Hermatena Edizioni, 2016

Ovidio (2024)

Ovidio, *Metamorfosi*, ICONOS, Direttore Responsabile Claudia Cieri Via, Dipartimento di Storia dell'Arte della Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma "La Sapienza",

<<http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-viii/>>

(Ultima consultazione: 26/11/2024)

Platone (2024)

Platone, *La Repubblica* <<https://archive.org/details/la-repubblica.-testo-greco-a-fronte-platone-g.-reale-editor-z-lib.org/page/481/mode/2up>> (Ultima consultazione: 26/11/2024)

Ripa (2024)

Cesare Ripa, *Nuova Iconologia di Cesare Ripa Perugino*, Padova, Tozzi, 1618

<<https://archive.org/details/nouaiconologiadi00ripa/page/80/mode/2up>>

(Ultima consultazione: 26/11/2024)

Tommaso D'Aquino (2024)

Tommaso D'Aquino, *Summa Theologiae*,

<<https://www.carimo.it/somma-teologica/menu.htm>>(Ultima consultazione: 26/11/2024)

Wright (2005)

Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers: the Arts of Florence and Rome*, New Haven, Yale University Press, 2005

*The Cardinal Virtues, Prudence, Fortitude, Justice and Temperance, spread more in the iconographic world starting from the Carolingian Age. The Tetrads began to be represented in pictorial cycles, in which it was often seen in contrast to the Vices or triumphing over them. In the panorama of the late fifteenth century, the most important masterpieces were the paintings by Piero del Pollaiuolo (Prudence, Justice, Temperance) and Sandro Botticelli (Fortitude). It is also interesting to discover how the iconography of the Virtues has become part of a sector rich in symbolism, mystery and darkness, the sector of Tarology.*

**Parole-chiave:** *Virtù Cardinali; iconografia; Piero del Pollaiuolo; Botticelli; Tarocchi*

La *Via de tri dī*<sup>1</sup> è un trattato in prosa volgare che afferisce al genere parenetico-esortativo di ambito francescano – una produzione simile è attestata anche negli altri ordini mendicanti – di cui esiste un'ampia documentazione tra il XV e il XVI secolo<sup>2</sup>. L'intento era chiaramente quello di estendere e incentivare l'abitudine alla preghiera e all'orazione mentale, trasmettendo norme di comportamento morale valide per tutti, ma, in particolare, per le donne, destinatarie privilegiate della predicazione francescana del XV secolo. Parallelamente esisteva una produzione scritta riservata alle donne consacrate e allestita dai frati confessori. Si tratta in genere di scritti brevi, schematici e ripetitivi, perché pensati e rispondenti alle esigenze delle singole realtà monastiche per cui venivano approntati. Testi quindi dall'autorialità debole, senza alcuna pretesa di originalità e di letterarietà. Una produzione sommersa e dispersa sulla quale poco si è indagato, forse perché considerata come minore, eppure estremamente illuminante per quel che concerne le letture delle monache – non sempre disponiamo di cataloghi delle biblioteche monastiche e, secondariamente, i libri erano *ad usum* ossia condivisi – come vedremo, la Regola proibiva il possesso personale dei beni – per cui i testi circolavano di mano in mano tra le religiose senza lasciare traccia nella stragrande maggioranza dei casi. Per esempio, nel nostro trattato le note di possesso – apposte su alcuni dei testimoni dell'opera – sono notevolmente più tarde<sup>3</sup>.

La *Via de' tri dī*, come rivela già il titolo, è suddiviso in tre giorni, a ognuno di essi corrisponde uno dei tre voti della regola clariana, vale a dire l'obbedienza, la povertà e la castità. Nel prologo frate Antonio afferma infatti che:

---

\* Questo contributo nasce dalla mia tesi di Master in Medioevo francescano, discussa nel 2020 presso la Scuola Superiore di Studi Francescani della Pontificia Università Antonianum di Roma. L'edizione critica di questo trattato è in corso di stampa. Ringrazio il professore Juri Leoni OFM per i generosi suggerimenti, i consigli e gli spunti di riflessione nell'allestimento di questa edizione.

<sup>1</sup> Il trattato è tradito da due manoscritti custoditi presso l'Archivio Arcivescovile di Bologna. Per le citazioni del trattato si fa esclusivamente riferimento al manoscritto Bologna, Archivio Generale Arcivescovile, *Archivio della Beata Caterina*, cartella 39, n. 376 (*olim* libro 17,1), in quanto testo base dell'edizione critica. Cfr. Leoni (2014), pp. [337]-361. Dall'attività di riordino del suddetto fondo è emerso un altro codice, che tradita quest'opuscolo, all'interno della cartella 52, manoscritto n. 2. Ringrazio per la segnalazione del terzo testimone la dott.ssa Giorgia Proietti.

<sup>2</sup> Cfr. Rusconi (1986), p. 218; Zarri, (1986), pp. 134-135.

<sup>3</sup> Si precisa che in due dei tre testimoni del trattato sono menzionate tre clarisse: suor Ortensia (de) Grassi (†1546) e suor Samaritana († 1561) e suor Antonia Onorata (†1698). Sulla base della documentazione archivistica sappiamo che le suddette religiose presero i voti al *Corpus Domini* e completarono il loro cammino monastico all'interno del quello stesso luogo pio, anche se in momenti diversi. Infine tra i possessori c'è anche un confessore nel suddetto monastero ossia fra Pietro da Modena. L'analisi del terzo testimone, come si è detto prima, non è stata ancora effettuata. Cfr. Leoni (2014) p. 355.

«Alhora la persona religiosa crescerà de bene in meglio e serà perfecta, se viverà secondo la vita e farà secundo le opere del suo maestro Christo, el quale li ha insignata la via de la perfection a la quale se nui volemo pervenire, bisogna andare per la via de' tri di. E non dice de uno di solo, neanche de dui, ma vole che nui andiamo la via di tri di, la quale è principio d'ogni perfection, sancto e regulato vivere et è mezo e fine d'ogni perfectione claustrale. E se tu me domandassi, veneranda Madre, come se domanda e quale è questa via di tri di, te rispondo e dico che la via del primo di se domanda perfecta abnegatione; la via del secundo di se domanda vera renunciacione; la via del 3° di se domanda sollicita custodicionem»<sup>4</sup>.

Parlando di regola, si intende la Regola I, ossia quella scritta da Chiara d'Assisi (1154-1253) e approvata dal pontefice Innocenzo IV (1195-1254) *in articulo mortis* dell'Assisiata con la bolla *Solet annuere*<sup>5</sup> nell'agosto 1253. Il vincolo originario dell'altissima povertà voluto dalla santa – Chiara fu la prima donna a scrivere una regola monastica – imponeva il non possesso di alcun bene, il che l'aveva resa assai impraticabile dalle comunità monastiche, per cui al momento della Riforma Osservante – entro la quale si inquadra questo trattato, come avremo modo di spiegare più avanti – la maggioranza dei monasteri seguiva la cosiddetta Regola II, nota anche come Regola urbaniana *Ordo sanctae Clarae*<sup>6</sup>, quella cioè concessa da papa Urbano IV (1195-1264). Quest'ultimo testo mitigava la povertà, nel senso che gli istituti religiosi potevano disporre di beni per il loro sostentamento, ma rafforzava e consolidava la clausura per le religiose che avevano fatto i voti solenni: *in oboedientia sine proprio et in castitate sub clausura*<sup>7</sup>.

Siamo dunque all'interno della riforma osservante, che si caratterizzò come ritorno al carisma originario. In ambito specificatamente francescano la riforma è racchiudibile all'arco temporale compreso tra il 1368, anno in cui Paoluccio Trinci<sup>8</sup> (1309-1391) assieme ad altri confratelli – *frates de familia* in seguito detti Osservanti – ebbe il permesso di vivere in povertà e in contemplazione a Brogliano e il 1517, quando Leone X con la Bolla *Ite vos*<sup>9</sup> (29 maggio 1517) ufficializzava la separazione dei frati Minori tra Osservanti e Conventuali.

Analogamente nel ramo femminile – il Second'Ordine, il Terz'Ordine e gli altri gruppi penitenziali che si ispiravano al carisma di Francesco e di Chiara – si sperimentavano spinte riformistiche. Bisogna aggiungere però che – in merito alla *cura monialium* ovvero la direzione spirituale delle *sorores* e delle terziarie – i francescani sperimentarono, come i cistercensi, un difficile rapporto le consacrate<sup>10</sup> e spesso furono riluttanti a tale obbligo, che il pontefice Eugenio IV (1383-1447) aveva affidato loro con la bolla *Ordinis tui*<sup>11</sup>. La cura spirituale dei frati verso il Second'Ordine e il Terz'Ordine si sostanziava in periodiche confessioni delle religiose, nella produzione di una letteratura ascetico-devozionale rivolta alle stesse e, infine, nell'attività di controllo amministrativo di quei luoghi pii femminili. Assai probabilmente frate Antonio apparteneva ai frati Minori Osservanti e, più

---

<sup>4</sup> *Via de tri di*, ff. 3 verso-4 recto.

<sup>5</sup> Cfr. *Bullarium Franciscanum* (1759), pp. 671-678.

<sup>6</sup> Cfr. Horowski (2017) pp. 65-107.

<sup>7</sup> Cfr. Durighetto (2013) pp. 93-95.

<sup>8</sup> Sensi (1985); Sensi (1992).

<sup>9</sup> Cfr. Sella (2001); Bartocci (2015) pp. [359]-397.

<sup>10</sup> Cfr. Baroni (1994) p. 86.

<sup>11</sup> Cfr. *Bullarium Franciscanum. Nova series* (1929) vol. I, pp. 524-526; Leoni (2015) pp. [159]-182.

specificatamente, alla vicaria osservante di Bologna, a cui spettava il compito della guida spirituale delle religiose del *Corpus Domini* ed è all'interno di questo contesto che maturò la scrittura di questo testo, anche se l'occasione o il pretesto ci sfugge e non lo sapremo mai, non esistendo alcuna documentazione al riguardo.

L'autore, frate Antonio da Pontremoli, è un personaggio sfuggente quasi sconosciuto, in altre parole quel che si potrebbe definire come un *flatus voci*, non disponendo di alcuna informazione sul religioso. La documentazione conservata a Pontremoli, suo probabile luogo di provenienza, è andata distrutta e la storia locale non menziona il frate<sup>12</sup>. Quel che possiamo dire con certezza su di lui è che frate Antonio fu un Minore osservante, legando tale supposizione a un riferimento interno al testo. L'autore infatti menziona Giacomo Primadizzi († ante 1466), vicario generale dell'Osservanza dal 1446 al 1449, specificando «dell'ordine nostro»<sup>13</sup>.

Il testo è dedicato a suor Innocenzia Annichini († 1493) da Ferrara, una delle discepole di Caterina Vigri (1413-1463), la santa bolognese di cui si dirà più avanti, anche in questo caso disponiamo di scarse informazioni biografiche. Non è nota infatti la data di nascita e non riusciamo nemmeno a ricostruire dettagliatamente la vita monastica di suor Innocenzia, che si svolse esclusivamente al monastero del *Corpus Domini* di Bologna. Innocenzia professò i voti solenni nel 1456 e che fu nominata vicaria nel 1487 e, quindi, divenne badessa per tre volte. Qualche informazione aggiuntiva su di lei la fornisce il gesuita Giacomo Grassetti, autore di una biografia secentesca su santa Caterina Vigri:

*La Madre suor Innocentia degli Annichini da Ferrara, questa era ancor Novitia, e di quindici anni di sua età, quando venne à Bologna; & è quella, di cui sopra si disse, che con cenni, & ella muta dimandando, ottenne di venire in compagnia della Beata[Caterina Vigri] . Fece la Professione in mano di lei in Bologna l'anno medesimo 1455. Fu religiosa di grande eccellenza nella carità, e discrezione, e per questo meritò di essere eletta tre volte Abbadessa nel Monastero di Bologna, e nel suo officio si portò egregiamente, come vera Discepola di quella Beata Anima, le cui attioni si era di proposito posta ad imitare. Morì nel 1493*<sup>14</sup>

La Vigri, infatti, era stata scelta dai superiori della provincia osservante di Bologna come badessa del nuovo monastero, che si aveva intenzione di edificare a Bologna e dedicato anch'esso, come quello ferrarese, al *Corpus Domini*.

Non conosciamo le circostanze che portarono alla stesura dell'opera — nulla sappiamo sulle diverse fasi redazionali del trattato — e non riusciamo nemmeno a datare con precisione il trattato. Tuttavia, come abbiamo detto, suor Innocenzia divenne vicaria nel 1487 del monastero del *Corpus Domini* di Bologna e, successivamente, in una data non precisata fu nominata badessa di quel luogo pio, visto che all'interno del trattato frate Antonio si rivolge a lei indicandola come 'veneranda madre'<sup>15</sup> e considerando ancora che il

---

<sup>12</sup> Cfr. Leoni (2014), p. 351.

<sup>13</sup> Cfr. *Via de tri di*, f. 23 verso; Leoni (2014), p. 352 nota 70.

<sup>14</sup> Cfr. Grassetti (1620) p. 92; Leoni (2014) pp. 353-354.

<sup>15</sup> L'espressione ricorre 35 volte in tutto il testo.

più antico dei tre manoscritti che tradita il testo reca come data di sottoscrizione il 1492<sup>16</sup>, allora si potrebbe restringere — con la prudenza imposta dal caso — l'arco cronologico al quinquennio 1487-1492. Sono questi gli anni in cui si va consolidando il mito agiografico di Caterina<sup>17</sup>, che morì nel 1463. Si raccoglievano dati sulla santità *post mortem* della Vigri, la religiosa venne beatificata da Clemente XI (1649-1721) nel 1703 e, quindi, canonizzata nel 1712 dallo stesso pontefice. E se è pur vero che all'intensa attività editoriale di questi anni, le monache rimasero sostanzialmente estranee, si produssero parallelamente rime in volgare in onore di Caterina da parte delle consorelle che la conobbero assai probabilmente in vita e che ne furono testimoni oculari della sua santità, a riprova del carattere colto del monastero bolognese<sup>18</sup>.

Ritornando al nostro trattato, questo genere di opuscoli avevano sovente un carattere pratico — i testi erano spesso declinati al 'come' innervati da richiami alle fonti biblico-patristiche quale ausilio per accompagnare e per sostenere il cammino religioso quotidiano — al fine di indicare buone pratiche sulla base dell'esemplarità delle *auctoritas* per analogia di casi. Sfogliando infatti il trattato balza subito all'attenzione il fatto che le citazioni fossero brevi stringhe testuali disconnesse dal testo di partenza e trasformate in norme generali di condotta per le religiose.

In questo caso bisognerebbe quindi non tanto interrogarsi sullo statuto testuale quanto sui contenuti e sul rapporto con le fonti. La decontestualizzazione si mantiene per così dire alle soglie del testo, nel senso che le citazioni — spesso tradotte dal latino al volgare — non vengono manipolate. Tuttavia, a ben vedere, esiste un inevitabile slittamento di senso che scaturisce dal riuso delle fonti al fine di predicare l'esemplarità di alcune condotte per la vita monastica e che acquistano una validità generale, come diremo più avanti.

Leggendo il trattato si ha quindi l'impressione che certi concetti-temi esistessero prima della loro organizzazione testuale, ciò in forza di una certa ricorsività delle fonti e della fissità della natura umana. Appare inoltre evidente come il testo intendesse attivare in chi legge la memoria sedimentata di catene di citazioni imparare a memoria: assai probabilmente esistevano zibaldoni di *excerpta* circolanti in ambito monastico su cui è impossibile rendicontare, nel senso che ci fuggono totalmente le logiche selettive di selezione del patrimonio biblico-patristico, inteso come fonte di temi e di figure.

Tuttavia, il trattato non si configura come un'operazione meramente intellettualistica — cioè come un recupero decontestualizzato di singoli tasselli — ci sarà stato, come abbiamo detto in precedenza, un *quid* estemporaneo che non riusciamo a comprendere per la mancanza di informazioni sulle motivazioni della produzione del testo e anche sulla ricezione dei contemporanei. Assai verosimilmente il trattato — rimasto inedito — venne fruito dalle suore bolognesi e, forse, quelle di qualche monastero osservante della zona limitrofa. È bene ricordare che non disponiamo degli inventari dei beni librari del monastero del *Corpus Domini* di Bologna: il catalogo steso da Paolo Casanova, procuratore delle clarisse

---

<sup>16</sup> La sottoscrizione è la seguente: «Finise questo sancto e salutifero tractato chiamato Via de tri dì nel santo loco de la Vila nel sancto del glorioso Padre nostro Francescho 1492. Laus largitor omnium ». Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, Archivio della Beata Caterina, cartella 39, n. 376 (*olim* Lib.17, 1) f. 56 *recto*.

<sup>17</sup> Cfr. Zarri (1980) pp. 399-400.

<sup>18</sup> Cfr. Zarri (2009) pp. 96-101; Leoni (2020) pp. 253-322.

bolognesi, ed edito di recente da Serena Spanò Martinelli<sup>19</sup> risale al 1602, cioè più di un secolo dopo la stesura del trattato e, da questo punto di vista, può dirci ben poco.

Inoltriamoci quindi nella lettura del trattato. La catena delle citazioni comincia nel prologo con il richiamo all'esodo biblico degli Ebrei dall'Egitto<sup>20</sup>. Il versetto veterotestamentario va interpretato come la chiamata vocazionale. In altri termini il cammino vocazionale viene paragonato all'attraversamento del deserto; mentre i tre giorni di solitudine alludono ai tre voti. L'Egitto è invece il mondo esterno cioè il male, le pericolose seduzioni, i pericoli e tutto quello che si oppone alla virtù e alla santità; secondo un'opposizione dentro-fuori ovvero clausura-mondo. Ma il versetto biblico porta con sé un surplus di senso che deriva dall'allusione o, per meglio dire, la riconducibilità a un noto testo di san Bonaventura da Bagnoregio (1221-1274), vale a dire l'*Itinerarium mentis in Deum*. Si tratta di uno dei testi più celebri della mistica francescana e, sicuramente, un'opera considerata come una lettura adatta per le monache. Il testo – che fu redatto dal Bagnorese nel 1259, durante il soggiorno alla Verna – propone, partendo dallo stesso versetto, un cammino contemplativo *in trium dierum in solitudine*, inteso come un cammino ascensionale in sei gradi culminante nell'unione mistica con Dio. Il trattato è poi punteggiato da digressioni sulla priorità della meditazione, della preghiera e la centralità della croce, che, come vedremo, si ritrovano anche nel nostro testo, quali strumenti per congiungersi al Padre. Ma nel prologo agisce ancora la suggestione o, per meglio dire, il ricordo di un'altra opera bonaventuriana vale a dire *De triplici via*, che potrebbe aver agito come modello sotteso. Anche in questo caso, il Bagnorese propone un percorso mistico che si articola in tre vie: quella purgativa, quella illuminativa e quella perfettiva; mentre il fine resta lo stesso, l'unione mistica con Dio.

E, infine, sul trattato agisce prepotentemente la reminiscenza intenzionale e imprescindibile del testo cateriniano *I dodici giardini*<sup>21</sup>. Un richiamo implicito e voluto, dato il legame che univa la santa bolognese alla dedicataria dell'opera, sua discepola come abbiamo detto, per cui doveva essere un'opera assai nota a suor Innocenzia. Ma, soprattutto, perché il testo cateriniano si agganciava al suddetto versetto veterotestamentario e anche al *De triplice via* di Bonaventura, a riprova della ricorsività di alcune fonti, benché diversamente declinate. L'opera cateriniana si presenta sotto forma di due lettere rivolte a una anonima consorella, nelle quali viene illustrato un cammino mistico anch'esso in tre giorni, attraversando dodici giardini. Frate Antonio si cimentava quindi nel difficile compito di assemblare testi con l'evidente intenzione di delineare la perfezione claustrale. Ma la preoccupazione didattica dell'autore si nutriva anche di adagi popolari che entrarono a far parte del testo. Per esempio: «benché la candela accesa non brusi el muro, non dimanco li remano la tinta e non se parte leziermente»<sup>22</sup> e ancora «quando lo asinello è molto ben

---

<sup>19</sup> Cfr. Spanò Martinelli (1986) pp. 1-23.

<sup>20</sup> *Deus Hebraeorum vocavit nos ibimus viam trium dierum per solitudinem ut immolemus Domino Deo nostro* (Ex. 3, 18; 5, 3)

<sup>21</sup> Vigri (2019).

<sup>22</sup> *Via de tri di*, f. 35 verso

pasciuto e li è data la biava senza misura el tra di calzi al suo patrone e non se po' tenere in caveza»<sup>23</sup>.

