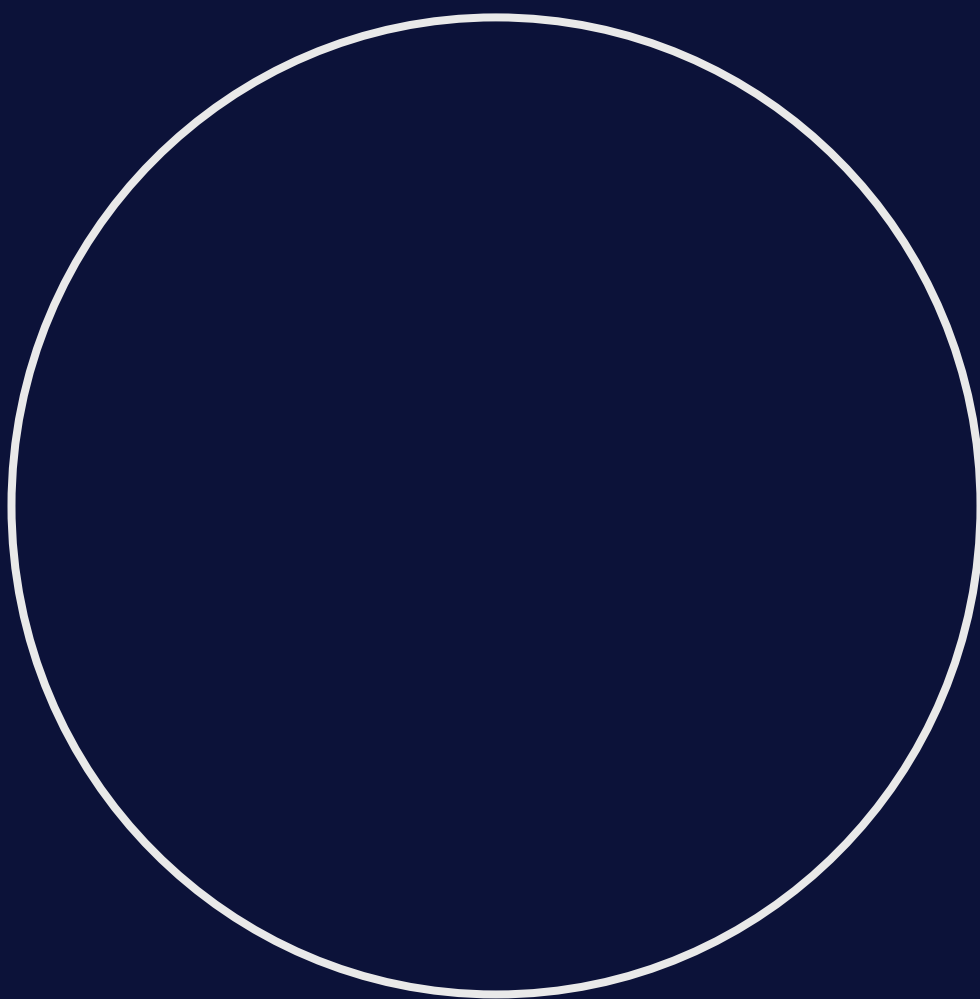


unaκοινῆ

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



n.5

2024

unakoivñ

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

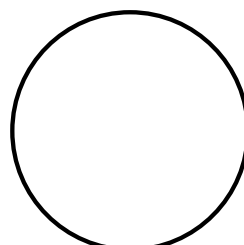
n.5

2024

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

Vol. 5/2024
Rivista annuale
ISSN 2724-4261 online

unakoivñ



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

Direttori

GIOVANNA BATTAGLINO - Università degli Studi di Salerno

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

Comitato scientifico

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

Comitato di redazione

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

- Università degli Studi di Foggia; DELLINO ANNA - Università degli Studi di Foggia; D'URSO VALENTINO - Università degli Studi di Salerno; FAEDDA ALESSIO - Università degli Studi di Cagliari; FIORE GIULIA - Università di Bologna; GIOVANNONE DANIELE - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; GRASSO ARIANNA - Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale'; MORIGHI MARIA CHIARA - Università degli Studi di Siena e Université de Tours; PAGLIARO ANNA CHIARA - Università di Napoli 'Federico II' e Università degli Studi 'D'annunzio' Di Chieti-Pescara; PARISI ANTONIO - Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.