Il primo giorno, come si è detto, è dedicato all'obbedienza, valore essenziale e fondante di ogni vita monastica. Essa viene presentata come un'esperienza cruciforme, perché sostiene frate Antonio «essendo participi in questa vita de la sua croce e passione ne l'altra vita meritamente serano participi de la sua gloria e beatitudine»<sup>24</sup>. Una spia di questo è la sovrabbondanza di *loci* neotestamentari relativi alla croce<sup>25</sup>. L'amore del crocefisso è sicuramente un lascito di Francesco (1181/1182-1226), che fu il primo santo a ricevere le stimmate nella storia della Chiesa, ma questo tema ritorna in tutta la spiritualità francescana. Il modello della croce non è un'esperienza limitata però ai mistici, bensì è norma di vita per i tre ordini della famiglia francescana. Afferma al riguardo frate Antonio che l'obbedienza «ne religa e conserva in ogni sancto e regulato vivere»<sup>26</sup>, per tal motivo essa contiene in sé anche gli altri due voti: la povertà e la castità. Del resto, citando la pericope Matteo<sup>27</sup>, l'autore precisa che la religiosa deve spogliarsi della propria volontà e della propria identità. Non diversamente da quell'annichilizzazione dell'io, come afferma padre Pozzi<sup>28</sup>, che, tra l'altro, rappresenta un elemento portante e fondante della mistica francescana. Per le clarisse la professione di obbedienza è verso il papa e i suoi successori, quindi verso la badessa, secondo un ripetuto e insistito richiamo alla regola di Chiara<sup>29</sup> da parte di frate Antonio.

Il voto di obbedienza viene agganciato nel trattato al ricordo del peccato originale. In particolare si fa menzione alla *Genesi* circa il divieto di toccare e di mangiare i frutti dell'albero del bene e del male. Il versetto viene interpretato in chiave allegorica, per cui Adamo sarebbe la persona religiosa. Di contro il paradiso terrestre alluderebbe alla religione e in particolare alla vita claustrale; e, infine, l'albero del bene e del male rappresenterebbe la santa e regolata vita religiosa:

*Figura de ciò habiamo nel Genesi, dove se lege como, dopo che Dio hebbe creato meser Adam e madona Eva, li pose ad habitare nel Paradiso terestro, loco delizioso, bellissimo e amenissimo, pieno de arbori fructiferi e optimi e abundanti de aque suavissime e in mezo de questo Paradiso piantò el legno de la vita, apto e conveniente a conservare longamente la vita corporale. Lì piantò anchora l'arbore de la scientia del bene e del male. [...] Moralmente parlando, per Adam se intende la persona religiosa, per el Paradiso terestro la sancta religione, in la quale sono varii e diversi arbori e fructi de sancte virtù, le quale debeno essere cibo spirituale della persona religiosa; per el legno de la vita se intende el sancto e regulato vivere che, sì come quello legno era conservativo de la vita corporale, così li boni costumi, le bone consuetudine, el sancto e regulato vivere è conservativo de la vita spirituale; per l'arbore de la*

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, f. 39 verso.

<sup>24</sup> *Ibidem*, f. 6 verso.

<sup>25</sup> In totale 9 citazioni evangeliche relative alla croce: Io. 13, 15; Lc. 9, 23; Lc. 9, 23; Lc. 23, 26; Mc. 8, 34; Mc. 15, 21; Mt. 16, 24; Mt. 27, 32, 1.5; Phil. 2, 8.

<sup>26</sup> *Via de tri dì*, f. 12 recto.

<sup>27</sup> *Tunc Iesus dixit discipulis suis si quis vult post me venire abneget semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me.*

<sup>28</sup> Cfr. Pozzi (1997) p. 33.

<sup>29</sup> *Regula Clara Assisiensis*, X, 2-3. Cfr. *Fontes Franciscani* (1995) p. 2304.

*scientia del ben e del male se intende la obedientia sancta ne la quale sta el principio de la saluta observandola e de la danpnation nostra non observanola*<sup>30</sup>.

Addentriamoci quindi verso la parte centrale del trattato, quella dedicata al voto di povertà. Sappiamo che in forza della Costituzione XIII del IV Concilio Lateranense del 1215 veniva imposto alle nuove forme monastiche di assumere una regola già approvata, pertanto Chiara aveva scelto quella benedettina per il protomonastero di San Diamano ad Assisi. Non è nostra intenzione inoltrarci nel lungo cammino che portò all'istituzionalizzazione del Second'Ordine, che comincia con la *Forma vivendi* scritta tra il 1212-1213 da Francesco e culmina con l'approvazione di Innocenzo IV, di cui si è detto nell'agosto del 1253. Ma Chiara aveva chiesto e ottenuto da Innocenzo III (1160-1216) nel 1216, poi rinnovato da Gregorio IX (+1241) nel 1228, il cosiddetto *Privilegium paupertatis*<sup>31</sup>, per restare aderente all'insegnamento di Francesco «Vivere secondo la perfezione del santo Vangelo»<sup>32</sup>. Tale privilegio collideva con la regola benedettina che invece permetteva ai monasteri di avere delle rendite. L'altissima povertà voluta da Chiara era un «valore non negoziabile»<sup>33</sup>, ma rendeva la sussistenza dei monasteri clariani precaria, a tratti impossibile, per cui all'esplosione del movimento Osservante esisteva quella situazione di cui si diceva prima, cioè che la maggioranza dei monasteri seguiva la Regola urbaniana che temperava tale povertà.

Sulle orme di san Francesco, frate Antonio ribadisce la necessità della «vera renunciacione»<sup>34</sup> solo così si potrà essere «discipuli de Christo e professori de la perfectione evangelica»<sup>35</sup>. Prosegue l'autore mettendo in guardia dai tranelli del Malatascha. Così viene sempre definito il diavolo nel trattato, un probabile calco dantesco già adoperato da santa Caterina da Siena nelle sue lettere<sup>36</sup>.

Il primo inganno ordito dal demonio è relativo all'indulgere nel lusso e nella comodità:

Li lochi nostri e monasterii non sono case de' poveri ma sono pallazi, li quali seriano sufficienti ad ogni temporale signore (...). Non ce bastano prede sinplicemente poste ne la fabrica, ma volemo che le siano non per utilità ma per curiosità, polite e zentilmente intaliatate e sculpite. Non ce bastano le mure sinplicemente facte, ma le volemo colorate e inbianchate, incornixate e depinte (...). Non ce bastano li pozi da le trenta e quaranta libre, ma le volemo le belle cisterne da le cinquecento e mille libre, lavorate cum prede de marmoro e tanta curiosità quanta non se ne trova in le corte di gran signori<sup>37</sup>.

---

<sup>30</sup> *Via de' tri di*, ff. 8 verso-9 verso.

<sup>31</sup> Questo privilegio viene concesso al Protomonastero di Assisi. Il testo è ancora al centro di un vivace dibattito circa la sua autenticità. Cfr. Maleczek (1996).

<sup>32</sup> Cfr. Paolazzi (2009) p. 381. Il frammento è tratto dalla *Forma vivendi*. In essa Francesco - alludendo al noto versetto: «Se vuoi essere perfetto, va', vendi quello che possiedi, dallo ai poveri e avrai un tesoro nel cielo; poi vieni e seguimi» (Mt 19, 21) - identifica la povertà come tratto distintivo dell'Ordine, come ribadito anche nella regola *Regola Bollata* II, 5. Cfr. Paolazzi (2009), p. 324.

<sup>33</sup> Cfr. Durigetto (2013) p. 57.

<sup>34</sup> *Via de' tri di*, f. 15 verso.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Battaglia (1975) IX, p. 503; Tommaseo-Bellini (1865) III, p. 39.

<sup>37</sup> *Via de' tri di*, f. 18 recto.

Direttamente collegato al tema del lusso c'è quello della vanità, quindi il secondo monito di frate Antonio per prevenire l'azione malefica del diavolo riguarda l'abito delle religiose. Anche in questo caso l'indicazione di Chiara è indubbia e palese: «deprecor et exhortos sorores meas, ut vestimenti semper vilibus induantur»<sup>38</sup>. Nessuna concessione all'apparenza esteriore, nessun vezzo è permesso nel vestire, per cui in questa parte del trattato le parole dell'autore sono aspre e pungenti verso quelle suore, che, a suo dire, curano l'aspetto e trascurano l'anima:

Or, vo' tu vedere, veneranda Madre, se le mie sore de sancta Chiara sono sectatrice de le pompe, curiosità e policie de questo seculo? Guarda le policie de' vi li nigri, le curiosità de le bavare bianche, le corde sutille, le zochole zentile, le pianelle alte, la multitude de le tonache [...] cum molte altre curiosità e superfluità, le quale laso per brevità. Mira etiamdio quanto tempo e studio mette una povera sora circha de lo adobamento del proprio corpo, el quale in breve serà esca de' vermi e puza fetente. Non se basta si stessa, ma ghe bisogna le servitrice, como a le grande madone del mondo; le vole meglio al corpo et ha più cura de epso che de l'anima sua<sup>39</sup>.

Il terzo avvertimento è un accorato appello di adesione alla Regola e, quindi, quello di vivere come *peregrine et advenae in hoc saeculo*<sup>40</sup> - che, a sua volta, riprende un versetto della *Prima lettera di Pietro*<sup>41</sup> - come essa prescrive:

*Un altro lazo ne tende in questa sancta via el Malatascha da l'Inferno molto sutille e periculoso, cioè la proprietà e dominio de la pecunia expresamenre prohibita da la Regula per nome de la quale pecunia se intendono non solamente li denari ma etiamdio la congregation de ogni cosa temporale, como è frumento, vino, oleo e altre simile cose, le quale congregation non debeno essere facte da li professori evangelici, perché non sono secondo la purità della Regula, excludeno la cotiaina mendacità e sono contra el vodo de la povertà*<sup>42</sup>.

Il terzo dì è dedicato invece al voto di castità. Non conosciamo esattamente, come si è detto, la relazione che lega frate Antonio a suor Innocenzia, tuttavia è in questa parte del trattato che l'autore agisce maggiormente in veste di confessore, e, soprattutto, come *custos virginitatis*. Il testo che funge da modello è l'epistola XXII di Girolamo a *Ad Eustochiam Paulae filia*<sup>43</sup>, scritta tra il 383-384 d. C. Nota come la lettera sulla verginità, in essa l'autore ammonisce Eustochio circa i pericoli che possono insidiare la verginità delle donne consacrate. Una prova di ciò si ha nella comune ripresa di entrambi i testi di versetto Paolino<sup>44</sup> circa la necessità di custodire i nostri corpi fragili come vasi d'argilla:

---

<sup>38</sup> *Regula Clara Assisiensis*, II, 25. Cfr. *Fontes Franciscani* (1995) p. 2995.

<sup>39</sup> *Via de tri dì*, f. 25 verso.

<sup>40</sup> *Regula Clara Assisiensis*, VIII, 2. Cfr. *Fontes Franciscani* (1995) p. 2301.

<sup>41</sup> *Carissimi obsecro tamquam advenas et peregrinos abstinere vos a carnalibus desideriis quae militant adversus animam* (1 Pt, 2, 11)

<sup>42</sup> *Via de tri dì*, f. 26 verso-27 recto.

<sup>43</sup> CSEL 54 (1910), pp. 143-211.

<sup>44</sup> *Habemus autem thesaurum istum in vasis fictilibus ut sublimitas sit virtutis Dei et non ex nobis* (II Cor. 4, 7)

*Bisogna, aduncha, che noi teniamo la sensualità sottoposta a lo imperio de la rason e che noi habiamo sollicita e continua custodia de noi medesimi, a ciò che non perdiamo el precisoso thesoro de la sancta castità, el quale, come dice lo Apostolo, scrivendo a li Chorinti ne la secunda Epistola al 4°capitolo, portamo in vasi fictili de terra, cioè ne li corpi nostri sensuali e fragili<sup>45</sup>.*

Prosegue quindi frate Antonio individuando cinque infuocate legna che possono inficiare la sancta castità delle spose di Cristo:

Unde io trovo, veneranda Madre, che sono cinque cose, fra le altre, le quale a modo de cinque infocate legne incendono questo sancto tempio de Dio e sono potissima causa de fare ruinare la persona religiosa ne le opere de la inmonda sensualità: la prima se domanda ruinosa superbia; la seconda se domanda maciliosa ociosità; la terza se domanda viciosa saturità; la quarta se domanda periculosa familiarità; la quinta se domanda perniciosa curiosità<sup>46</sup>

La superbia si combatte con l'umiltà. L'ozio si sconfigge con l'assidua preghiera, che garantisce alla religiosa l'immunità da ogni tentazione. La gola si tiene a bada con il digiuno. La «periculosa familiarità», da intendersi come le cattive frequentazioni, si vince con la solitudine. Infine, la curiosità si frena accompagnandosi con le consorelle dal volto pallido perché provate dal digiuno, d'età matura e di comprovata virtù<sup>47</sup>.

Il programma di perfezione claustrale delineato dall'autore è sorretto da un unico principio: la superiorità della vita monastica. La professione dei voti è un patto sponsale (*foedus cum Christo*) stipulato con Gesù il giorno della professione solenne e necessità l'osservanza *sub voto* dei consigli evangelici di obbedienza, di povertà e di castità ribaditi nella Regola.

Il piccolo trattato di frate Antonio è una singola tessera di un ampio filone ascetico-devozionale di ambito osservante ancora ampiamente sommerso. Indagini più sistematiche, che non è sempre facile effettuare per l'accessibilità agli archivi e la dispersione dei documenti nel corso dei secoli, potranno fornire informazioni assai preziosi in merito alla fruizione di questo genere di opuscoli, nonché sulle letture delle clarisse. Del resto la storia delle clarisse da questo punto di vista è ancora tutta da scrivere.

Maria Cardillo

cardillmaria@gmail.com

---

<sup>45</sup> *Via de tri di*, f. 33 verso.

<sup>46</sup> *Ibidem*, f. 36 verso.

<sup>47</sup> *Ibidem*, f. 52 verso; CSEL 54 (1910), p. 164.

## Riferimenti bibliografici

Bartocci (2015)

Andrea Bartocci, *La bolla 'Ite vos' di Leone X. Letture ed esegesi di un atto di separazione tra Francescani Conventuali e Osservanti*, «Studi Francescani», CXII (2015), 3-4, pp. [359]-397.

Barone (1994)

Giulia Barone, *Società e religiosità femminile (750-1450)*, in *Donna e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, a cura di Lucetta Scaraffia e Gabriella Zarri, pp. 61-113.

Battaglia (1975)

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2002, 21 vol.

*Biblia sacra iuxta vulgata versionem*, a cura di Robert Weber-Roger Gryson, 5<sup>a</sup> ed., Suttgart, 2007

*Bullarium Franciscanum* (1759)

*Bullarium Franciscanum Romanorum Pontificum. Constitutiones, epistolas, ac diplomata continens, tribus ordinibus Minorum, Clarissarum, et Poenitentium a seraphico patriarcha Sancto Francisco institutis concessa ab illorum exordio ad nostra usque tempora*, vol. I, studio et labore fr. J. H. Sbaraleae, Romae, Typis Sacrae Congregationis de Propaganda Fide, 1759, pp. 671-678.

*Bullarium Franciscanum. Nova series* (1929)

*Bullarium Franciscanum. Nova series*, vol. I, collegit et edidit U. Hüntermann OFM, Quaracchi (Firenze) ex Typographia Collegi S. Bonaventurae, 1929, pp. 524-526.

CSEL 54 (1910)

Hieronymus, *Epistulae par. I*, recensuit I. Hilberg, Vindobonae-Lipsiae, Tempsky-Freytag, 1910 (*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* 54), pp. 143-211.

Durigetto (2013)

Claudio Durigetto, *Chiara d'Assisi e il suo ordine. Un'avventura evangelica tracciata da san Francesco*, Assisi, Edizioni Porziuncola, 2013.

*Fontes Franciscani* (1995)

*Fontes Franciscani*, a cura di S. Brufani et al., Assisi (Perugia), Porziuncola, 1995.

Howroski (2017)

Aleksander Horowski, *La legislazione per le clarisse del 1263. La regola di Urbano IV, le lettere di Giovanni Gaetano Orsini e di san Bonaventura*, «Collectanea Franciscana» 87 (2017), pp. 65-107.

Grassetti (1620)

Giacomo Grassetti, *Vita della B. Caterina di Bologna*, Bologna, 1620.

Leoni (2014)

Juri Leoni, *Il trattato inedito Via de tri di di fra Antonio da Pontremoli in due codici bolognesi*, «Archivum Franciscanum Historicum» 107 (2014), 3-4, pp. [337]-361.

Leoni (2015)

Juri Leoni, *Un volgarizzamento della bolla di Eugenio IV Ordinis tui a fra Giacomo Primadizzi*, «Archivum Franciscanum Historicum» 108 (2015), 1-2, pp. [159]-182.

Leoni (2020)

Juri Leoni, *Rime volgar in onore di Caterina Vigri (1413-1463). Dal chiostro alla città*, «Archivum Franciscanum Historicum» 113 (2020), 3-4, pp. 253-322.

Maleczek (1996)

Werner Maleczek, *Chiara d'Assisi. La questione dell'autenticità del Privilegium paupertatis e del Testamento*, Milano, Biblioteca francescana, 1996.

Paolazzi (2009)

Francesco d'Assisi, *Scritti*, a cura di Carlo Paolazzi OFM, Grottaferrata (Roma) Frati Minori di Quaracchi Fondazione Collegio S. Bonaventura, 2009.

Pozzi (1997)

Giovanni Pozzi, *Il nulla di sé nella mistica francescana*, in *La mistica oggi. Atti della XVI edizione delle «Giornate dell'Osservanza»*, a cura di Marco Poli, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Bologna, 1997.

Rusconi (1986)

Roberto Rusconi, «Confessio generalis». *Opuscoli per la pratica penitenziale nei primi cinquanta anni dalla introduzione della stampa*, in *I frati Minori tra '400 e '500. Atti del XII convegno internazionale*, Assisi 18-20 ottobre 1984, Assisi, Università di Perugia, Centro di Studi Francescani, 1986, pp. [189]-227.

Sella (2001)

Pacifico Sella, *Leone X e la definitiva divisione dell'Ordine dei Minori (Omin.). La bolla "Ite vos" (29 Maggio 1517)*, Grottaferrata (Roma), Quaracchi, 2001.

Sensi (1985)

Mario Sensi, *Le Osservanze francescane nell'Italia centrale (secoli XIV-XV)*, Roma, Collegio San Lorenzo da Brindisi-Istituto Storico dei Cappuccini, 1985.

Sensi (1992)

Mario Sensi, *Dal movimento eremitico alla Regolare Osservanza Francescana. L'opera di Paoluccio Trinci*, Santa Maria degli Angeli, Assisi (Perugia), Porziuncola, 1992.

Spanò Martinelli (1986)

Serena Spanò Martinelli, *La biblioteca del «Corpus Domini» bolognese. L'inconsueto spaccato di una cultura monastica femminile*, «La Bibliofilia» 86 (1986), pp. 1-23.

Tommaseo-Bellini (1865)

Nicolò Tommaseo - Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino Unione Tipografica Editrice, 1861-1879.

Vigri (2019)

Caterina Vigri, *I dodici giardini*, a cura di Juri Leoni, Bologna, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, 2019.

Zarri (1986)

Gabriella Zarri, *La vita religiosa femminile tra devozione e chiostro. Testi devoti in volgare editi tra il 1475 e il 1520*, in *I frati Minori tra '400 e '500. Atti del XII convegno internazionale*, Assisi 18-20 ottobre 1984, Assisi, Università di Perugia Centro di Studi Francescani, 1986, pp. [125]-168.

Zarri (1980)

Gabriella Zarri, *Le sante vive. Per una tipologia della santità femminile nel primo Cinquecento*, «Annali dell'Istituto storico germanico di Trento» 6 (1980) pp. 371-355.

Zarri (2009)

Gabriella Zarri, *Libri di spirito. Editoria religiosa in volgare nei secoli XV-XVII*, Torino, Rosenberg & Seller, 2009.

*This paper intends to illustrate the unpublished treatise of the unknown friar Antonio da Pontremoli. The text can be dated at the end of 15<sup>th</sup> century and it is connected to the so-called Observant movement. This phamplet was written for nun Innocenzia Annichini, but it can also be considered as a guide for religious cloistered. The treatise is divided into three days: the first one is dedicated to the vow of the obedience, the second one to the vow of the poverty and the third one to the vow of chastity.*

**Parole-chiave:** trattatistica; Osservanza, voti, Clarisse, clausura

ANTONELLO FABIO CATERINO, **FILOLOGIA QUANTISTICA FORENSE: DALLA  
GIUSTIFICAZIONE NEUROLINGUISTICA AL METODO OPERATIVO.**

**UN'ANALISI INTEGRATA**

**1. Introduzione: la crisi del modello positivista e la nascita di un nuovo paradigma**

La filologia, disciplina cardine delle scienze umane, ha tradizionalmente adottato un impianto metodologico di stampo positivista e deterministico, ereditato e sistematizzato dalla lezione di Karl Lachmann (1820)<sup>1</sup>. I suoi strumenti fondamentali—la *recensio*, la *collatio*, la costruzione dello *stemma codicum*—presuppongono un'ontologia del testo che lo concepisce come un oggetto stabile, suscettibile di una ricostruzione genealogica lineare, dove l'errore è un'anomalia da espungere per approssimazione successiva alla verità originaria. Tuttavia, la complessità intrinseca della trasmissione testuale, il fenomeno pervasivo della variante d'autore (che sfida la nozione stessa di "errore"), l'ambiguità semantica costitutiva del linguaggio naturale e la natura fondamentale reticolare e ipertestuale della creazione linguistica pongono serie sfide epistemologiche a questo modello, rivelando i limiti di un'applicazione meccanicistica del principio di causalità alla storia del testo. Le critiche di Joseph Bédier (1928) allo *stemma* bifido e, più tardi, le riflessioni radicali di Giorgio Pasquali (1952) sulla "strana" e discontinua tradizione dei testi antichi, hanno scosso le certezze del modello Lachmanniano, introducendo un elemento di dubbio sistematico sulla possibilità di una ricostruzione meccanica dell'archetipo. A queste si aggiungono le intuizioni della filologia romanza, in particolare il concetto di *mouvance* elaborato da Paul Zumthor (1972), che descrive la natura fluida e variabile dei testi medievali, visti non come entità fisse ma come processi in divenire, caratterizzati da una fondamentale instabilità e apertura. D'altro canto, la linguistica forense, pur avendo sviluppato protocolli sempre più sofisticati e misurabili per l'attribuzione d'autore e il rilevamento di manipolazioni testuali, ha spesso proceduto senza un dialogo sistematico con la profondità storico-critica e la sensibilità teorica della filologia classica, rischiando a volte un'applicazione tecnicistica svincolata da una piena comprensione della natura dell'oggetto indagato. La filologia quantistica forense (FQF) emerge per colmare questa duplice lacuna, proponendo un cambio di paradigma sia ontologico che metodologico: un passaggio dall'ontologia della certezza e della stabilità a quella della probabilità e della potenzialità, e dal metodo meccanicistico-causale a uno strumentario formale capace di modellare concetti come sovrapposizione, interferenza e non-località, più aderenti alla complessità del reale.

---

<sup>1</sup> Cfr. Timpanaro (2006).

## 2. Fondamenti teorici: perché il quantum? Una giustificazione dalla filosofia della mente

L'applicazione del formalismo quantistico alla filologia solleva una questione fondamentale: si tratta di una metafora suggestiva o di uno strumento teoricamente fondato? La risposta viene da un percorso intellettuale che dalla fisica approda alla filosofia della mente e alle scienze cognitive.

### 2.1. Dalle origini alla cognizione quantistica

Le implicazioni filosofiche della meccanica quantistica, con i suoi concetti di complementarità, indeterminazione e ruolo dell'osservatore<sup>2</sup>, portarono fin dagli anni '30 a interrogativi sulla sua rilevanza per la biologia e la coscienza<sup>3</sup>. L'ipotesi "hard" del "quantum mind"<sup>4</sup>, che ipotizza processi quantistici fisici nei microtubuli neuronali, sebbene affascinante, è gravata dal problema della decoerenza e rimane controversa<sup>5</sup>. Un approccio più solido e verificabile è offerto dalla **cognizione quantistica** ("soft approach"). Questo filone di ricerca, pionieristicamente sviluppato da Aerts, Busemeyer e Bruza, non sostiene che il cervello sia un computer quantistico, ma che i processi cognitivi di alto livello mostrino dinamiche formalmente analoghe a quelle della meccanica quantistica<sup>6</sup>. I modelli quantistici si sono rivelati superiori nel predire una serie di "irrazionalità" del decision-making umano:

- **Sovrapposizione e interferenza:** Le preferenze in contesti incerti mostrano modelli di interferenza assimilabili a quelli delle onde<sup>7</sup>.
- **Non-commutatività:** L'ordine delle domande influenza le risposte, violando i principi della probabilità classica<sup>8</sup>.
- **Entanglement concettuale:** I significati sono interconnessi in modo non-decomponibile.

### 2.2. Il ponte con la filologia: il testo come traccia di un collasso

Se la cognizione umana opera con dinamiche "quantum-like", allora la produzione linguistica, apice della creatività cognitiva, deve riflettere questa natura. Il testo scritto può essere concettualizzato come la **traccia osservabile del collasso di uno stato cognitivo in sovrapposizione**.

---

<sup>2</sup> Heisenberg (1958).

<sup>3</sup> Jordan (1932).

<sup>4</sup> Penrose, Hameroff (1996).

<sup>5</sup> Tegmark (2000).

<sup>6</sup> Busemeyer, Bruza (2012).

<sup>7</sup> Aerts, Broekaert, Gabora, Sozzo (2013).

<sup>8</sup> Wang, Busemeyer, Atmanspacher, Pothos (2014).

1. **Genesi (Sovrapposizione):** Nella mente dell'autore, prima della scrittura, coesiste un campo di possibilità lessicali, sintattiche e semantiche in uno stato di potenzialità.
2. **Scrittura (Collasso):** L'atto dello scrivere rappresenta un atto di "misurazione" che forza il collasso di questa funzione d'onda cognitiva in una sequenza lineare e osservabile.
3. **Traccia (Impronta):** L'ambiguità, la polisemia, le varianti d'autore tra diverse stesure sono le prove fenomenologiche della sovrapposizione originaria. Una variante non è un errore, ma un diverso collasso dello stesso stato di sovrapposizione.

È in questo contesto teorico che la FQF trova la sua piena giustificazione. Il suo metodo non è un'analogia; è un tentativo di sviluppare un'indagine la cui ontologia è allineata con quella del suo oggetto di studio.

### 3. Metodologia operativa: la pipeline della FQF

La cornice teorica si traduce in un protocollo operativo replicabile, che integra tre livelli di analisi.

#### 3.1. Acquisizione e preprocessing

La catena di custodia è fondamentale: scansioni ad alta risoluzione, OCR con doppio passaggio, hashing dei file, registro versioni e dichiarazione esplicita di ogni normalizzazione applicata (espansione abbreviazioni, gestione diacritici).

#### 3.2. Il livello S (Stilometria)

Fornisce l'analisi di base con feature classiche ma robuste: funzioni di parole, n-grammi di caratteri (3-5) e di parole (1-3), densità e sequenze di punteggiatura, lunghezza media di frase, TTR corretta (Maas/MTLD). Esempio: frequenze divergenti di "che" o della punteggiatura in due testimoni sono indicatori di mani diverse.

#### 3.3. Il livello Q (QNLP) - Il cuore formale

Qui il formalismo quantistico prende vita operativamente:

- **rappresentazione:** Varianti e testimoni sono modellati come stati in uno spazio di Hilbert. Una variante in un locus è un autostato; la funzione d'onda del testo in quel locus è:  $\psi = \sum c_i | \text{variante}_i \rangle$ .
- **sovrapposizione:** L'affinità tra testimoni è misurata dalla sovrapposizione dei loro vettori  $|\langle \psi_a | \psi_b \rangle|^2$  o, per stati misti, dalla fidelity  $F(\rho_a, \rho_b)$ .
- **entanglement/Non-località testuale:** Due varianti ( $v_a$  e  $v_b$ ) sono "entangled" se la scelta di  $v_a$  co-determina la probabilità di  $v_b$  oltre il caso. Si misura con la mutual information  $I(v_a; v_b)$  su un set di testimoni, testando

l'eccesso rispetto a permutazioni casuali (p-value). L'entropia della matrice di densità ridotta fornisce una misura della non-separabilità del sistema.

### 3.4. Il livello L (LLM)

I Large Language Model sono utilizzati per analizzare la coerenza semantica, il registro e la pragmatica. Embedding contestuali possono rilevare discontinuità locali (innesti, plagio mascherati) misurando il coseno di similarità tra segmenti di testo. Un crollo del valore di coseno in un segmento segnala un'anomalia.

### 3.5. Fusione e decisione

I risultati dei tre livelli sono fusi in un punteggio aggregato con pesi dinamici (es:  $w_s=0.4$ ,  $w_q=0.4$ ,  $w_l=0.2$ ).

$$\text{Score} = w_s \times \text{sc}_s + w_q \times \text{sc}_q + w_l \times \text{sc}_l$$

Il risultato finale è spesso trasformato in una probabilità softmax, fornendo una misura quantificata e calibrata dell'incertezza.

## 4. Casi di studio integrati: dalla teoria alla pratica

### 4.1. Tradizione medievale (ipotetica lauda)

- **Oggetto:** 7 testimoni ( $T_1$ - $T_7$ ) di una lauda, 120 loci variazionali.
- **Analisi S:** Mostra differenze stilometriche nette (es.: densità del punto e virgola:  $T_2=11/1000$ ,  $T_5=2/1000$ ).
- **Analisi Q:** Rivela un'alta sovrapposizione tra  $T_1$ - $T_3$  (0.78) e una bassa con  $T_6$  (0.39). Misure di entanglement mostrano correlazioni non-locali ( $p < 0.01$ ) in un pacchetto di varianti {lume, vero, pietate} tra testimoni genealogicamente distanti.
- **Interpretazione:** Lo stemma bifido classico non spiega questi legami trasversali. La FQF integra l'albero genealogico con una **rete di correlazioni misurate**, suggerendo l'esistenza di "campi testuali" o norme scolastiche condivise che agiscono a distanza.

### 4.2. Caso forense contemporaneo (dossier anonimo)

- **Scenario:** Attribuzione di un dossier anonimo a uno tra quattro sospetti (A-D).
- **Analisi S:** Restringe il campo ai sospetti B e D (coseno stile:  $B=0.84$ ,  $D=0.80$ ).
- **Analisi Q:** Mostra una sovrapposizione (fidelity) massima con il campo probabilistico dell'autore B (0.73 vs. 0.58 di D).

- **Analisi L:** Rileva una forte discontinuità (coseno=0.56 vs. media=0.82) nei paragrafi 3-4, suggerendo un “innesto” testuale.
- **Fusione:** Con pesi predefiniti, la probabilità di attribuzione a B è  $0.92 \pm 0.03$ . L’analisi LLM permette di ipotizzare un “ghost-patching” da parte dell’autore D nei paragrafi sospetti.
- **Valore Probatorio:** Il risultato è indiziario ma robusto per la convergenza di tre moduli indipendenti e la tracciabilità dell’analisi.

## 5. Discussione: implicazioni di un nuovo paradigma

- **Per la Filologia:** La FQF non cerca la “lezione genuina” in senso assoluto, ma **ricostruisce il campo di probabilità autoriale** che ha generato il testo e le sue varianti. Renderà misurabili concetti intuitivi come *mouvance* e contaminazione, integrando lo stemma con reti di legami non-locali.
- **Per la Linguistica Forense:** Migliora la robustezza sull’attribuzione di testi brevi e rumorosi. Mappa innesti e riscritture come anomalie locali, fornendo uno strumento potente per l’analisi di falsificazioni sofisticate.
- **Spiegabilità (Explainability):** Ogni decisione è accompagnata da feature-importance (Shapley/LIME), visualizzazioni (heatmap, grafi) e un protocollo completamente ripetibile (seed fissati, versioni software, chain of custody), rispondendo a esigenze sia accademiche che giudiziarie.

## 6. Limiti, etica e conclusioni

La FQF non è una panacea. I suoi limiti includono la sensibilità alla lunghezza del testo, al dominio e al genere, necessitando di baseline specifiche. Le implicazioni etiche sono cruciali: rischio di bias nei modelli, necessità di audit periodici, anonimizzazione dei corpus e rispetto delle norme sulla privacy e sulla prova digitale.

In conclusione, la filologia quantistica forense rappresenta una sintesi potente e necessaria. Essa unisce la tradizione critico-storica della filologia alla forza probatoria della linguistica forense, fondandosi su una giustificazione teorica solida che affonda le radici nella natura “quantum-like” della cognizione umana. Offrendo un quadro matematico condiviso per modellare l’incertezza, la sovrapposizione e le correlazioni non-locali, la FQF compie un autentico cambio di paradigma: sposta il fine della ricerca filologica dalla ricerca della certezza assoluta alla **mappatura del probabilistico e del possibile**, restituendo al testo la sua intrinseca e affascinante complessità.

Antonello Fabio Caterino  
Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara  
[antonello.caterino@unich.it](mailto:antonello.caterino@unich.it)

## *Riferimenti bibliografici*

Aerts, Broekaert, Gabora, Sozzo (2013)

Aerts, D., Broekaert, J., Gabora, L. & Sozzo, S., *Quantum structure and human thought*, in *“Behavioral and Brain Sciences”*, 36(3), 2013, pp. 274-276.

Busemeyer, Bruza (2012)

Busemeyer, J. R. & Bruza, P. D., *Quantum models of cognition and decision*, Cambridge University Press, 2012.

Craddock, Hameroff, Ayoub, Klobukowski, Tuszynski (2017)

Craddock, T. J. A., Hameroff, S. R., Ayoub, A. T., Klobukowski, M. & Tuszynski, J. A., *Anesthetics act in quantum channels in brain microtubules to prevent consciousness*, in *“Current Topics in Medicinal Chemistry”*, 17(16), 2017, pp. 1868-1878.

Heisenberg (1958)

Heisenberg, W. (1958). *Physics and philosophy: The revolution in modern science*, Harper & Brothers, 1958.

Jordan (1932)

Jordan, P., *Die Quantenmechanik und die Grundprobleme der Biologie und Psychologie*, in *“Naturwissenschaften”*, 20(5), 1932, pp. 815-821.

Penrose (1989)

Penrose, R., *The emperor's new mind: Concerning computers, minds, and the laws of physics*, Oxford University Press, 1989.

Penrose, Hameroff (1996)

Penrose, R. & Hameroff, S. R., *Conscious events as orchestrated space-time selections*, in *“Journal of Consciousness Studies”*, 3(1), 1996, pp. 36-53.

Tegmark (2000)

Tegmark, M., *Importance of quantum decoherence in brain processes*, in *“Physical Review E”*, 61(4), 2000, pp. 4194–4206.

Timpanaro (2006)

Timpanaro, S., *The genesis of Lachmann's method*, University of Chicago Press, 2006.

Wang, Busemeyer, Atmanspacher, Pothos (2014)

Wang, Z., Busemeyer, J. R., Atmanspacher, H. & Pothos, E. M., *The potential of using quantum theory to build models of cognition*, in “*Topics in Cognitive Science*”, 6(1), 2014, pp. 106-111.

*This paper unifies the two core pillars of the new Quantum Forensic Philology (QFP): its theoretical justification, rooted in models of quantum cognition and a hypothesis on the non-classical nature of cerebral linguistic processes, and its operational method, which integrates classical stylometry, Quantum Natural Language Processing (QNLP), and Large Language Models (LLMs) into a replicable pipeline. It demonstrates how the formal framework of quantum mechanics, applied to textual analysis, is not a mere analogical exercise but the most faithful methodological extension for studying an object — the text — which is itself the product of a “collapse” of superposed cognitive states. The article outlines the theoretical framework, its translation into a technical-scientific protocol, and discusses implications, limits, and prospects for the humanities and forensic sciences.*

**Parole-chiave:** *Filologia Quantistica Forense, Cognizione Quantistica, Attribuzione d’Autore, Critica Testuale, Quantum Natural Language Processing (QNLP)*

GIACOMO CUCUGLIATO, «IL TRIANGOLO È NECESSARIO». PROIEZIONI  
CABALISTICHE NELL'ABRAKADABRA DI ANTONIO GHISLANZONI

Antonio Ghislanzoni pubblica, per la prima volta, incompleto, il testo che sarà poi dell'*Abrakadabra*, su «Lo Spirito Folletto», secondo fascicolo, a partire dal numero 44 ovvero dal 3 aprile 1862, con il titolo *Il gran proposto di Milano nel 1863. Storia dell'avvenire* quindi, sempre in una versione provvisoria e parziale, ma stavolta con il titolo definitivo, *Abrakadabra. Storia dell'avvenire*, su «Il Pungolo», fascicolo sesto, a partire dal numero 135 del 15 maggio 1864. Un'altra edizione, sempre non completa, vedrà la luce sulla «Rivista minima», fascicolo primo, a partire dal 15 marzo 1865, ovvero dal numero 4 della rivista. La versione definitiva del romanzo si data, invece, al 1884, anno in cui fu pubblicata a Milano, per Brigola, con l'aggiunta dei capitoli dal diciottesimo al trentesimo e della declaratoria ad Angelo Vecchio<sup>1</sup>.

L'importanza documentale del testo, estremamente sfaccettato, di Ghislanzoni, si deve, fra le altre cose e come è stato notato, all'essere il primo lavoro narrativo ascrivibile al genere fantascientifico apparso in Italia, lì dove si faccia riferimento alla data di prima, seppur parziale, edizione<sup>2</sup>. Questo, se da una parte pone la prova ghislanzoniana sulle fila del pionierismo, dall'altra rende particolarmente complesso inquadrarla in un solo genere. Pur senza soffermarsi a ripetere il noto, infatti, è fuor di dubbio che il propriamente fantascientifico del romanzo sia solo uno degli aspetti caratterizzanti, e, forse, non il più significativo: la proiezione futuristica che fa rientrare l'*Abrakadabra* nell'alveo della *science-fiction* si incardina, è vero, sull'ampia presenza nel romanzo di trovate tecnico-scientifiche in grado di dipingere un mondo estremamente progredito dal punto di vista, appunto, tecnico<sup>3</sup>, tuttavia esse non esauriscono la complessità semantica dell'opera, la quale piuttosto pare trovare nell'espedito del progresso scientifico soltanto un appoggio epistemologico, iconografico, ma anche semplicemente narrativo, a intenti comunicativi più ampi. Ne dà una prima testimonianza l'impostazione utopistica su cui si installa il presunto progresso scientifico dell'umanità ventura, la quale avrebbe trovato nella istituzione di un governo pressoché globale, modalità e termini di una convivenza pacifica tra i popoli, come

---

<sup>1</sup> GHISLANZONI (1884). Nel corso dell'analisi si farà riferimento a questa edizione.

<sup>2</sup> Sull'origine italiana del genere, cfr. PAGETTI (2003), in particolare pp. 85-89; BRIONI e COMBERIATI (2020). Cfr. anche per il modello teorico sotteso IANNUZZI (2014).

<sup>3</sup> Cfr. COLOMBI (2011), pp. 89-115; ID. (2014), pp. 135-158.

pure lo stratagemma governativo per il benessere di questi<sup>4</sup>. Non a caso l'equilibrio politico raggiunto sarebbe la causa e la conseguenza di un generale sviluppo spirituale dell'umanità, da cui, a cascata, si sarebbero elucidati alla coscienza di razza i modi e le forme della giustizia. Nell'utopia scientifica di Ghislanzoni, d'altra parte, ha un posto centrale la fisionomia assunta dalla religione, che sarebbe forse il caso di chiamare più generalmente religiosità, individuale e popolare, stanziata e radicata in un contesto spirituale in cui il dogma occludente delle vecchie istituzioni sarebbe stato superato da una compartecipazione, condivisa pressoché da tutti e statalizzata, a un non meglio determinato cristianesimo cattolico dell'amore<sup>5</sup>. In questa sfaccettata immagine di mondo rientrano i due aspetti più propriamente fantastici del romanzo, ovvero il mesmerismo e la cabala<sup>6</sup>, i quali, tuttavia, con modalità diverse, non provocano una incrinatura epistemologica che li determinerebbe come elementi del fantastico, al contrario si organano naturalmente nel disegno, sì da presentarsi come aspetti del tutto interni, privati di forza straniante, sia per il lettore che per i personaggi. La questione è interessante, perché questo avviene nel momento in cui, perlopiù, in Italia, le prove almeno di Hoffman e di Poe spingevano nella direzione del gotico perturbante, in cui spesso l'esoterico si appiana sui semantemi del macabro e si collude ibridamente con una tensione di morte<sup>7</sup>; lo stesso Ghislanzoni, d'altra parte, dà prova di sapersi avvalere di questi strumenti, come palpabilmente evincibile dalla lettura de *Il violino a corde umane*, per citare solo un esempio lampante. Si potrebbe contestare che il depotenziamento delle strutture del perturbante sia dovuto proprio alla proiezione nel futuro, lì dove si tenga conto che l'elemento apparentemente all'otero viene inserito e digerito in un sistema del verosimile demandato a immagini di mondo possibili, ma non ancora realizzate<sup>8</sup>. Questo vale, o potrebbe valere, per

---

<sup>4</sup> Cfr. FONI (2016), pp. 45-68. Il confronto con il progresso scientifico risulta in generale una cifra caratteristica della Scapigliatura, cfr. ROSA (1997), pp. 22-36.