Caporedattore

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

Comitato di lettura

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

Web

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

e-mail

redazione@unakoine.it

Editore

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Licenza

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

indice

01 | saggi

- Asteria Casadio,
Suggestioni classiche ne Le città invisibili di Italo Calvino 9
- Anna Cesaro,
*Edipus di Giovanni Testori: lo Scarrozzante interpreta
il dramma antico* 29
- Paola Volpe,
Chi traduce è un 'aguzzino'?
Italo Calvino e I fiori blu di Raymond Queneau 47

02 | miscellanea

- Eleonora Anselmo,
*Edoardo Sanguineti traduce La festa delle donne:
un'analisi delle 'costanti sanguinetiane'* 58
- Amalia Margherita Cirio,
Un modo di intendere l'attualità dei Classici 82
- Rossana Levati,
*Domenico Dara tra tradizione classica
e modernità* 92

03 | recensioni

- Ginevra Latini,
Italo Calvino e i classici latini.
«Cosmicità» di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio
(SALVATORE BOTTEGA) 149
- Mauro Bonazzi,
Passato
(GIULIO COPPOLA) 154
- Sara Fazion,
Seneca tragico fra Medioevo e Umanesimo.

	<i>Esegesi e fortuna</i> (AURORA CUNTRÒ)	160
•	Francesco Sielo, <i>Animali, macchine, stranieri.</i> <i>L'identità umana in Primo Levi, Alvaro e Pasolini</i> (FAUSTO MARIA GRECO)	166
•	Patrizia Landi, <i>Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile.</i> <i>Amore/violenza nello spazio contemporaneo</i> (VERONICA MEDDA)	170

04 | chronica

•	Giulia Morano, <i>International Doctoral Conference</i> “Signa Manent. Il segno tra testo, layout e significato” (Napoli, 9-10 novembre 2023)	180
---	--	-----

05 | colloquia

•	Sabrina Sorvino <i>intervista Valerio Magrelli</i>	190
•	Stefano Tresca <i>intervista Ginevra Latini</i>	197

01 | saggi

Asteria Casadio
Anna Cesaro
Paola Volpe

Asteria Casadio

Suggerimenti classiche ne *Le città invisibili* di Italo Calvino

Abstract: Il presente studio si propone di rintracciare le ascendenze classiche ne *Le città invisibili* e l'uso che Calvino ne fa. In particolar modo ci si concentra sulla tecnica usata per nasconderle e rivelarle contemporaneamente, anche alla luce del pensiero dello scrittore.

Abstract: The present study aims to trace the classical sources in *Le città invisibili* and the use that Calvino makes of it. In particular, we focus on the technique used to hide and reveal them at the same time, also in light of the writer's thoughts.

Parole-chiave: nomi, città, tecnica, fonti, classico

Keywords: names, cities, technique, sources, classic

Asteria Casadio, Università degli Studi G. D'Annunzio di Chieti. I suoi studi vertono sulla critica dantesca, la letteratura italiana e teatrale tra Ottocento e Novecento, con una particolare attenzione ai punti di contatto tra passato e presente e neuroscienze e letteratura. Email: asteriacasadio@tiscali.it

Che Calvino conosca e in qualche modo riusi i classici è indubitabile, non solo quelli italiani¹, ma anche quelli latini² e greci. Nota Domenico Scarpa³: «Calvino ha messo a profitto gli anni del liceo classico, ma il fatto emergerà in pieno solo nei suoi ultimi anni: quando, da Senofonte a Ovidio, a Plinio a Guido Cavalcanti ripenserà le tradizioni greca latina e medioevale. Al suo esordio, invece, salvo una provocatoria lettura di Omero in chiave antimilitarista (1946), Calvino si presenta come un lettore di formazione moderna».

Egli stesso, in alcuni dei saggi raccolti sotto il titolo *Perché leggere i classici*, spazia, nella sua analisi, da Omero a Senofonte, a Ovidio, a Cardano, Ariosto e Galileo, fino a Montale, Gadda e Pavese, senza trascurare quelli che considera classici della letteratura europea, tra cui Diderot, Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoj, Twain, James, Stevenson, Conrad, Hemingway, fino a Borges e Queneau.

È evidente che per lui la definizione stessa di 'classico' è soggettiva: sono tali i libri che hanno contribuito alla formazione di colui che li ha letti, specie in gioventù.

«Si dicono classici quei libri che costituiscono una ricchezza per chi li ha letti e amati; ma costituiscono una ricchezza non minore per chi si riserba la fortuna di leggerli per la prima volta nelle condizioni migliori per gustarli»⁴.

I classici, letti da giovane, secondo Calvino danno

«una forma alle esperienze future, fornendo modelli, contenitori, termini di paragone, schemi di classificazione, scale di valori, paradigmi di bellezza, tutte cose che continuano a operare anche se del libro letto in gioventù ci si ricorda poco o nulla»⁵.