<sup>5</sup> Cfr. sul tema della collusione fra religiosità e fantascienza DELLA TORRE (2014), pp. 251-279.

<sup>6</sup> Cfr. PANELLA (2008), pp. 23-42.

<sup>7</sup> Cfr. MURRU (2024), pp. 15-56. Cfr. anche CALLI (2004), in particolare pp. 133-159.

<sup>8</sup> Cfr. SCARSELLA (1984), p. 227: «Che cos'è il *fantastico*? Un aggettivo della critica, come *tragico*, come *comico*, per esempio, al quale però non corrisponde un sostantivo, come *tragedia* e *commedia*, cioè la forma storica in cui non è necessario e possibile che questa tendenza, prima che letteraria, antropologica, si debba esaurire, ma che vi trovi soltanto un sicuro campo di pertinenza. Così, mentre da una parte si continua a reputare pericolosamente il *fantastico* coestensivo all'*immaginario* o alla sua *letterarietà*, dall'altra si aprono due alternative: 1) privilegiare un'unità qualsiasi di quel fitto intrecciarsi di astrazioni sincroniche, generi storici, poetiche, etichette paraletterarie, ecc., che va a configurare il concetto di *letteratura fantastica* - il *racconto fantastico* ottocentesco, per esempio, o il *romance*, - oppure 2) ammetterlo come denominatore, sistema di riferimento, comune ad una successione di manifestazioni epocali. La motivazione metodologica tra le parti e il tutto sembra allora avanzare da uno *stato d'animo* corrispondente ad un *certo* uso dell'*immaginario* che sappia in qualche modo presumere alcune regole di organizzazione testuale dando adito all'ipotesi di un tipo. In questo senso si chiarisce da sé la struttura gerarchica e concentrica dello strumento di documentazione offerto a ricercatori, studenti, appassionati del campo, al dibattito sulla definizione del *fantastico*, per ramificarsi nei

l'impiego, tutto *sui generis*, che l'autore fa delle pratiche mesmeriche. Effettivamente il mesmerismo non solo viene presentato come il metodo di cura della malattia più congeniale alla nuova civiltà e maggiormente diffuso in essa, ma anche come pratica preferenziale di attacco e di difesa militaristici e strumento funzionale all'indagine tribunizia: questo presuppone che l'autore abbia prima dipinto un sistema sociale all'interno del quale, tacendone spesso le premesse storiche e teoriche, il mesmerismo sia stato accettato nell'organigramma delle verità riconosciute. Occorre, tuttavia, sottolineare che proprio la pratica mesmerica, così come contribuisce a creare quell'immagine di mondo, allo stesso tempo ne viene influenzata, presentando aspetti che non sono, propriamente, i più caratteristici del mesmerismo propriamente detto coevo all'autore: esso viene dipinto come una forza spirituale, per quanto fisiologica, quasi come un derivato dell'ampliamento spirituale di vedute che il passaggio dei secoli ha comportato nella razza umana<sup>9</sup>. Questo stratagemma di depotenziamento del diverso e dello strano resta tuttavia sempre nell'alveo delle descrizioni futuristiche e non dà agio di comprendere, pertanto, se la *reductio ad ordinarium* possa essere intesa nel romanzo come un approccio generalizzabile al fatto esoterico.

La risposta in questo senso sembra fornirla l'impiego che Ghislanzoni fa della cabala, ovvero dell'esoterismo ebraico<sup>10</sup>, la quale, peraltro, a differenza del mesmerismo, rientra nell'alveo dell'esoterismo propriamente detto, maggiormente atto, rispetto appunto alle pratiche mesmeriche, a provocare lo straniamento del diverso. Il mesmerismo, in effetti, per quanto discusso e problematico, è un fatto suscettibile ancora, al tempo dello scrivente, di essere considerato come proprio al campo gnoseologico del medico e quindi dello scientifico, cosa che, evidentemente, non accade e non può accadere con la cabalistica la quale prevede una visione di mondo all'interno della quale sono ancora, per citare solo un esempio, possibili l'evocazione e il dominio delle potenze demoniche e angeliche. Alla metà dell'Ottocento, per dirlo diversamente, il mesmerismo è ancora suscettibile di validazione sistemica, nonostante le ripetute scomuniche da parte della comunità accademica, perché nasce e di fatto si sviluppa come evento fisiologico, passibile ancora di essere considerato

---

domini della *fiaba*, delle *utopie* e della *fantascienza*, fino a toccare tematiche e periodizzazioni non marginali ai fini della teoria, non senza aver prima segnalato gli indirizzi teorici essenziali e propedeutici al discorso sul *fantastico*». Cfr. anche BONIFAZI (1982), pp. 12-13. Si potrebbe d'altra parte riprendere l'impostazione data al problema da FARNETTI (1988), p. 79: «alle origini del Fantastico» bisogna riconoscere che «il discorso reclama strumenti culturali in apparenza slegati o lontani da quelli immediatamente pertinenti alla ricerca letteraria, articolandosi necessariamente secondo categorie antropologiche e storico-religiose». La stessa portata umoristica, strutturale nei toni con cui viene raccontata la vicenda, è una cifra del fantastico italiano ottocentesco, cfr. LAZZARIN (2021), pp. 185-207.

<sup>9</sup> Sul tema in generale della diffusione mesmerica in Italia e del suo impatto sulla letteratura cfr. COMOY FUSARO (2007), e ADRIANO (2014). Cfr. anche CIGLIANA (2018) e GALLINI (2013).

<sup>10</sup> Sulla cabala cfr. almeno GERSHOM (1980); MOSHE (1988); GARRONE (2001); MOPSIK (2004).

strano solo perché il sistema scientifico medesimo non ha ancora vagliato tutte le possibilità della fisiologia umana<sup>11</sup>. In questo senso lo slittamento della pratica mesmerica nel futuribile rappresenta a tutti gli effetti una modalità di depotenziamento del diverso, iscritta nello e prevista dallo statuto stesso della scienza magnetica. Questo, appunto, non è in alcun modo ripetibile per la cabala, la quale prevede, per esistere, una visione di mondo in alcun modo collusa con lo scientismo e il positivismo, almeno se intesi tradizionalmente. Ciononostante, Ghislanzoni tratta la cabala al pari del mesmerismo, presentandola come un aspetto normalizzato all'interno del palinsesto narrativo. L'impostazione del problema potrebbe, a posteriori, risemantizzare anche l'impiego del mesmerismo, riassorbendolo nel più generale uso che l'autore fa dell'esoterico.

La cabala compare nel romanzo fin da subito, anzi ne costituisce, per ammissione esplicita, introduzione e schema di senso continuativamente agente, anche quando taciuta: una discussione cabalistica infatti è la premessa teorica della storia propriamente detta, la quale viene finzionalmente proposta quale esemplificazione e spiegazione fattuale del principio cabalistico medesimo. Questo principio viene esposto dal personaggio di fatto principale dei capitoli introduttivi, il quale cerca di spiegarsi, attraverso la formulazione esoterica dell'«abrakadabra», il funzionamento della legge umana di progresso. Il narratore descrive il protagonista nella fattispecie del mago che, pur vedendosi affibbiati gli attributi propri alla stranezza e all'eccentricità, si distingue dal consesso sociale senza rimanerne escluso, al contrario catalizzandone l'attenzione:

*nell'aprile dell'anno 1860, un eccentrico personaggio venne ad abitare l'alpestre paesello di C.... Era un uomo sui cinquant'anni, magro, sparuto, dagli occhi incavati ed immobili, dal sorriso amorevole, tratto tratto mefistofelico. La foggia del suo soprabito nero, ampio, abbottonato fino al mento e lungo fino al tallone; la callotta di tela ch'egli portava, a guisa di turbante, involta a più riprese da una fascia azzurra; tutto il suo abbigliamento formava una strana figura di prete e di pascià, che lungi dal riuscire ridicola, ispirava simpatia e rispetto. Quell'eccentrico personaggio aveva preso in affitto una casa di rustiche apparenze, ma comoda e decente. [...] pareva assorto in una sola, irremovibile idea. [...] I suoi denti di alabastro brillavano più spesso nel sorriso dell'amorevolezza che non in quello della ironia mefistofelica<sup>12</sup>.*

L'eccentricità del personaggio viene pertanto fin da subito resa organica rispetto alle trame della storia, qui icasticamente rappresentate e dal giudizio dell'autore e da quello, sottinteso, degli altri abitanti del paese: la particolarità della figura, infatti, non provoca ripulsa, ma attrazione e rispetto, secondo dinamiche che immediatamente, forse, non sono

---

<sup>11</sup> Ne dà ampia prova ad esempio COGEVINA e ORIOLI (1842).

<sup>12</sup> GHISLANZONI (1884), pp. 7-8.

estranee esse per prime alle semantiche del mesmerismo, ma che rientrano comunque facilmente in quelle del carisma. Iconicamente il personaggio viene descritto come un ibrido morale, o meglio il polo di ricongiunzione degli opposti del bene e del male, all'interno del quale la «amorevolezza» convive con la natura «mefistofelica»: esso è l'immagine icastica, si direbbe quasi simbolica, del principio di connivenza degli opposti, cabalistico, che sosterrà e di cui si farà concretamente realizzatore nello spazio scenico della storia.

Egli infatti, attraverso degli stratagemmi, aduna, attorno a sé, tre personaggi eminenti del paese, il curato, il sindaco e il farmacista, esponenti di tre modi diversi di intendere, polemicamente, la politica, essendo il curato fermo sostenitore del clericale *non possumus*, quindi conservatore, il sindaco un moderato, il farmacista un progressista estremo<sup>13</sup>. Appunto mesmericamente, ma anche esotericamente, il protagonista «li aveva *conquistati* nei primi tempi del suo soggiorno in paese. Ciascuno alla sua volta [...] avevano ricevuto dal forestiere una carta di visita ed un autografo accompagnato da un biglietto a stampa di effetto miracoloso»: <sup>14</sup> su queste «carte di visita era impresso uno stemma gentilizio sovrapposto ad una parola enigmatica, che i tre sapienti del villaggio non avevano osato interpretare: *Abrakadabra*»<sup>15</sup>. La catalizzazione dell'attenzione che pare ripercorrere le modalità dell'assuefazione mesmerica o della persuasione ipnotica agisce di pari passo con la forza vincolante dell'amuleto su cui è inscritta la parola magica. A queste due forme di assoggettamento della volontà, sempre nell'ottica di un'ibridazione possibile, amorale, di genesi e fini, si aggiunge quella dell'«oblazione», del convincimento operato tramite distribuzione di denaro, ripartito equamente tra i tre dal «*signore*». L'amoralità del gesto del protagonista la si evince chiaramente dal motivare l'offerta di denaro ogni volta come sostegno alla causa di uno dei tre, lasciando intendere a ognuno di parteggiare per l'uno o per l'altro, ma presentandosi come marionettista *super partes*: al pari dell'evocatore di demoni e di forze della natura, il «*signore*» si presenta come colui che è in grado di comprendere e utilizzare le passioni e le convinzioni umane per compiere una volontà di assoggettamento da cui egli per primo è immune perché non condivide le passioni di cui si serve. Insieme al superamento coscienziale del bene e del male, è questo uno dei principi che l'esoterista e cabalista Éliphas Lévi prescrive come necessari per chiunque voglia volontaristicamente e liberamente operare sulle forze della natura e psichiche, ovvero assurgere al dominio della magia.

Nel suo *Dogme et Rituel de la haute magie*, edito, in due volumi, rispettivamente nel 1854 e nel 1856<sup>16</sup>, Éliphas Lévi sostiene che

---

<sup>13</sup> Sul tema in generale nell'alveo della Scapigliatura cfr. ora BONELLI (2024), in particolare pp. 27-52.

<sup>14</sup> GHISLANZONI (1884), p. 9.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>16</sup> LEVI (1861)<sup>[2]</sup>.

*pour faire des miracles, il faut être en dehors des conditions communes de l'humanité ; il faut être ou abstrait par la sagesse, ou exalté par la folie, au-dessus de toutes les passions ou en dehors des passions par l'extase ou la frénésie. Telle est la première et la plus indispensable des préparations de l'opérateur. Ainsi, par une loi providentielle ou fatale, le magicien ne peut exercer la toute-puissance qu'en raison inverse de son intérêt matériel. [...] Le magiste doit donc être impassible, sobre et chaste, désintéressé, impénétrable et inaccessible à toute espèce de préjugé ou de terreur. Il doit être sans défauts corporels et à l'épreuve de toutes les contradictions et de toutes les peines. La première et la plus importante des œuvres magiques est d'arriver à cette rare supériorité<sup>17</sup>.*

Il testo di Lévi, peraltro uno dei primi a introdurre, modernamente, e diffusamente far conoscere i precetti della cabala, ampiamente rifacendosi al *The Magus or Celestial Intelligencer* di Francis Barrett (1801), consiste, come il testo di partenza, nella esposizione della teoria e della pratica della magia cerimoniale, ovvero della magia attraverso la quale l'uomo riuscirebbe a padroneggiare forze ed entità micro e macrocosmiche, assurgendo alla conoscenza profonda della natura e della divinità e spontaneamente rafforzando il suo magnetismo naturale<sup>18</sup>. Per far questo, tuttavia, Lévi prescrive una disciplina, mentale e fisica, in grado appunto – come in parte si evince dal passo riportato – di ricondurre l'uomo alla sua incipitaria posizione di ente creatore e dominatore, ovverosia posto al di là delle contingenze, siano esse umanamente morali o storiche o fisiche. Il volume di Lévi entra in consonanza con il romanzo di Ghislanzoni da differenti punti di vista, ma il nodo forse più interessante è proprio l'impiego che entrambi i testi fanno proprio della cabala: approssimando l'opera ghislanzoniana alla magia pura, questa *liaison* pare risemantizzare anche i prestiti più o meno evidenti che Ghislanzoni contrae nei confronti di opere coeve. Ci si riferisce, nello specifico, e *in primis*, a *Le roman de l'avenir* di Félix Bodin (1834)<sup>19</sup> nei confronti del quale l'ispirazione ghislanzoniana sembra per diversi aspetti debitrice, oltre che, chiaramente, alla *Storia filosofica dei secoli futuri* di Ippolito Nievo (1860). La questione è stimolante perché impone di dover pensare che la proiezione futuristica dell'*Abrakadabra*, pur risentendo di stimoli propriamente letterari, possa trovare poi il suo nucleo semantico germinatore in un bacino culturale diverso: anche il testo di Bodin, tuttavia, fa ripetuto riferimento a pratiche iniziatiche di matrice magica, particolarmente inglobando nella trama la descrizione di riti iniziatici a cui il romanzo, subliminalmente, pare riconoscere un grado di verità maggiore rispetto a quello riconosciuto alla fede della civiltà futura messa in scena. Parimenti, in parte, accade anche per Nievo, il quale, non bisogna dimenticare, fa scaturire

---

<sup>17</sup> *Ivi*, II, pp. 33-34.

<sup>18</sup> Cfr. *Ivi*, I, pp. 172-173.

<sup>19</sup> BODIN (1834).

la sua storia dall'essersi avvalso di una pratica, anch'essa magica, di precipitazione, a metà tra il mesmerismo e l'alchimia, e nella quale sono presenti stilemi che riconducono a fenomeni evocativi.

Sempre nell'ottica di una preparazione, quasi il compimento appunto di rituale<sup>20</sup>, si lascia leggere, in consonanza con il passo leviano citato, l'atteggiamento del protagonista ghislanzoniiano nel momento in cui i tre personaggi adunati discutono fra di loro: di lui si dice che «durante la polemica, il contegno del *signore* era sempre enigmatico. Taceva con disperante costanza»<sup>21</sup> a conferma del fatto che egli opera sugli altri personaggi e sulla situazione nei termini di un distanziamento dalla dimensione che vuole controllare e capire; infatti «la sua fronte spaziosa a volte si corrugava: i suoi occhi profondi vibravano lampi; le labbra tumide e sorridenti si contraevano, e i denti si serravano con sinistro cigolio. Pareva ch'egli facesse uno sforzo violento contro gli impeti della propria volontà, per reprimere un torrente di idee e di parole che tentavano prorompere»<sup>22</sup>. Così come il biglietto consegnato all'inizio ai partecipanti, quale invito, operava provocando una artefatta condensazione delle loro volontà, allo stesso modo pare leggibile la parola espressa, magicamente, dal protagonista:

*La fronte del signore riprendeva la sua calma severa – l'occhio si dileguava nelle palpebre folte, e il labbro si ricomponeva al più mite sorriso, nell'articolazione di una parola misteriosa: Abrakadabra. [...] Qualche volta, per soccorrere alla intelligenza dei suoi ospiti, il signore traduceva l'Abrakadabra nel motto latino: ibis, redibis. Poi accennava ad essi di ripigliare la discussione – e in mezzo al frastuono delle voci mormorava fra i denti un fiat lux, che pareva il gemito di un Epulone assetato di luce. Abrakadabra, che non cessava di essere un enigma per tutti, era divenuto dopo alcuni mesi il soprannome del signore*<sup>23</sup>.

La cadenza ritualizzata del proferimento della parola magica proietta lo schema ripetuto nell'alveo semantico del rito, dove appunto la pausa si alterna alla parola di potere e al gesto: la parola pare funzionare come un sanzionamento e come direzionamento delle energie, quasi bestialmente liberate, mentre il tavolo attorno al quale si verifica l'incontro pare rispondere all'esigenza fisica del centro, o, nella fattispecie, dell'altare<sup>24</sup>. Pur nell'umorismo sotteso a tutto il testo<sup>25</sup>, sarebbe inopportuno svalutare la conoscenza evidente da parte dell'autore delle pratiche che sta sapientemente mettendo in scena, forse, ancora una volta,

---

<sup>20</sup> Cfr. ad esempio MOPSIK (2003) e ABRAMS (2010).

<sup>21</sup> GHISLANZONI (1884), p. 10.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>24</sup> Cfr. ELIADE (1951).

<sup>25</sup> Sul tema in generale cfr. COLOMBI (2012).

sempre sulla scorta del testo di Lévi, dove si legge, a proposito della parola di potenza, che «l'intelligence, c'est un principe qui parle. Qu'est-ce que la lumière intellectuelle ? C'est la parole. Qu'est-ce que la révélation ? C'est la parole ; l'être est le principe, la parole est le moyen, et la plénitude ou le développement et la perfection de l'être, c'est la fin : parler, c'est créer»<sup>26</sup>. Il mago, attraverso il proferimento volontario della parola magica, è in grado di gestire l'opera che sta ritualmente realizzando, in modo da portarla al compimento creativo o creazionale che si è prefisso e prefigurato, infatti, alla scena del suggello con l'«abrakadabra» segue, in effetti, la realizzazione concreta, ovvero la visione, da parte del protagonista, della legge cabalistica sottesa al movimento e all'evoluzione umana, al di là delle contingenze in cui essa si è effettuata. Mesmerizzando gli individui chiamati in causa nella scena rituale, il protagonista li ha condotti a riflettere sul tema che gli sta a cuore e, lasciandoli convinti di stare perorando la loro causa singolare, li rende, armonicamente, matrice unica di una idea che li contraddice ontologicamente, facendo, in realtà, slittare la storia dal piano dell'immanenza a quello dell'essenza. Dopo che ognuno dei tre è intervenuto sostenendo la sua posizione, egli «si levò in piedi, e girò intorno una occhiata che fece abbassare tutte le ciglia. [...] Regnava nella sala un silenzio solenne. – *Abrakadabra! Abrakadabra! Abrakadabra!* tuonò la voce del *signore*. E portò la mano alla fronte, rimanendo nella attitudine dell'abbarbagliato che invoca dalle tenebre una luce più veritiera»<sup>27</sup>. luce più veritiera che si manifesta come disvelamento del nocciolo nella legge dell'evoluzione:

« – Ragione? forse che tutti non hanno ragione?... e non sarebbe più logico il dire che tutti hanno torto?... Il triangolo è necessario, perfetto. Ciascun lato presenta la medesima superficie. Leggete per diritto, leggete per rovescio, capovolgete – le cifre non si mutano, la figura non si scompone – *Abrakadabra!* – Perché adunque tanto strepito di polemiche?... Acquietiamoci una volta! Conveniamo che il moto non viene da noi, che l'uomo è uno strumento, un meccanismo subordinato all'intelligenza mondiale. La regola è stabilita, nè può mutarsi. Tutto ciò che pensiamo, tutto ciò che tentiamo è perfettamente logico, perché necessario. Ciò che si chiama errore, contraddizione, inganno, è una necessità sapientissima nell'ordine, nell'armonia universale. «Perché si dice progresso?... Moto è la parola. Se l'umanità progredisce nel meglio; quanto sarebbero da compiangere i nostri antenati, che vissero seimila anni prima di noi! Pure anch'essi lavoravano per la medesima illusione... e si affannavano in questo moto d'idee e di tentativi che non dà requie allo spirito umano. – Seimila anni di corsa; e dove siamo arrivati?... – Al punto di partenza. Valeva la

---

<sup>26</sup> LÉVI (1861), p. 104.

<sup>27</sup> GHISLANZONI (1884), p. 30.

*pena di mettersi in cammino?... «Eppure, tutti i giorni si parte, e si corre... Non vi è dunque una meta?...»<sup>28</sup>.*

Al centro del discorso del protagonista, pertanto, giace il concetto di movimento, di un movimento incessante che rientra nell'ordine della perfezione e che nel medesimo ordine e al fine di tenerlo vivo e vigente crea forze che alla mente limitata sembrano estranee. Negli stessi termini Éliphas Lévi pare inquadrare la questione:

*La vérité, c'est la vie, et la vie se prouve par le mouvement. Par le mouvement aussi, par le mouvement voulu et effectif, par l'action, en un mot, la vie se développe et revêt des formes nouvelles. Or, les développements de la vie par elle-même, et son enfantement des formes nouvelles, nous l'appelons création. La puissance intelligente qui agit dans le mouvement universel, nous l'appelons le VERBE, d'une manière transcendante et absolue. C'est l'initiative de Dieu, qui jamais ne peut rester sans effet ni s'arrêter sans avoir atteint son but. Pour Dieu, parler c'est faire ; et telle devrait être toujours la portée de la parole, même chez les hommes : la vraie parole est la semence des actions<sup>29</sup>.*

Come nel testo di Lévi, anche in quello di Ghislanzoni questo movimento riconduce all'origine e, medesimamente, questa origine si lascia ritracciare in Dio e nel Verbo, ovvero nella radicalità ontologica della potenza creatrice della parola: «bene, male!...» afferma il protagonista «per disingannarci di codeste distinzioni che non hanno senso, rimontiamo alla origine delle cose, a Dio», Dio che «non è una parola – è una idea innata, congenita all'uomo, trasfusa in tutto il creato. Dio è l'essere, la luce, il moto del pensiero. Dio è la perfezione – tutto che emana da lui è perfetto»<sup>30</sup>. Egualmente perfetto pertanto è il medesimo principio dell'errore apparente, perché organato, fin dal suo sorgere, nell'ottica di un sistema trascendente e immanente insieme, all'interno del quale impera la legge dell'armonia, della ricongiunzione degli opposti, il che, cabalisticamente e con il lessico di Lévi, corrisponderebbe alla riunificazione del due nel sistema ternario<sup>31</sup>: i poli opposti da cui origina la creazione, dialogicamente, sono in realtà ricondotti nell'essenza unica di cui sono manifestazione e potenza realizzante<sup>32</sup>. Questa impostazione del problema spiegherebbe il ricorso alla figura del triangolo, i cui lati possono essere letti in ogni direzione, senza modificare forma e contenuto concettuale della figura. Lévi sostiene apertamente questo, prevedendo l'opposizione apparente come la modalità di realizzazione

---

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 30-31.

<sup>29</sup> LEVI (1861), p. 4.

<sup>30</sup> GHISLANZONI (1884), pp. 32-33.

<sup>31</sup> Cfr. LEVI (1861), pp. 122-123.

<sup>32</sup> Cfr. BONELLI (2021), pp. 77-90.

del movimento e così risemantizzando cabalisticamente il principio appunto della ricongiunzione degli opposti espresso nella tavola smeraldina di Ermete<sup>33</sup>. La parola «Abrakadabra» disposta geometricamente nella figuralità del triangolo diventa il simbolo, per Lévi come per Ghislanzoni, dell'acquisizione di questo concetto, tant'è che nel romanzo, dopo ore inquiete, il reperimento della verità viene trascritto dal protagonista nella «figura cabalistica», rappresentante «il programma, lo scheletro di tutta la istoria umana»<sup>34</sup> e «la storia perenne del movimento umano riflessa in un'epoca sconosciuta all'universale, in un'epoca avvenire»<sup>35</sup>.

Sulla scorta di quanto Lévi afferma a proposito dell'«Abrakadabra» diventa forse più immediato anche comprendere che cosa sostiene in proposito Ghislanzoni:

*le triangle magique des théosophes païens est la célèbre abracadabra, auquel ils attribuaient des vertus extraordinaires [...] cette combinaison de lettres est une clef du pentagramme. L'A principiant y est répété cinq fois et reproduit trente fois [...] L'A isolé représente l'unité du premier principe ou de l'agent intellectuel ou actif. L'A uni au B représente la fécondation du binaire par l'unité. L'R est le signe du ternaire, parce qu'il représente hiéroglyphiquement l'effusion qui résulte de l'union des deux principes. [...] le nombre 66, total de toutes les lettres additionnées, forme cabalistiquement le nombre 12, qui est le carré du ternaire et par conséquent la quadrature mystique du cercle [...] c'est [...] le programme entier du génie humain*<sup>36</sup>.

Considerando che il pentagramma rappresenta proprio l'uomo (senza scendere in dettagli strettamente magico-alchemici che sarebbero superflui nel discorso)<sup>37</sup> e che il binario e il ternario assumono su di sé il principio della generatività assoluta, quindi che, assieme, questi simboli, magicamente intesi, permettono la ricomposizione armonica del cerchio come figuratività della perfezione, si comprende in che senso sia per l'uno che per l'altro autore nell'«Abrakadabra» sia racchiuso il «programma intero» della razza umana, nonché il posto che essa occupa nell'armonia universale<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Cfr. LEVI (1861), p. 167.

<sup>34</sup> GHISLANZONI (1884), p. 37.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>36</sup> LEVI (1861), pp. 66-68.

<sup>37</sup> Cfr. *Ivi*, I, p. 167.

<sup>38</sup> La contrapposizione binaria, peraltro, pare essere un sistema ricorrente nella narrativa scapigliata, specialmente quando incontrata, come, *mutatis mutandis*, in questo caso, spazialmente, cfr. POMILIO (2002), pp. 9-77.

Che il concetto espresso geometricamente sia da inquadrarsi in questi termini pare dimostrarlo, peraltro, un gesto significativo del protagonista il quale, dopo aver rintracciato, meditando l'«Abrakadabra», il suo significato occulto

*aveva disegnato un laberinto di lineette e di segni misteriosi, un intreccio di cerchi e di triangoli bizzarramente collegati; e in quello sfondo egiziano, inverosimili accoppiamenti d'uomini e di belve, di alberi e di case, una nuova generazione di animali e di vegetabili sospesi o inchiodati alla periferia di un mondo impossibile. Il medico, che era entrato in punta di piedi, si pose dietro le spalle del signore, e contemplava quegli sgorbi con espressione di pietà. – Non sarebbe tempo di prendere un po' di riposo? – disse il medico a mezza voce, come temesse di produrre una scossa troppo violenta sui nervi dell'amico. Il signore, colpito da quella voce, tracciò rapidamente sul margine superiore del foglio alcune lineette ondeggiante<sup>39</sup>.*

Oltre che rimandare alla scrittura geroglifica propria dei libri magici, all'interno dei quali, appunto, le figure geometriche si intrecciano a ibride di animali e piante (cosa ampiamente dimostrata dallo stesso volume citato di Lévi e più ancora forse dal testo di Barrett), il passo rimanda, nella figuralità delle «lineette ondeggiate», al «trigramme de Fohi», altra figurazione utilizzata da Lévi per descrivere lo stesso principio finora esposto<sup>40</sup>. È grazie a questa profonda conoscenza esoterica che il protagonista del romanzo può, divinando, porsi in un punto della storia non ancora realizzato e ricostruire le vicende future che costituiscono poi il corpo effettivo del testo: essendo pervenuto al principio chiave che regola la causa e l'effetto, egli può applicarlo a posteriori, prevedendo, certo, ma allo stesso tempo deducendo. I fatti che sostanzieranno la storia che sta per essere raccontata costituiscono l'immagine per l'intellegibilità del simbolo, per la sua comunicabilità a terzi, quindi essi non sono rilevanti in termini propriamente storici, ma ontologici. Così come il protagonista è pervenuto al disvelamento dello schema macrocosmico attraverso delle circostanze effettive, allo stesso modo sarà possibile per il lettore enucleare dai fatti lo schema: il futuro, quindi, qui funge come strumento del distacco, come, *mutatis mutandis*, altra pratica per l'allontanamento dalle semantiche della storia e del corporale, che si è visto imprescindibile per attingere al vero magicamente inteso; questo vero, afferma il mago, «la natura lo ha impresso nella mente di tutti; sebbene abbiamo il torto di leggerlo a rovescio. L'istoria del passato e del presente sono una conseguenza logica dell'istinto umano, che non può mutarsi. Studiate in voi stessi le leggi di questo istinto, e avrete la istoria dell'avvenire»<sup>41</sup>. Le parole del protagonista, che permettono questa sorta di preveggenza,

---

<sup>39</sup> GHISLANZONI (1884), pp. 38-39.

<sup>40</sup> LÉVI (1861), p. 141.

<sup>41</sup> GHISLANZONI (1884), p. 42.

fanno il paio con quelle che appunto a proposito della divinazione riferisce ancora una volta Lévi: «la divination des évènements à venir n'est possible que pour ceux dont la réalisation est déjà en quelque sorte contenue dans leur cause. [...] l'âme du divinateur, disons-nous, peut embrasser dans une seule intuition tout ce que cet homme a soulé autour de lui d'amour ou de haines»<sup>42</sup>. Conforta l'ipotesi di dover vedere una corrispondenza tanto stretta tra le due opere un altro passaggio molto significativo dell'opera di Lévi, all'interno del quale egli enuncia, in linea di massima, quali saranno gli sviluppi della storia umana e in parte il suo compimento. Parlando del lavoro di Tritemio<sup>43</sup>, e facendolo proprio, Lévi afferma che «ses calculs rigoureux le conduisent jusqu'au mois de novembre de l'année 1879, époque du règne de Michaël et de la fondation d'un nouveau royaume universel. Ce royaume aura été préparé par trois siècle et demi d'angoisses et trois siècles et demi d'espérances [...] nous voyous donc, d'après ce calcul, qu'en 1879, c'est-à-dire dans 24 ans, un empire universel sera fondé et donnera paix au monde. Cet empire sera politique et religieux»<sup>44</sup>. Le date di fondazione previste per il regno universale da Lévi sulla scorta di Tritemio coincidono pressoché esattamente con quelle enunciate da Ghislanzoni, per il quale «la città dei Cesari, la sentina dei preti, la capitale di un nuovissimo regno, il giorno 24 settembre 1888, non era più che un mucchio di macerie e di carboni. Due idolatrie, la pagana e la cattolica, furono sepolte in quell'incendio per non lasciare alcuna traccia della loro esistenza. [...] Al vangelo dei papi sottentrò il vangelo che grida all'umanità: siate fratelli!»<sup>45</sup>. La ricongiunzione sotto un unico dettame spirituale e politico risulta, appunto con coincidenza di date, come l'aspetto cardine delle future istituzioni pensate da entrambi gli autori, fermo restando che, ancora nuovamente per entrambi, l'annichilimento prossimo della istituzione ecclesiastica non porta con sé la perdita del patrimonio valoriale cristico, al contrario implica una rivalorizzazione di questo e una sua effettiva applicazione al di là del dogma, come *religio amoris*<sup>46</sup>. L'ultimo significativo punto di contatto, oltre al fatto che entrambe le opere considerano il magnetismo come una dote latente dell'umanità, quindi tale da poter essere sviluppata come patrimonio comune, risiede nella conclusione a cui giunge la storia di Ghislanzoni. Dopo aver raccontato, seguendo lo schema che verosimilmente traeva appunto da *Le roman de l'avenir* di Bodin, quindi alternando descrizione a narrazione, la fisionomia di questo nuovo mondo, nel giro di poche pagine il protagonista ne annuncia la distruzione. Per quanto l'impostazione sociale, religiosa e politica dia al lettore l'impressione della stabilità e dell'equilibrio, quindi della longevità e del benessere, via via che si procede con il racconto, l'illusione si incrina, fino a che, a causa

---

<sup>42</sup> LÉVI (1861), p. 318.

<sup>43</sup> Su Tritemio cfr. BRANN (1999).

<sup>44</sup> LÉVI (1861), pp. 330-331.

<sup>45</sup> GHISLANZONI (1884), pp. 51-52.

<sup>46</sup> Cfr. LÉVI (1861), p. 95.

di fatto degli istinti egoistici dei personaggi chiamati in causa e della cecità delle masse, il nuovo ordine collassa su sé stesso e dà luogo a uno scenario anarchico, in cui trionfano l'omicidio, la ruberia, e generalmente il delitto. Al collasso dell'ordine, parimenti, segue un cataclisma globale che subissa la razza umana esistente, risparmiando solo due creature, le quali daranno il via alla nuova generazione, ignorante totalmente di non essere la prima<sup>47</sup>. Lo schema del romanzo pare essere sostanziato, nuovamente, dal dettato di Lévi, secondo il quale «le serpent symbolique tourne toujours en dévorant sa queue ; c'est qu'il faut, pour raison d'être, à toute plénitude un vide, à toute grandeur un espace, à tout affirmation une négation ; c'est la réalisation éternelle de l'allégorie du phénix»<sup>48</sup>. Il principio binario, che si è visto produrre l'evoluzione, egualmente, provoca l'annullamento della razza nel momento in cui essa è sorta così in alto, dal punto di vista spirituale, da pretendere che sotto i suoi piedi si apra un abisso di profondità pari all'altezza raggiunta: il romanzo in questo senso si chiude in cerchio, come il serpente del simbolo alchemico, ovvero ritornando sulla matematica triangolare dell'«Abrakadabra». Così come, seguendo il principio esposto da Lévi, ovvero che il progressista esige per esistere il conservatore, nella stessa maniera la forza di elevazione divina implica, per essere, la galvanizzazione del nulla satanico: «le progrès» diceva Lévi, è «en raison directe de la résistance» ovvero «le mouvement absolu de la vie est ainsi le résultat perpétuel de deux tendances contraire qui ne sont jamais opposées»; egli affermava che «quand l'une des deux paraît céder à l'autre, c'est un ressort qui se remonte, et vous pouvez vous attendre à une réaction dont il est très possible de prévoir le moment et de déterminer le caractère»<sup>49</sup>. La conoscenza della legge, dunque, permette la prescienza e il suo racconto anche perché «quand un homme l'aura découvert, cet homme pourra comprendre par analogie tous les secrets de la nature»<sup>50</sup> o, altrimenti detto, comporre la storia dell'umanità a venire.

Giacomo Cucugliato  
Università Telematica Pegaso – Sorbonne Université  
[Giacomo.cucugliato@unipegaso.it](mailto:Giacomo.cucugliato@unipegaso.it)

---

<sup>47</sup> Sul tema dell'apocalisse e della sua collusione con il fantascientifico, cfr. MICALI (2011), pp. 51-66.

<sup>48</sup> LEVI (1861), pp. 98-99.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>50</sup> *Ibid.*

## ***Riferimenti bibliografici***

Abrams (2010)

ABRAMS D., *Kabbalistic Manuscripts and Textual Theory: Methodologies of Textual Scholarship in the Study of Jewish Mysticism*, Jerusalem, Magnes Press, 2010.

Adriano (2014)

ADRIANO F., *La narrativa tra psicopatologia e paranormale*, Firenze, ETS, 2014.

Bodin (1834)

BODIN F., *Le roman de l'avenir*, Paris, Lecoq et Pougin, 1834.

Bonelli (2021)

BONELLI F., «Lei! Sempre lei!». *Utopia e paradosso nel discorso della Scapigliatura democratica*, in «Italiens», 2021, 25, pp. 77-90.

Bonelli (2024)

BONELLI F., *I "Refrattari" di Milano. La Scapigliatura democratica tra letteratura, giornalismo e politica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024.

Bonifazi (1982)

BONIFAZI B., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia. Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 12-13.

Brann (1999)

BRANN N. L., *Trithemius and Magical Theology: A Chapter in the Controversy over Occult Studies in Early Modern Europe*, Albany, State University of New York Press, 1999.

Brioni (2020)

BRIONI S. e COMBERIATI D., *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano, Mimesis, 2020.

Calli (2004)

CALLI A., *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*, Novara, Interlinea, 2004.

Cigliana (2018)

CIGLIANA S., *Due secoli di fantasmi. Case infestate, tavoli giranti, apparizioni, spiritisti, magnetizzatori e medium*, Roma, Mediterranee, 2018.

Cogevina (1842)

COGEVINA C. e ORIOLI F., *Fatti relativi a mesmerismo e cure mesmeriche con prefazione storico-critica*, Corfù, Tipografia del Governo, 1842.

Colombi (2014)

COLOMBI A., *Antonio Ghislanzoni e la satira antiscientifica nell'Ottocento*, in FONI F. (a cura di), *Scienza e Fantasia. Le radici letterarie della fantascienza italiana*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 135-158.

Colombi (2011)

COLOMBI A., *La funzione della parodia scientifica in Abrakadabra di Antonio Ghislanzoni*, in «Quaderni d'Italianistica», 2011, 30, pp. 89-115.

Colombi (2012)

COLOMBI R., *Un umorista in maschera. La narrativa di Antonio Ghislanzoni (1824-1893)*, Napoli, Loffredo, 2012.

Comoy Fusaro (2007)

COMOY FUSARO E., *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.

Della Torre (2014)

DELLA TORRE P., *La fantascienza e il mistero. Viaggi alla ricerca di Dio e della morale perduta* in FAVA GUZZETTA L. (a cura di), *Parola e mistero. La riflessione sull'ignoto nella modernità letteraria e artistica*, Pesaro, Metauro, 2014, pp. 251-279.

Eliade (1951)

ELIADE M., *Psychologie et histoire des religions. A propos du symbolisme du «centre»*, Zurich, Rhein-Verlag, 1951.

Farnetti (1988)

FARNETTI M., *L'irruzione del fantastico nella letteratura italiana* in SCARSELLA S. (a cura di), *Fantastico e immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, Chieti, Marino Solfanelli Editore, 1988.

Foni (2016)

FONI F., *Tra ironia e utopia. I viaggi visionari di Ghislanzoni*, in «Studi di Letteratura Italiana», 2016, 2, pp. 45-68.

Gallini (2013)

GALLINI C., *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Roma, L'asino d'oro, 2013.

Garrone (2001)

GARRONE D. (a cura di), *La mistica ebraica. Storia e interpretazioni*, Brescia, Morcelliana, 2001.

Gershom (1980)

GERSHOM S., *La Cabala e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980.

Ghislanzoni (1884)

GHISLANZONI A., *Abrakadabra. Storia dell'avvenire*, Milano, Brigola, 1884.

Iannuzzi (2014)

IANNUZZI G., *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti, dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Milano, Mimesis, 2014.

Lazzarin (2021)

LAZZARIN S., *Umorismo e soprannaturale nell'Ottocento italiano*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 2021, 57/58, 1/2, pp. 185-207.

Levi (1861)

LEVI É., *Dogme et Rituel de la haute magie*, I e II, Paris, Germer Baillière, 1861<sup>[2]</sup>.

Micali (2011)

MICALI S., *Apocalissi di provincia. La fine del mondo e la fantascienza italiana*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 2011, 9, pp. 51-66.

Mopsik (2003)

MOPSIK C., *Cabala pratica. L'uso dei nomi divini nei rituali ebraici*, Milano, Medusa Edizioni, 2003.

Mopsik (2004)

MOPSIK C., *Il corpo della Shekhinah. L'immaginazione cabalistica tra erotismo e mistica*, Milano, Medusa Edizioni, 2004.

Moshe (1988)

MOSHE I., *Kabbalah: New Perspectives*, New Haven, Yale University Press, 1988.

Murru (2024)

MURRU C., *Gli eccentrici. Fantastico, bohème e Scapigliatura*, Firenze, Cesati, 2024.

Pagetti (2003)

PAGETTI C., *Il futuro immaginario della fantascienza. Vivere un altro presente* in MARTINO C. e MONTELEONE F. (a cura di), *Science fiction*, Roma, Bulzoni, 2003.

Panella (2008)

PANELLA G., *Magnetismo animale e letteratura: aspetti di pseudo-scienza in Abrakadabra*, in «Rivista di Cultura Scientifica», 2008, pp. 23-42.

Pomilio (1997)

POMILIO T., *Asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati*, Lecce, Manni, 2002.

Rosa (1997)

ROSA G., *La narrativa scapigliata*, Milano, Unicopli, 1997.

Scarsella (1984)

SCARSELLA S., *Il fantastico e la critica letteraria* in PISAPIA B. (a cura di), *I piaceri dell'immaginazione. Studi sul fantastico*, Roma, Bulzoni, 1984.

*Abstract: The aim of this paper is to identify traces of Éliphas Lévi's Kabbalistic doctrine, as systematized in his Dogme et Rituel de la Haute Magie (1861)<sup>[2]</sup>, within the framework of the political-utopian science fiction outlined by Antonio Ghislanzoni in his novel Abrakadabra. Specifically, the analysis seeks to uncover, in the first part of the novel, certain key ideas – such as the dialectical relationship between metaphysical duality and trinity – found in Lévi's text, as conceptual forces driving the plot and underpinning the ideological structure of the narrative.*

**Parole-chiave:** Antonio Ghislanzoni; Abrakadabra; Éliphas Lévi; Dogme et Rituel de la Haute Magie; Kabala

MARIANNA SCAMARDELLA, UN DOLORE ANTICO E MODERNO. LA  
RISCRITTURA DEL MITO TRA SARAH KANE, ELSA MORANTE E DACIA  
MARAINI

**1 Ippolito tra mito e modernità.**

**La scrittura disperata di Sarah Kane.**

La scrittura di Sarah Kane è estrema, non reclusa a nessun limite di proibizioni e capace di raccontare amori estremi e violenze crudeli mediante una poetica tragica. Malata di depressione, l'autrice scelse di raccontare il male conferendogli una sua estetica. Ciò che emerge è una disformità dei personaggi, reclusi, sconfitti, malati e perversi che popolano spazi chiusi e si adagiano nell'involucro invisibile di una fine prossima. Si ponga l'attenzione su un testo in particolare, *Phaedra's Love* (*L'amore di Fedra*), per meglio comprendere le azioni e la psicologia dei personaggi del mito secondo la visione di Kane. L'opera è andata in scena per la prima volta a Londra nel 1996 ed è una rivisitazione del mito di Fedra<sup>134</sup> già portato a teatro da Euripide, Seneca, Racine, D'annunzio. Tali versioni classiche del mito sono accomunate da una risoluzione finale dei fatti che ristabilisce una forma di perdono o pietas sul piano della tragedia. Nell'opera di Euripide, Teseo viene a conoscenza dell'innocenza di Ippolito - ingiustamente accusato di aver recato violenza a Fedra - ottenendo in punto di morte il perdono del figlio. Seneca, dall'altra parte, umanizza i suoi personaggi per cui sarà stesso Fedra a raccontare a Teseo la falsa accusa di stupro rivolta a Ippolito. Ancora, riflettendo le ideologie del suo tempo, Racine gioca sulla forte introspezione psicologica dei personaggi trasformando il suo dramma – potremmo dire – in una lirica di amori difficili. Fino ad arrivare alla Fedra come personaggio tipicamente dannunziano; una superdonna colta nelle sue palpitazioni amorose e nelle sue forme violente e selvagge di impeti erotici.

L'originalità di Sarah Kane risiede nella sua scrittura soggettivamente drammaturgica che recupera il mito in maniera del tutto originale dal momento che non vi sono soggetti metafisici o avvenimenti surreali ma i personaggi sono

---

<sup>134</sup> Per uno studio più approfondito di genere si veda anche Cataldi (2022); Landi (2023).

immersi in un clima moderno, del tutto asfittico. L'autrice, infatti, proietta nelle sue opere teatrali l'alienazione della vita sociale dove il desiderio della morte bramato dai demoni interiori prevale sull'attesa di vita. In questi termini, si tenga presente che il mito appartiene sempre ad un'istituzione sociale e per questo muta e può essere ritrascritto di volta in volta. Lévi-Strauss ha individuato nei miti il tentativo di spiegare la realtà, pertanto esso non è puro frutto della fantasia: l'uomo osserva tutto ciò che lo circonda e, usando le proprie facoltà mentali, ne fornisce una spiegazione. Si tratta naturalmente di un modo di procedere lontano dalla logica scientifica: ma l'obiettivo non è quello di scomporre la realtà e conoscerla negli elementi che la compongono, piuttosto è la «comprensione generale dell'universo – e una comprensione non solo generale, ma anche totale»<sup>135</sup>.

Uno dei personaggi più interessanti è Ippolito. Nell'opera di Seneca è un giovane eroico che si rivolge con impeto ai cacciatori durante una battuta di caccia:

Avanti, circondate quel bosco fitto e quella vetta. Ateniesi! Perlustrate a passo veloce, sparpagliandovi, le terre sotto il petroso Pamete e quelle investite dal fiume che si affretta alle valli di Tria. Arrampicatevi su quei monti sempre bianchi di neve come le vette della Scizia. Di là, voi, in quell'alta foresta che s'infoltisce di ontani, di là voialtri, verso quei prati di Zefiro, suscitando morbide erbe, carezza d'un soffio rugiadoso<sup>136</sup>.

Nell'opera di Sarah Kane, invece, il giovane è presentato come un inetto in un luogo chiuso. Viene inoltre sottolineato il suo infantilismo mentre è circondato da giochi:

Ippolito è seduto in una stanza buia a guardare la televisione.  
È sdraiato in modo scomposto su un divano circondato da costosi giochi elettronici, pacchetti di patatine e dolci vuoti, e una distesa di calzini e mutande usate sparpagliati dappertutto.  
Sta mangiando un hamburger, con gli occhi fissi sulla luce tremolante di un film hollywoodiano.  
Tira su con il naso.  
Sente che sta per arrivare uno starnuto e si sfrega il naso per bloccarlo.  
Continua a provare fastidio al naso.  
Si guarda attorno nella stanza e prende un calzino.  
Esamina con attenzione il calzino e poi ci si soffia il naso.  
Getta il calzino sul pavimento e continua a mangiare l'hamburger.  
Il film diventa molto violento.

---

<sup>135</sup> Lévi-Strauss (1967), p. 31.

<sup>136</sup> Seneca (2011), p. 12.

Ippolito lo guarda impassibile.  
Prende un altro calzino, lo esamina con attenzione e lo scarta.  
Ne prende un altro, lo esamina con attenzione e lo scarta.  
Ne prende un altro, lo esamina con attenzione e decide che va bene.  
Infila il pene dentro il calzino e si masturba finché non viene senza un barlume di piacere.  
Sfila via il calzino e lo getta sul pavimento.  
Inizia un altro hamburger<sup>137</sup>.

Ippolito vede in tv il telegiornale: «Un altro stupro. Un altro bambino ucciso. Una guerra da qualche parte del mondo. Un migliaio di posti di lavoro in fumo. Ma che importa, è il compleanno del principe»<sup>138</sup>.

Traspare una critica sociale e civile moderna dove il lusso di pochi nasconde il male di molti<sup>139</sup>. È la stessa riflessione – seppur trasposta in epoca diversa - di ciò che vede Ippolito in Seneca:

E i delitti sconfinano in tutte le case, nessun misfatto rimase senza esempio: il fratello fu ucciso dal fratello, il padre dal figlio, lo sposo è colpito dalla sposa, sacrileghe madri sopprimono i figli<sup>140</sup>.

Inoltre, medesimo è l'odio di Ippolito per le donne:

Ma di ogni misfatto la donna è guida e maestra. Assedia gli uomini, questa artefice di delitti, e per i suoi turpi adulteri cento città vengono bruciate, si muovono guerra cento popoli, le macerie dei regni cadono su di loro. Basta citarne, una sola, Medea, perché sia maledetta la razza delle donne<sup>141</sup>.

Allo stesso modo Ippolito nell'opera di Sarah Kane afferma: «Non mi brucia dentro nessuno, nessuno mi tocca»<sup>142</sup> sottolineando con un chiaro chiasmo la sua difesa contro ogni tentativo d'amore.

## 2. Sguardi di Fedra

---

<sup>137</sup> Kane (2000), p. 61.

<sup>138</sup> Ivi, p. 68.

<sup>139</sup> La logica del logos è di dominio. Il mito non fa che percorrere in forma germinale quello che sarà il rapporto di dominio, ossia la cifra caratteristica della ragione strumentale. (Cfr., Adorno – Horkheimer (1966).

<sup>140</sup> Seneca (2011), p. 56.

<sup>141</sup> Ivi, p. 91.

<sup>142</sup> Kane (2000), p. 71.

Una lunga interrogativa di Fedra apre l'opera di Seneca dando voce ad una donna che dal primo momento appare dilaniata per almeno due motivazioni: il dolore per la patria lontana le cui innumerevoli navi solcano tutti i mari fino alla terra assira e, dall'altra parte, un male ben più profondo, quello di una donna data in sposa ad una casa odiata e ad un uomo che considera nemico. Una delle sue infelicità è sapere che lo sposo è lontano e ovviamente non è fedele:

O grande Creta, dominatrice del mare, che tieni di riva in riva con le tue navi innumeri, che solchi ovunque si apra ai rostri, sino all'Assiria, perché mi hai data in ostaggio a un focolare odioso? Perché mi hai sposata ad un nemico? Perché mi costringi ad una vita di dolori e lacrime? Ecco, il mio sposo è lontano. Sì, Teseo offre alla moglie la sua consueta fedeltà. Lui, il grande soldato, s'inoltra nelle tenebre profonde della palude da cui non si ritorna, in aiuto di quel temerario che vuol rapire la sposa del re degli Inferi. Complice di una passione sfrenata, va Teseo, va sempre avanti, non lo ferma timore o vergogna. Stupri e adulteri. Stupri e adulteri, il padre di Ippolito li cerca sin laggiù nell'Acheronte. Povera me! Un altro dolore, più grande, mi perseguita. Né pace profonda né sonno pesante mi liberano dall'angoscia<sup>143</sup>.

Il personaggio di Teseo, sempre definito da Fedra *Hippolyti pater* per contrapporlo alla castità del figlio, accresce nella donna il desiderio di spezzare l'ordine familiare. L'apostrofe di Fedra al proprio animo conferisce alla donna una fragilità che non appartiene, invece, agli impulsi che animano la Fedra di Sarah Kane: «Lo riconosco attraverso i muri. Lo sento. Riconosco il battito del suo cuore da un chilometro»<sup>144</sup>.

Alla fine la morte viene concepita da Fedra come l'unica via di fuga della passione; ella può vivere nel desiderio o nella morte, per questo escogita l'atto estremo del suicidio. La sintomatologia attraverso la quale la donna elabora il suicidio avviene attraverso due modi diversi. Nella tragedia di Seneca il pensiero di uccidersi viene elaborato gradualmente attraverso vari tentativi dell'anima a reagire:

Coraggio, anima mia. Tenta. Fa tu quello che hai ordinato. E siano audaci, le tue parole. Una preghiera timida è un invito al rifiuto. Sono troppo avanti, ormai, sulla strada del male. È tardi per il pudore. Già è nato, in me, il colpevole amore. Se vado avanti, forse riuscirò a nasconderla, la mia colpa, sotto le fiaccole nuziali. Il delitto, se ha successo, diventa una buona azione, qualche volta. Su, cominciamo, anima mia! Ascoltami in segreto, solo un minuto, ti prego. Se hai compagni con te, mandali via<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> Seneca (2011), p. 17.

<sup>144</sup> Kane (2000), p. 21.

<sup>145</sup> Seneca (2011), p. 103.

Nel caso dell'opera di Sarah Kane, il suicidio è già avvenuto senza alcun indugio e il lettore ne viene a conoscenza all'improvviso nella scena quinta, apprendendone la notizia insieme a Ippolito stesso.

Un lungo silenzio. Ippolito e Strofe si tengono abbracciati.

IPPOLITO Che è successo?

STROFE Impiccata

(Silenzio)

In un biglietto dice che l'hai violentata<sup>146</sup>.

Un elemento di differenza tra le due opere si può cogliere dalla modalità di espressione che usa Fedra per dichiararsi ad Ippolito. Nella tragedia di Seneca il modo di parlare deve essere necessariamente ambiguo dal momento che l'espressione diretta è resa impossibile dall'esistenza del divieto. L'ambiguità però non rende la parola di Fedra menzognera, bensì sofferta, dal momento che, nell'atto di esplicitare la propria lacerazione interiore, dall'altra parte deve opacizzare la propria confessione amorosa, per cui indirizza l'amore per Ippolito al volto giovane di un tempo che apparteneva a Teseo:

Si, si, Ippolito. Io lo amo, lo amo, il volto di Teseo, il volto della sua adolescenza. Una peluria valeva le sue guance pure...A Cnosso, allora, sfidò il labirinto del mostro e svolse il lungo filo per segnarsi la via tra i meandri. Era splendente di bellezza! Un nastro stringeva i suoi capelli, il pudore gli arrossava il tenero viso, ma erano forti i muscoli nelle sue braccia gentili. Era il volto della tua Diana o del mio Apollo, no, era il tuo volto...Si, era così, era così quando la sua nemica, Arianna, ne fu presa. Così levava la testa. In te riluce una bellezza più ruvida. C'è tutto tuo padre, in te, ma c'è anche, in uguale misura, la bellezza fiera di tua madre. Nel tuo viso di greco appare la rudezza dello scita. Se tu fossi sbarcato a Creta con tuo padre, l'avrebbe filato per te, Arianna, il suo filo<sup>147</sup>.

La Fedra di Sarah Kane appare invece spudorata nel linguaggio e, senza veli, dichiara ad Ippolito il suo folle amore:

IPPOLITO Perché non vai a parlare con Strofe, lei è tua figlia, io no. Perché tante attenzioni per me?

FEDRA Ti amo.

IPPOLITO Perché?

FEDRA Sei difficile. Volubile, cinico, amaro, grasso, decadente, sfatto. Stai a letto tutto il giorno e guardi la tv tutta la notte, barcolli qua e là per la casa con gli occhi assonnati e senza un pensiero per nessuno. Soffri. Ti adoro.

IPPOLITO Non è sensato

---

<sup>146</sup> Kane (2000), p. 81.

<sup>147</sup> Seneca (2011), p. 121.

Nel finale dell'opera di Seneca, Fedra desidera la morte come unica soluzione possibile per salvare il proprio pudore: «Non speravo tanto di morire per tua mano salvando il mio pudore»<sup>149</sup>.

La nutrice prende personalmente l'iniziativa di accusare Ippolito di stupro verso la regina e convince così Teseo a punire il figlio.

TESEO

Qui, portateli qui, i poveri resti del suo corpo. Dateli a me. Il petto, le membra unite a caso... È questo Ippolito? Confesso la mia colpa: ti ho ucciso. Per non essere colpevole io solo, ed una sola volta, ho richiesto io, tuo padre, l'aiuto del mio, per consumare il delitto. Eccolo, l'aiuto di mio padre! Solitudine, triste pena degli anni dell'infermità... Abbraccia queste membra, stringile tra le braccia e riscaldale sul tuo petto, padre sventurato: sono ciò che resta di tuo figlio<sup>150</sup>.

Anche in questo caso l'uccisione è avvenuta ma non c'è la cruenta descrizione dei dettagli che invece ci offre la scrittura di Sarah Kane. Si assiste a stupri, violenze e carneficina senza pietà. L'elemento ancora più tragico risiede negli spettatori; il coro della tragedia di Seneca viene sostituito dalla folla che, anziché essere sconvolta dagli eventi, appare lieta ed entusiasta:

Teseo allontana Strofe dalla Donna 2 che lei sta colpendo.

La violenta.

La folla guarda ed applaude.

Quando Teseo ha finito le taglia la gola.

STROFE Teseo.

Ippolito.

Innocente.

Mamma.

Oh, Mamma.

Strofe muore.

Uomo 1 tira giù i pantaloni di Ippolito.

Donna 2 gli taglia i genitali.

Vengono gettati nel fuoco.

I bambini applaudono.

Un bambino li tira fuori dalle fiamme e li getta addosso

ad un altro bambino, che urla e scappa via.

Grandi risate.

Qualcuno li raccoglie e li getta ad un cane.

Teseo prende il coltello.

---

<sup>148</sup> Kane (2000), p. 72.

<sup>149</sup> Seneca (2011), p. 127.

<sup>150</sup> Ivi, p. 129.

Squarcia Ippolito dall'inguine al petto.  
Le viscere di Ippolito vengono strappate via e gettate nel  
fuoco.  
Viene preso a calci e a sassate e calpestato<sup>151</sup>.

La morte finale del suicidio di Fedra e dell'uccisione di Ippolito sembra essere davvero, come preannunciato dalla donna, l'unica fonte di sollievo per entrambi. Questa sorta di beatitudine è resa bene dal finale dell'opera di Sarah Kane quando Ippolito morente sorride all'idea che degli avvoltoi lo sbraneranno:

IPPOLITO Avvoltoi.  
(*Riesce a sorridere*)  
Ce ne volevano di più di momenti così.  
(*Muore*)  
Un avvoltoio scende e comincia a mangiare il suo corpo<sup>152</sup>.

### 3. Una disperata Odissea

Quella di Sarah Kane è una disperata Odissea che si consuma all'interno di uno spazio chiuso dove i personaggi sembrano essere condannati in un primo momento ad un irrisolvibile oblio. La presenza dell'invocazione "mamma" nei momenti più tragici e scurrili non è casuale e si presta ancora ad un confronto con l'opera di Seneca. In questo caso, infatti, il giovane Ippolito attribuisce l'appellativo di *mater* a Fedra in un momento delicato e in quella che sembrerebbe essere un'atmosfera di tenerezza filiale di un figlio che si accinge ad ascoltare i turbamenti della propria madre. La donna, in risposta, scossa dal sentirsi chiamare mamma, non può comunque chiedere esplicitamente ad Ippolito di non chiamarla in questo modo perché comprometterebbe il proprio segreto d'amore che solo in parte può confessare:

IPPOLITO  
Confida le tue pene alle mie orecchie, madre.

FEDRA  
Madre? È troppo superbo, questo nome, troppo solenne. Chiede un nome più umile il mio sentimento. Chiamami sorella, oppure schiava. Schiava è meglio. Sì, ti servirò in tutto, dappertutto. Se tu mi ordinassi di andare in mezzo alle nevi, non esiterei, io, a scalare i gioghi nevosi del Pindo. Le fiamme, le schiere nemiche, se tu me lo chiedessi, io le sfiderei, offrendo il mio petto senza esitare

---

<sup>151</sup> Kane (2000), p. 90.

<sup>152</sup> Ivi, pp. 90-91.

alle spade sguaiate. Tienilo tu, lo scettro che mi fu affidato, e prendimi come schiava<sup>153</sup>.

Nell'opera di Sarah Kane l'atmosfera è ben diversa; è infatti durante un dialogo tra Fedra e Ippolito - in cui l'oggetto della conversazione è di tema sessuale - che la parola "mamma" pronunciata da Ippolito spezza all'improvviso il disordine profano della loro chiacchierata. Il giovane, non a caso, allude alle proprie capacità nei numerosi rapporti sessuali che intrattiene e pone a Fedra una domanda retorica:

Dai, mamma, non ci arrivi?  
FEDRA Non mi chiamare così<sup>154</sup>.

In entrambi i casi Fedra nega la propria natura di madre contrapponendo all'odio di tutti il proprio amore altrettanto folle e ostinato:

IPPOLITO Perché non ti devo chiamare mamma, Mamma?  
Credevo si dovesse fare così. Una bella famiglia. L'unica famiglia reale veramente amata dal suo popolo. Ti fa sentire vecchia?  
FEDRA (*non risponde*)  
IPPOLITO Ora mi odi?  
FEDRA Perché vuoi che ti odi?  
IPPOLITO Non voglio. Ma mi odierai. Alla fine.  
FEDRA Mai<sup>155</sup>.

L'odio appartiene ad un clima laico ben più ampio, come attesta un dialogo che Ippolito intrattiene con il prete dopo il suicidio di Fedra. La messa in discussione di Dio attesta un'evidente perdita di ogni valore morale:

IPPOLITO Non c'è nessun Dio. Non c'è. Nessun Dio.  
PRETE E se c'è? Cosa farai? Non ci si può pentire nell'altra vita, solo in questa.  
IPPOLITO E tu che suggerisci, una conversione in extremis, tanto per stare tranquilli? Di morire come se Dio ci fosse, sapendo che non c'è? No. Se Dio c'è, voglio guardarlo in faccia sapendo che sono morto come sono vissuto. Da peccatore.  
PRETE Ippolito.  
IPPOLITO Sono sicuro che Dio sarebbe abbastanza intelligente da non lasciarsi ingannare da una confessione dell'ultima ora<sup>156</sup>.

È importante sottolineare che Ippolito commette una contraddizione; in un primo momento nega la presenza di Dio, poi, definisce quest'ultimo "intelligente" e,

---

<sup>153</sup> Seneca (2011), p. 108.

<sup>154</sup> Kane (2000), p. 71

<sup>155</sup> *ibid.*

<sup>156</sup> Ivi, p. 84.

alla domanda del prete se crede o meno nella presenza divina, il giovane non risponde di no, ma dà una risposta kantiana tutta racchiusa sotto la sfera di un individualismo soggettivo come unica presenza a cui appellarsi: «Io so cosa sono. E sarò sempre così»<sup>157</sup>. In questi termini, la drammaturgia di Kane porta alle estreme conseguenze l'emotività di ciascuno. I personaggi, infatti, all'inizio del dramma vivono una mediocrità e una sterilità che non lascia trasparire alcun tipo di coscienza. Non è la verità di Fedra a smuovere la nullità di uno spazio represso e depresso, piuttosto la bugia finale. Questo si vede appunto nell'atto conclusivo quando Fedra accusa Ippolito di averla violentata. È proprio dinanzi questa menzogna che il figliastro indaga per la prima volta dentro di sé e si sente colpevole al punto da costituirsi ingiustamente:

IPPOLITO Sei matta? È morta e l'ha fatto per me. Sono finito.

STROFE Nega.

IPPOLITO Ormai sono finito, cazzo.

STROFE Fallo per me. Nega.

IPPOLITO No.

STROFE Non sei un violentatore. Non ci credo.

IPPOLITO Nemmeno io.

STROFE Per favore.

IPPOLITO Fottuto. Finito.

STROFE Ti aiuterò a nasconderti.

IPPOLITO Mi amava veramente.

STROFE Non l'hai fatto.

IPPOLITO Dio l'abbia in gloria.

STROFE Dove vai?

IPPOLITO Mi costituisco<sup>158</sup>.

Avviene un notevole ribaltamento nella coscienza di Ippolito che racchiude il senso tragico dell'intera opera. Solo la morte di tutti i personaggi, compreso Teseo che alla fine si uccide davanti gli occhi dei presenti, colma quel silenzio tragico dell'attesa che non può non ricordare ore e ore trascorse da Vladimir ed Estragon sulla panchina in *Aspettando Godot*. Così in *Fedra innamorata*:

IPPOLITO Io riempio le giornate. Aspetto.

FEDRA Cosa?

IPPOLITO Non lo so. Che succeda qualcosa<sup>159</sup>.

#### 4. La parodia del mito in Elsa Morante: l'uso del linguaggio

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 85.

<sup>158</sup> Ivi, pp. 81-82.

<sup>159</sup> Ivi, pp. 72-73.

*La serata a Colono* è l'unico testo teatrale di Elsa Morante uscito ne '68 e «acquattato»<sup>160</sup> secondo la definizione di Ferdinando Taviani, fra le pagine letterarie de *Il mondo salvato dai ragazzini*. Quella di Morante è una provocazione, una festosa rivolta dove il fantastico e l'invenzione si contrappongono alla pretesa realtà di tutti i giorni. La tragedia di Sofocle, *Edipo a Colono* e, prima ancora, *Antigone*, sono due tragedie frutto di una società premorale. Per cui, la ribellione di Antigone contro le leggi ingiuste di sepoltura emanate da Creonte simboleggiante il patriarcato e, dunque, la scelta della ragazza di seppellire comunque il fratello, e la sua punizione, attestano un finale tragico che proprio perché tragico e ingiusto, fa riflettere Elsa Morante. L'autrice riprende la tragedia sofoclea e la post pone nella sua contemporaneità.

La parodia iniziale è data dal luogo; Edipo viene accolto in un manicomio con Antigone descritta come una ragazzina selvatica che chiede alla guardia di non far sbattere la barella su cui giace il padre per non svegliarlo dal momento che soffre d'insonnia:

Dietro la barella si affretta Antigone, ragazzina selvatica e tremante sui 14 anni, però poco sviluppata per la sua età. Segue di ritorno il primo guardiano<sup>161</sup>.

Il primo segno di modernità è dato dal linguaggio di Antigone, come si può evidenziare in diversi punti dell'opera:

Signò!

Io tengo una lettera di raccomandazione che questa lettera è una lettera di raccomandazione di quell'altro dottore che l'aveva visitato là a quell'altro ospedale quell'altra volta/tempo fa che il dottore questa l'ha scritta lui proprio di mano sua che lui di papà/mio se ne ricorda che l'aveva già conosciuto Aveva fatto la sua conoscenza nel tempo del congedo militare<sup>162</sup>.

E, ancora:

Quello è tutto per colpa della disgrazia signò!  
Che lui tutti quanti l'hanno sempre conosciuto che lui non faceva gniuna crudeltà!!! Che lui non s'è pigliato mai la robba di nessuno!! Che lui tiene una

---

<sup>160</sup> D'Angeli (2017), p. 31. Per maggiori approfondimenti sullo stile di Elsa Morante Cfr., Bassetti (2013).

<sup>161</sup> Morante (1968), p. 8.

<sup>162</sup> Ivi, pp. 10-11.

vigna e un giardino di aranci e la casa e tutto che se l'è guadampiato lavorando  
laggiù allamerica che lui col sacrificio si è guadampiato la proprietà [...]<sup>163</sup>

Il linguaggio non-sense e caotico appartiene anche al Coro e rievoca una situazione inquietante, spettrale, surreale, macabra. Si riporta almeno un esempio:

E la casa, Kaputt! Buon giorno come va? Buon giorno come va? Su  
quattrocentocinquanta concorrenti – Fuoco! – Buon giorno come va? Lei non  
ha rispettato il segnale stop – Io non devo pensare non devo pensare -. Su  
quattrocentocinquanta concorrenti – Il cuore si è fermato. Io non devo pensare  
non devo pensare non devo pensare non devo pensare. –  
Perché la pasta era scotta. Un momento. Posso fare un gran respiro per favore?  
Grazie. Un momento. Adesso meglio. E la casa, kaputt! Buon giorno come va?  
Siamo tutti militari!!! Un momento la tibi – perché quando l'ostia sanguina è un  
segno d'importanza. – Lei che vuole da me?! Un momento un momento. Un  
momento. Un momento.  
Che atto notarile? Il cuore si è fermato – Buon giorno come va? – Con la  
maschinenpistole. Lago Tana siamo in Africa Siberia fortino in Africa – Voglio  
andare con la Vespa tutta una tappa come al Guro -Fuoco! – Posso respirare per  
favore? Grazie. Ne taglio un pezzo? Sti bei ricordi di gioventù. Bamby Disney.  
Un momento un momento. Per ragioni di sicurezza. – Qua c'è un olografo con  
data successiva. – Con la maschinenpistole. Lunedì sera  
Li conosci tu gli scheletri americani?<sup>164</sup>

Infine vi sono i guardiani che invece rimangono «muti e inespressivi»<sup>165</sup>  
rievocando un'atmosfera kafkiana che ricorda Joseph K. dinanzi al castello:

I tre guardiani, che ormai non si curano più di ascoltare i suoi discorsi,  
rimangono muti e inespressivi, nella loro posa indolente<sup>166</sup>.

## 5. L'Edipo di Elsa Morante

In Elsa Morante c'è una vera e propria esperienza del mito legata all'inconscio.  
L'Edipo di Morante è un anziano malato che viene presentato in una clinica; un  
primo dato interessante è proprio lo spazio chiuso che si contrappone allo spazio  
aperto di Tebe nel mito antico. Rispetto all'Edipo di Sofocle che ha visto tutto e,

---

<sup>163</sup> Ivi, p. 14.

<sup>164</sup> Ivi, p. 6.

<sup>165</sup> Ivi, p. 16.

<sup>166</sup> Ivi, p. 16.

dunque, ha conoscenza delle cose perché le ha affrontate, nell'opera di Morante egli vede nella sua cecità che è corrotta/macchiata dalla conoscenza:

Nella mia cecità spasmodica e corrotta adesso io vedo  
cose nascoste alla innocente salute,  
agli occhi intatti...<sup>167</sup>

Come nel caso di Ippolito, anche Edipo sottolinea la sordità di un Dio assente:

E a Lui  
Io volsi la mia prima voce: esclamante un tale amore  
Che suonò come un grido di pudore torvo.  
Così mi trovai solo nella mia natività  
abbandonato alla nanna fragorosa della boscaglia  
e alle povere sise rugose delle capre<sup>168</sup>.

Per cui, la condizione di Edipo re è, come quella di tutti gli uomini, "un tradimento maledetto":

Questo me stesso  
Rifiutato dal cielo, questo  
Pischello bastardo e deforme,  
non è che il brutto rovescio degradato  
del me stesso vero: l'Edipo re!  
E meglio per me sarebbe non essere nato  
Piuttosto che vivere  
A questo tradimento maledetto<sup>169</sup>.

Ogni passo è preordinato da Dio e la preghiera rivoltagli è quella di una rana o di un asinello:

Senza sapere che tutte le mie strade – maestre e traverse, e scorciatoie  
e deviazioni  
erano già disegnate da Lui  
nella sua geometria preordinata.  
[...]  
In realtà, quella mia prima preghiera d'adorazione  
Per LUI non aveva dovuto significare niente,  
lo stesso che fosse la nenia d'una rana o d'un asinello<sup>170</sup>.

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 30.

<sup>168</sup> Ivi, p. 51.

<sup>169</sup> Ivi, p. 57.

<sup>170</sup> Ivi, p. 63.

In assenza di Dio, Edipo crede nel flusso in cui è immerso, tale da ritenersi ogni cosa che lo circonda:

Io sono le pupille della rondine, misure di una cruna  
Dove si spalanca tutta la vetrata celeste del ritorno,  
coi prati di grano, e le ombre colorate che fa il vento fra uno stelo e l'altro  
[...]  
Io sono il ritmo notturno della bonaccia sull'orlo della rada  
Sotto i recinti del forte dove la rècluta dorme  
[.] Io sono il batticuore della ragazza che,  
tremante per il divieto  
trasgredito  
d'accompagnarsi al ragazzo  
rientrando dalla lezione alla sera,  
sul momento del commiato clandestino davanti alla porta di casa  
lascia un bacio ancora freddo d'infanzia e di furto  
la sua bocca appena intrisa di primo amore.  
[.] Io sono la nebbia, i centomila sfavillii,  
la semina favolosa degli orienti mattinieri [...] <sup>171</sup>

Il credo nella vita si contrappone allo scetticismo verso la propria morte:

Credo nell'ignoranza e nei sogni e nel delirio  
Credo in tutte le storie più prodigiose o idolatriche  
E in tutte le cose impossibili.  
Solo nella mia morte, io,  
non credo <sup>172</sup>.

Edipo non crede nella morte, eppure fin dall'inizio sa di dover morire. Questo è un dato funzionale nell'opera di Morante perché simboleggia l'ordine precostituito della morte a cui allude il personaggio stesso. Non c'è nulla di più drammatico perché non si tende al suicidio come nei personaggi di Sofocle. Con Morante il dramma si consuma lentamente ancora una volta nella coscienza del personaggio che fa di tutto per allontanare la propria fine pur vivendo in quel limbo d'attesa che gli restituisce costantemente l'idea di fine.

## 6. Una nuova lettura del mito di Sofocle: conoscenza e cecità

È evidente il rapporto tra tragedia classica e contemporaneità in Elsa Morante. L'opera è irrapresentabile; riduce a zero l'azione drammatica e la parola del

---

<sup>171</sup> Ivi, pp. 72-73.

<sup>172</sup> Ivi, p. 65.

testo ha unico rilievo. Morante decide di riprendere il personaggio di Antigone con *filiis* e *pietas*, dunque l'amore della figlia per il padre, come emerge nel testo di Sofocle e che si relaziona col padre morente. Mentre non si concentra sul suo scontro con Creonte. La protagonista è l'unica che riesce a salvarsi perché rappresenta l'innocenza. Per tali meccanismi che presenta l'opera, Genette in *Palinsesto* afferma che *La serata a Colono* non è parodia ma trasposizione<sup>173</sup>. È infatti un canto parallelo perché la serata è una parodia dolorosa che rovescia la tragedia di Sofocle e, nel ribaltamento, Morante vede la presa di distanza dei suoi personaggi trasposti nel contemporaneo; in questa dialettica riproduce la parodia, cioè nella dialettica tra mito classico e contemporaneità. Inoltre, l'autrice trasforma i suoi personaggi in gente comune; Edipo conserva nei suoi tratti estetici il profilo di un anziano qualunque e la figlia di una zingarella. Edipo preserva la sua connotazione mitica nell'interiorità mentre Antigone porta il soprannome di Ninetta con chiaro richiamo al film *Edipo re* che Pasolini ha messo in scena l'anno prima dove Antigone era rappresentata - non a caso - da Ninetto Diavoli.

Edipo rappresenta l'uomo traumatizzato dalla storia. Invece Antigone rappresenta l'inconsapevolezza dei giovani. L'uomo ha letto tutti i libri e simboleggia la conoscenza, per questo è ceco, proprio perché la conoscenza lo ha accecato. Antigone è immune alla sofferenza perché è inconsapevole. Per cui se Edipo vede nella cecità e non più nella luce, dall'altra parte Antigone non riesce a vedere al buio. Infatti l'indovinello finale della Sfinge lo risolve Antigone a testimonianza della sua ingenuità. Inoltre, Edipo rappresenta la lingua aulica del mito mentre Antigone il linguaggio mimico dialettale, e questa è un'innovazione linguistica notevole perché è un dialetto regionale inventato, di un romano che unisce il dialetto ciociarese e napoletano, con forme linguistiche elementari, talvolta con errori.

Stilisticamente, infatti, c'è una mancanza di punteggiature e più volte la fanciulla ammette di non sapere scrivere. Il bilinguismo tra Edipo e Antigone è evidente ma è una scelta successiva che avviene in corso d'opera. La volontà di Morante è dunque quella di creare un personaggio nuovo di Antigone; ella infatti è uno dei felici pochi dell'opera morantiana, con un riferimento a *Felici pochi e infelici molti*. La conoscenza è dunque dolore. Antigone rinuncia alla conoscenza e pertanto entra a far parte dei felici pochi. Il teatro per Morante è sinonimo di libertà sia per temi trattati che per stile, come attesta una sua considerazione estrapolata da *Menzogna e sortilegio*:

---

<sup>173</sup> Genette (1997), p. 16.

Alla parola teatro i miei sensi tutti all'unisono si destavano suggerendo alla mente grandi spazi, brulicare di splendori, voci strane e corali<sup>174</sup>.

La capacità dell'autrice di scavare nella coscienza dei personaggi si può connettere a quello di Dacia Marini dove prende forma un immaginario della verticalità del profondo.

---

<sup>174</sup> Morante (1948), p. 621.

Il suo teatro è «umile, utile non solo per formare opere, per sollevare problemi, ma anche per costruire ambienti, tentare relazioni umane»<sup>1</sup>. I personaggi che, pirandellianamente immagina, si presentano nella mente dell'autrice come in una stanza vuota e, non chiedono di farsi parola, ma corpo:

La mia mente è come se fosse una stanza vuota che viene visitata dai miei fantasmi. Questi, come tutti i fantasmi, vengono, stanno, poi se ne vanno. Quando un fantasma comincia a rimanere nella stanza della mia mente e comincia a chiedere di farsi corpo, questo è per me il momento di incominciare a scrivere<sup>2</sup>.

Il mito trionfa ne *I sogni di Clitennestra* (1978) in cui Clitennestra compare in scena chiedendo ascolto per i fatti della sua vita, in un lamento modulato da un anaforico "vivo" e un epiforico "io" che rima con "dio" al secondo verso:

tra gli altri morti mi sento chiamare  
col nome di assassina...fra le ombre io  
vivo nella vergogna, lo sapete  
vivo sotto il peso della colpa io  
che ho subito da un figlio quello che ho subito,  
e nessuno dio si ricorda di me,  
massacrata da una mano matricida<sup>3</sup>.

Clitennestra è donna astuta e dotata di morbosa sensualità. Ella piega tutti al proprio volere divenendo moglie infame per eccellenza che uccide lo sposo. Agamennone è rientrato vincitore da Troia con la schiava Cassandra ma Clitennestra sta covando l'idea di ucciderlo perché vuole vendicare la figlia Ifigenia che Agamennone ha sacrificato per permettere alla flotta greca di salpare per Troia. Nel mito classico

---

<sup>1</sup> Taviani (2010), p. 45.

<sup>2</sup> Maraini 6 (1988), 1, p. 73. L'operazione teatrale di Maraini corre parallela a tutta una produzione che, a partire dagli anni Settanta del Novecento, e grazie al movimento delle donne, si è dedicata a ricostruire e a documentare la presenza/assenza di quest'ultime, come dimostrano scrittrici europee quali Maria Zambrano, Marguerite Yourcenar e Christa Wolf, per citarne alcune. Ma è stata soprattutto la critica, proprio a partire dagli anni Settanta, a incrementare gli studi dedicati alle presenze di donne nella letteratura: ne dà un importante resoconto L. Fortini, *Donne scrittrici nella letteratura italiana. Un percorso critico (1970-1993)*, «FM. Annali del Dipartimento di Italianistica», Università di Roma La Sapienza, 1994, 225-245, aggiornato nuovamente in EAD., *Critica femminista e critica letteraria in Italia*, «Italian Studies», n. 2, 2010, 178-91.

<sup>3</sup> «Il teatro, si sa, ha origini religiose e per quanto si sia trasformato nei millenni, in qualcosa di molto più laico e ricreativo, ha mantenuto nel fondo quel carattere di sacralità che le altre arti hanno perduto [...] Il suo interrogare, anche se ormai in sordina, gli dei, il suo proporre solenni dialoghi con la coscienza sui difficili rapporti tra doveri e piaceri, fra individuo e collettività» (D. Maraini, *Un sogno teatrale*, in *Fare teatro*, p. V.)

<sup>3</sup> Maraini (1974), p. 621. «Il teatro, si sa, ha origini religiose e per quanto si sia trasformato nei millenni, in qualcosa di molto più laico e ricreativo, ha mantenuto nel fondo quel carattere di sacralità che le altre arti hanno perduto [...] Il suo interrogare, anche se ormai in sordina, gli dei, il suo proporre solenni dialoghi con la coscienza sui difficili rapporti tra doveri e piaceri, fra individuo e collettività» (D. MARAINI, *Un sogno teatrale*, in *Fare teatro*, p. V.)

Clitennestra sarà a sua volta uccisa dal figlio Oreste desideroso di vendicare l'assassinio del padre, per poi essere condotto alla pazzia dalle Erinni.

La riscrittura del mito da parte di Maraini è invece funzionale per mettere in luce la violenza della società e della cultura dominante dagli uomini di cui le donne cadono vittime. Proprio da questo obiettivo principale ha origine la trilogia tragica di Eschilo, l'*Orestea* – da cui nasce *I sogni di Clitennestra* – che alla scrittrice interessa indagare come «one of the first examples – if not *the* example – of a literary work that staged the passage from maternal rights to the paternal rights»<sup>4</sup>.

Rispetto al rapporto padre-figlia visto precedentemente, nel caso dell'opera di Maraini è centrale la coppia madre-figlio/a. Da una parte vi è la figlia Elettra che nutre un odio verso la madre come si evince soprattutto da uno scambio di battute centrali:

ELETTRA: Non sei stata una buona moglie.

CLITENNESTRA: Che ne sai tu?

ELETTRA: Non sei stata una buona madre.

CLITENNESTRA: Ti ho fatto mancare qualcosa?

ELETTRA: Sì, la famiglia. Tu hai portato la famiglia addosso con disgusto e svogliatezza. Hai lasciato partire tuo marito da solo. Hai lasciato andare Oreste. Non li hai mai aspettati, amati, invocati. Hai pensato solo a te, alla tua fame<sup>5</sup>.

Dall'altra parte c'è il figlio Oreste che rievoca lo stesso rapporto erotico-adulterino nei confronti della madre che caratterizzava Ippolito e Fedra nell'opera di Sarah Kane. Il sogno del legame sessuale viene sintetizzato benissimo nell'immagine che restituisce il verbo "sprofondare" usato sia dal figlio che dalla madre.

ORESTE: Non ho fatto niente di male. Mai. Solo oggi, confesso, ho avuto un momento di delirio, un cedimento. Ho perso la testa. Ho perso la testa. Sprofondando in lei mi sono ubriacato, ho sentito il fondo del suo corpo [...]  
[...]

ELETTRA: Oreste si è sposato. Ti ho portato i confetti.

CLITENNESTRA: Ho sognato che facevo l'amore con lui. [...] Diceva che voleva sprofondare in me. Poi si infuriava<sup>6</sup>.

Pertanto, il mito si ricostruisce nella modernità solo mediante i sogni che sono visti come qualcosa di nefasto e terribile:

CLITENNESTRA: Ho fatto un sogno terribile.

ELETTRA: I tuoi sogni puzzano<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Cavallaro (1995), p. 340.

<sup>5</sup> Maraini (1974), p. 191.

<sup>6</sup> Ivi, p. 214.

<sup>7</sup> Ivi, p. 187.

Non a caso alla fine Clitennestra impazzisce e giustifica la propria pazzia affermando: «Sono stata colpita in fondo al mio sogno».<sup>8</sup>

La dimensione onirica ha anche a che fare con la religione; del resto sono diverse le occasioni in cui la Maraini ha confessato di avere una “concezione” religiosa del teatro e dunque, inevitabilmente, affronta questioni politiche, sociali, didattiche e alla chiarezza delle posizioni accompagna l’indeterminatezza e la contraddittorietà della trascendenza.

In conclusione, per le scrittrici prese in esame, il mito diventa esperienza di un presente declinato nel realismo della memoria poetica. Il mito moderno di queste donne sovverte però i canoni di quello passato e non vi è eroismo ma tali figure femminili per lo più soffrono, si sacrificano e puniscono se stesse. Ecco, dunque, che a partire dal singolo individuo, il dramma di coscienza diventa quello di un’intera generazione unita, seppur distante nei secoli, da un medesimo dolore antico e moderno.

Marianna Scamardella  
Università di Napoli, Federico II

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 223.

## ***Riferimenti bibliografici***

Adorno - Horkheimer (1966)

Theodor W. Adorno - Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.

Bassetti (2013)

Giovanni Bassetti, *Verso Colono. Elsa Morante e il teatro*, Pisa, Arpes, 2013.

Cataldi (2022)

Maria Grazia Cataldi, *Creature del palcoscenico. Le donne nel teatro: da personaggi a protagonisti*, Pisa, Le Impronte, 2022.

Cavallaro (1995)

Daniela Cavallaro, *I sogni di Clitennestra: The "Oresteia" According to Dacia Maraini*, «Italia» 72 (1995), 3.

D'Angeli (2017)

Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2017.

Genette (1997)

Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Kane (2000)

Sarah Kane, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2000.

Landi (2023)

Patrizia Landi, *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore/violenza nello spazio contemporaneo*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2023.

Lévi-Strauss (1967)

Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato*, in *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, Einaudi, 1967.

Maraini (1988)

Dacia Maraini, *"Il mio teatro" e "Il dialogo nel romanzo". Interviste col pubblico, "Prove di drammaturgia"*, 6 (1988), 1.

Maraini (1974)

Dacia Maraini, *I sogni di Clitennestra*, in *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974.

Morante (1948)

Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1948.

Morante (1968)

Elsa Morante, *La serata a Colono*, Torino, Einaudi, 1968.

Seneca (2011)

Lucio Anneo Seneca, *Fedra*, Roma, Carocci, 2011.

Kane (2000)

Sarah Kane, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2000.

Taviani (2010)

Ferdinando Taviani, *Teatro e democrazia culturale*, in *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, Roma, Perrone, 2010.

*The threads of women's history have often been intertwined with those of the theatre, so that in the second half of the twentieth century, for example, we witnessed the creation of a precise relationship between emancipation and women writers of theatrical works. In fact, «theater will be a privileged means of expression for the feminist movement» in the seventies, fundamental for the rethinking and refoundation of the theater itself. In this decade the women's movement has tried to become aware and escape marginality by attempting its own distinctive feature in drama writing. One of these is the ambition to rewrite the myth starting from classical roots to investigate modern social, political, cultural and relational conflicts. This contribution aims to focus on three authors in particular, Sarah Kane, Elsa Morante and Dacia Maraini, investigating, albeit in their diversity, the conjunction that binds them in recalling ancient values and disvalues to rewrite "an ancient modernity".*

**Parole-chiave:** *emancipation; women; myth; modernity*

## RECENSIONI

TIZIANO F. OTTOBRINI, MICHAEL VON ALBRECHT, 'SCRIPTORES ROMAE  
AETERNAE'. COLLOQUI CON CESARE, BOEZIO E ALTRI (PREFAZIONE E  
TRADUZIONE POETICA DI ALDO SETAIOLI), PERUGIA, GRAPHE.IT, 2024

Gli *apophoreta* che Michael von Albrecht offre al lettore in questo aureo libello riescono nell'intento non facile di diradare, con la luce del loro latino limpido e ardente, l'imbrunita nostalgia del passato che pencola sulla maggior parte degli antichisti – *expertus loquor* –.

Significativamente, nella forza vivida del dialogo la silloge consta di quattordici colloqui con *auctores* da Terenzio a Boezio, così trascorrendo dalla meditazione sull'*humanum* contenuta nel primo alla latinità cristiana del secondo; intonate al timbro della vita e dell'uomo sono infatti le linee paradigmatiche che dirigono le conversazioni anche con Cesare, Sallustio, Tibullo, Properzio, Petronio, Valerio Flacco, Marziale, Stazio, Silio Italico, Giovenale e Claudiano, urgendo verso l'ultimo capitolo che, sotto forma di epilogo, culmina nel fastigio dell'allocuzione a Roma, la vera protagonista di tutte le pagine. Recando in sé il tratto dantesco dell'incontro non con ipostasi atemporali e diafane ma con testimoni sbalzati a tutto tondo, la linfa che percorre gli esametri vonalbrechtiani riflette sul presente con la forza dell'antico, nel convincimento senecano che «omne verum, meum est» (*ad Luc.* I, 12). Dicono di noi queste voci autorevoli. facendolo nel modo più efficace qual è la via aperta dall'*exemplum*, come quando il Nostro, intento a effigiare Valerio Flacco, evoca le vicende argonautiche: «non homines, verum ars victrix est vera Minervae; / namque Argo, non Aesonides, consedit Olympo. / Sic hodie in nova nos ars atque scientia regna / evocat, aethereas hortans invisere calles» (*agli uomini non tocca la vittoria, / ma all'arte di Minerva; fu levata / la nave Argo al cielo, non Giasone. / Così oggi la tecnica e la scienza / ci chiamano a esplorare nuovi mondi, / e c'incitano a batter nuove vie*; trad., qui e in séguito, a cura di A. Setaioli, pp. 94-95, vv. 92-95). Come ci fu un tempo mitico in cui

la tecnica esibita nella nave Argo solcò mari remoti e come c'è stato un tempo risalente nel quale la tecnica di Roma rese accessibile il mondo con la sua rete viaria, parimenti c'è un tempo presente ove «sic nos sidereis confisi navibus axem / mox nostrum fore speramus» (*ci affidiamo ad astronavi / oggi, sperando conquistare il cielo; ibid., vv. 97-98*).

A voler spiccare, tra i molti, alcuni aspetti di interesse, per certo interviene il gusto per la chiusa sapida, spesso non refrattaria a toni lirici o alla natura del *fulmen in clausula*: per questo timbro si potrà ricordare l'*explicit* del colloquio con Terenzio, quando viene lamentata la perdita delle melodie di Flacco: «aut ex Aegypto surget mox musica arenâ / te vivo, aut inter manes mox omnia disces» (*o, te vivo, dall'Egitto / risorgeran le note sui papiri, / o tutto apprendrai nell'aldilà; pp. 22-23, vv. 122-123*): speranza papirologica ed escatologia si incrociano; per quel timbro, invece, si staglia il tono epifonemático e stellante che suggella il III dialogo, con Tibullo, allorché il lettore è congedato con l'ammonimento che «sic moriturus olor naturam carmine vincit» (*muore il cigno, e col canto vince morte; pp. 58-59, v. 98*). Piacerà poi di indagare nelle sue ascendenze e coloriture stilistiche l'occorrenza di iato espressivo in nessi marcati di interiezione *plus* congiunzione introducente congiuntivo ottativo (*ex.gr.* «heu! utinam», p. 20, v. 119; «o utinam», p. 24, v. 18).

Il latino dei moderni – cariato qual è da gravi neologismi o estravaganti con risemantizzanti – finisce col ridursi spesso a una maschera di gesso, sovrimposta a una realtà stinta e defunta; nulla di tutto questo nella guizzante opzione per la lingua latina del Nostro, che si presenta come la chiave d'oro per trasmettere tutto un universo valoriale. Un latino che non indulge a esibizione dotta e strumentale, bensì scorre liquido dal saldo intendimento dell'oggetto, come ammicca catonianamente l'Autore, «remque tenet, quam verba sequantur» (*possiede il tema / e le parole vengono da sé, pp. 32-33, v. 36*). È la ricerca del vero, infatti, a orientare la raccolta poetica, con la liberalità dell'amico che toglie a sé per essere largo con gli altri («sed vivis parcus tibi, largus amicis»; *risparmi / per te, sei liberale con gli amici, pp. 142-143, v. 87*), come si legge di Plinio iunior, ammirato in quanto primo e forse ultimo capace di vergare un panegirico volto al vero («iste panegyricus, licuit cui dicere / primus erat; forsan –

perii! – fuit ultimus idem»; *codesto panegirico fu il primo, / a cui dire il vero fu concesso, / forse – ahimè – anche l'ultimo*, pp. 136-137, vv. 33-34).

Nella levigata, attica compostezza della sua scrittura latina, von Albrecht trova quell'equilibrio mirabile di cui era maestro il Pascoli, laddove la solennità togata della lingua non si stempera in accademismi leziosi ma è temperata allo spirito vivo, vivido e vivace di sentire la primaverile tradizione culturale che promana dall'Antichità.

I cultori di cose latine non potranno che guardare lieti ai fulgidi risultati cui perviene il magistero dello scrittore, in concerto con le cure zelanti del fine traduttore poetico e con la benemerita, coraggiosa intrapresa dell'editore.

«Roma, vocas vatem» (*Roma, chiami un poeta che ti canti*, pp. 188-189, v. 1) si apre l'ultimo componimento: compulsato il libro, possiamo dire che l'abbia trovato anche nella temperie del nostro secolo.

Tiziano F. Ottobri

Consiglio Nazionale delle Ricerche – ILIESI

tiziano.ottobri@cnr.iliesi.it

ALESSANDRA TREVISAN, ANGELO PIERO CAPPELLO, GABRIELE D'ANNUNZIO.

LUIGI PIRANDELLO. *CORDIALISSIMI NEMICI*, PESCARA, IANIERI EDIZIONI,

2024

L'ultimo studio di Angelo Piero Cappello, edita da Ianieri, si configura quale intervento critico destinato a scardinare i paradigmi esegetici consolidati attorno al rapporto tra le due figure egemoni del canone letterario del primo Novecento italiano: Gabriele d'Annunzio e Luigi Pirandello. Lungi dal risolversi in una mera ricostruzione storiografica, *Cordialissimi nemici* articola una lettura radicalmente innovativa, il cui approccio metodologico coniuga l'acribia filologica con alcuni strumenti dell'ermeneutica psicoanalitica applicata ai processi della creazione letteraria.

Il fulcro teoretico del volume consiste in un audace rovesciamento della vulgata critica, la quale ha costantemente insistito sull'inconciliabilità estetica e temperamentale tra il Vate e il drammaturgo agrigentino. Cappello, al contrario, dimostra come dietro la manifesta ostilità si celasse un complesso e inconfessato legame di dipendenza intellettuale, assai più stratificato di quanto la critica ufficiale abbia sinora concesso.

L'innescò dell'intera indagine muove dalla capitale scoperta di una fitta rete di calchi testuali tra l'explicit di *Uno, nessuno e centomila* e il dannunziano *Vangelo secondo l'Avversario* (1924). Tale nesso, che lo studioso definisce quale esempio di "riscrittura mimetica" non dichiarata, assume una portata euristica che trascende l'erudizione filologica per investire questioni capitali inerenti ai meccanismi di ricezione e rielaborazione creativa nella modernità letteraria. L'analisi comparatistica rivela come Pirandello avrebbe attinto al magistero stilistico dannunziano proprio nel momento di massima *impasse* compositiva, allorché la chiusa del suo romanzo esigeva un congedo narrativo di adeguata densità filosofica. La prosa febbrile e frammentata del

finale moscardiano troverebbe infatti il suo archetipo nella sintassi paratattica e nell'andamento visionario del testo "religioso" del Vate, secondo una modalità di appropriazione che postula l'esistenza di canali comunicativi sotterranei tra due poetiche apparentemente antitetiche.

Il solido impianto documentario, che Cappello orchestra con perizia, corrobora la sua architettura interpretativa, conferendo solidità probatoria all'intuizione critica. La ricostruzione della parabola del loro dissidio – dal celebre aforisma pirandelliano del 1920 («La vita o si vive o si scrive») fino alla pubblica riconciliazione del 1934 – illumina come l'evoluzione del rapporto fosse condizionata non solo da fattori estetici, ma anche dalle profonde trasformazioni del quadro politico-istituzionale, con il regime fascista che orchestrò culturalmente una pacificazione strumentale a fini propagandistici – una pace che differisce, comunque, sul piano biografico, nella postura dei due soggetti, dal momento che Pirandello prese la tessera del partito fascista e d'Annunzio non lo fece mai.

Particolarmente interessante, dal punto di vista documentario, è l'appendice epistolare al volume, in cui le tensioni irrisolte e le reciproche incomprensioni affiorano sotto la superficie della cortesia formale, del confronto intellettuale. Particolarmente eloquente risulta il carteggio relativo all'allestimento de *La figlia di Iorio* (1934), che inizia già nel 1926 con alcune precisazioni del siciliano. I documenti esplicano il tentativo pirandelliano di restituire dignità scenica al dettato teatrale dannunziano, superandone le viete accuse di verbosità e staticità drammaturgica ma rivelano ben altro: vi è, infatti, nel contenuto, un avvicinamento personale, una cura della relazione che ribalta (e sostiene allo stesso tempo) quell'inimicizia affabile del decennio antecedente.

Il pregio maggiore dell'operazione critica di Cappello risiede nella sua capacità di operare una sintesi organica tra acume filologico e profonda sensibilità storico-culturale, restituendo al dibattito una complessità che rifugge dalle semplificazioni ideologiche.

La riabilitazione di d'Annunzio non è mai apologetica, ma si attua attraverso la dimostrazione della sua pervasività culturale e della sua ineludibile influenza persino sui suoi più illustri detrattori. In tal modo, lo studio di Cappello non solo dischiude inedite prospettive per la comparatistica, ma impone una riconsiderazione delle dinamiche intertestuali nella letteratura italiana, suggerendo come l'aperta conflittualità possa, in realtà, mascherare le forme di un sotterraneo e fecondo dialogo creativo.

Alessandra Trevisan  
Università Ca' Foscari di Venezia  
[ale.trevisan@unive.it](mailto:ale.trevisan@unive.it)

SIMONE PETTINE, ANTONELLO FABIO CATERINO, *APPUNTI*  
*INTERDISCIPLINARI DI INFORMATICA UMANISTICA (AL TEMPO*  
*DELL'INTELLIGENZA ARTIFICIALE)*, TERMOLI, ARISTODEMICA EDIZIONI, 2025

Che gli studi filologici e linguistici in Italia registrino un notevole ritardo nell'applicazione di quelle che, per un pubblico non specialista, potrebbero essere facilmente riassunte con l'etichetta di comodo "risorse informatiche", è cosa nota. È sufficiente consultare rapidamente le fonti bibliografiche a disposizione per accorgersi del semplice fatto che provengano principalmente da altri paesi europei e, soprattutto, dagli Stati Uniti. Tanto più andrebbe dunque valorizzata l'iniziativa di aggiornamento e potenziamento degli studi testuali che, anche nel nostro paese, tentano in qualche modo un'applicazione precisa e consapevole del digitale; iniziativa, spesso, tacciata di eterodossia, specialmente in ambito accademico.

Tale premessa è doverosa per contestualizzare l'agevole manualetto di 130 pagine pubblicato recentemente da Antonello Fabio Caterino, *Appunti interdisciplinari di informatica umanistica (al tempo dell'intelligenza artificiale)*, pubblicato per i tipi di Aristodemica. Si potrebbe pensare che a un umanista operante nel settore dell'informatica basti il possesso di un laptop con connessione ad internet, insomma una rudimentale competenza nel settore del digitale. Così non è: l'informatica umanistica è invece in una disciplina assai più complessa, versatile, tecnologica e, per sua stessa natura, profondamente interdisciplinare e multimediale, la cui corretta applicazione necessita di una serie di conoscenze teoriche e di competenze pratiche le quali esigono un lungo periodo di apprendistato per una corretta applicazione.

Ora, il libro di Antonello Fabio Caterino colma appunto, nello stesso momento, due lacune significative: l'assenza di un manuale d'uso pratico, nel contesto nostrano, per chi si interessi di informatica umanistica; e l'impossibilità di trovare una guida che sia

non meramente teorica, ma effettivamente pragmatica, cioè spendibile in un contesto non solo di studio, ma anche operativo. Per apprezzarlo, però, non si può prescindere dalla comprensione della complessità intrinseca della materia. *Appunti interdisciplinari di informatica umanistica* non è, infatti, né un astruso manuale di concetti filosofici, né un manuale di alfabetizzazione informatica in senso stretto. Si tratta invece di uno strumento in grado di fornire, sempre con estrema apertura al concetto dell'interdisciplinarietà, i rudimenti dell'informatica umanistica, aperti a tutte le scienze che hanno al centro la produzione e l'analisi del testo, per degli studenti (o generici curiosi) che di informatica umanistica mai abbiano sentito parlare. Ancora, è un manuale che allo stesso tempo si mostra come utile guida per chi voglia muovere i primi passi nel versatilissimo mondo dell'intelligenza artificiale.

La struttura agevole, pensata per essere molto più accessibile rispetto alla classica saggistica accademica, fa leva sulla presenza di piccoli e brevi capitoli, pensati come “pillole” che di pagina in pagina consegnino chiavi di accesso successivamente sempre più complesse per il macro-argomento generale. La lettura non è mai ostacolata da interruzioni pedanti o dalla presenza ingombrante delle note a piè di pagina; tuttavia, il rigore scientifico è garantito – oltre che dalla scrittura e dall'argomentazione – dalla presenza di una bibliografia finale suddivisa per capitoli.

A riconferma della stressa connessione tra produzione e studio testuali da un lato e utilizzo dell'intelligenza artificiale dall'altro, inoltre, l'autore stesso ha fatto ricorso a quest'ultimo. L'AI è stata utilizzata, in particolare, per ottenere feedback e innesti testuali tali da semplificare al massimo (senza banalizzare) i concetti più difficili, comprendendo che il principale pubblico di fruitori sarebbe stato quello, appunto, dei non addetti ai lavori: studenti dei corsi di laurea triennale e magistrale dell'anno 2025. Sono stati utilizzati, ad esempio, dei corpora testuali basati sugli esiti linguistici degli universitari, adeguando la forma della scrittura didattica agli standard comunicativi attuali, insistendo così sulla simmetria e sulla fruibilità.

Quale miglior esempio di testo che fornisca delle linee guida operative e che si basi, esso stesso, sull'applicazione pratica di tali linee guida? L'intelligenza artificiale viene

così mostrata nella sua essenza di calcolatore in grado di predisporre esiti non sostitutivi ma integrativi del pensiero e dell'espressività dell'autore. Né ci si sarebbe aspettati di meno, del resto, da un manuale pioneristico che per la prima volta introduce, nella trattazione dell'informatica umanistica (di sé, peraltro, ancora oggetto di discussione da parte degli studiosi), il mondo, complesso e affascinante, dell'AI.

.

Simone Pettine

Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

[simonepettine@gmail.com](mailto:simonepettine@gmail.com)