Nel rileggere il libro, negli anni della maturità, si ritrovano quelle costanti che ormai fanno parte dei meccanismi interiori di ciascuno e di cui si era dimenticata l'origine; ne deriva che la «particolare forza» di un classico è quella «di farsi dimenticare in quanto tale» e, allo stesso tempo, di riuscire a depositare dentro il lettore «il suo seme»⁶.

La presenza del classico, in un'opera posteriore, tuttavia, non può non essere mediata dall'esperienza del presente:

«L'attualità può essere banale e mortificante, ma è pur sempre un punto in cui situarci per guardare in avanti o indietro. Per poter leggere i classici si deve pur stabilire «da dove» li stai leggendo, altrimenti sia il libro che il lettore si perdono in una nuvola senza tempo. Ecco dunque che il massimo rendimento della lettura dei classici si ha da parte di chi ad essa sa alternare con sapiente dosaggio la lettura d'attualità. [...]. Forse l'ideale sarebbe sentire l'attualità come il brusio fuori della finestra, che ci avverte degli ingorghi del traffico e degli sbalzi meteorologici, mentre seguiamo il discorso dei classici che suona chiaro e articolato nella stanza. Ma è ancora tanto se per i più la presenza dei classici s'avverte come un rimbombo lontano, fuori dalla stanza invasa dall'attualità come dalla televisione a tutto volume. Aggiungiamo dunque: è classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno»⁷.

Proprio la mediazione della modernità porta ad una non facile identificazione del riuso del classico: Calvino, come Montale⁸, del resto, non ama l'ostentazione culturale implicita in un richiamo palese, pare avvertirla come una forma di banalizzazione. Per lui, se un classico entra, di suo, in un'opera moderna, lo fa in un rapporto critico; esso scaturisce dall'interiorità dell'autore quasi per definirla, senza che si crei alcuna dipendenza dal modello: «Il 'tuo' classico è quello che non può esserti indifferente, che ti serve per definire te stesso, in rapporto e magari in contrasto con lui»⁹.

Non è facile, pertanto, fissare con assoluta certezza, in Calvino, la fonte 'classica' di un brano, di una immagine, di un sintagma, ma è possibile recuperarne la radice attraverso quello che si potrebbe definire un processo di "allusione necessaria"¹⁰, tuttavia nascosto ed appena percepibile.

Ciò appare evidente, a nostro avviso, soprattutto ne *Le città invisibili*, di cui Calvino afferma¹¹: «Le ho chiamate tutte con nomi di donna: nomi magari con qualche risonanza orientale, di imperatrici bizantine, per esempio, o nomi medioevali. Ma i nomi non importano».

Giustamente osserva Leonardo Terrusi¹²: «A entrare in collisione con la formula negativa sono anche le informazioni sull'avantesto delle città disponibili grazie alla pubblicazione di alcuni autografi da parte di Mario Barenghi»¹³; da essi si evince che Calvino, dopo aver scritto tutti i testi delle città, ma prima di aver elaborato il sistema delle rubriche, aveva stilato un elenco di cinquantacinque nomi, ciascuno con una breve definizione caratterizzante la città stessa, quarantatré dei quali erano rimasti fino alla redazione definitiva, anche con scambi fra nome e tipo di città. Si tratta, secondo lo studioso, di

«testimonianze [...] di come il minuzioso lavoro preparatorio dell'opera coinvolgesse pienamente le scelte onomastiche. Sorge allora il sospetto che la loro asserita trascurabilità nasconda una sorta di strategia diversiva; diretta a stornare il lettore dai significati di superficie, ricavabili da troppo facili equazioni nomen / res, per dirigerlo verso sensi più riposti e profondi. È il sospetto che i nomi, proprio in questo, molto dicano sulle strategie di scrittura delle Città»¹⁴.

Non si può che concordare con lo studioso laddove sospetta che con l'affermazione «i nomi non importano» Calvino voglia solo distogliere l'attenzione da una troppo semplice corrispondenza del nome con la natura e la caratteristica della città.

Che invece essa vi sia, intrinseca ma volutamente occultata, pare suggerire lo stesso autore, nella terza de *Le città e il nome*: Pirra. Nell'immaginazione di Marco Polo, Pirra era una città pensata come altre; ma appena vi giunge, tutto quello che ha creduto viene cancellato:

«Da quel momento in poi il nome Pirra richiama alla mia mente questa vista, questa luce, questo ronzio, quest'aria in cui vola una polvere giallina: è evidente che significa e non poteva significare altro che questo. La mia mente continua a contenere un gran numero di città che non ho visto né vedrò, nomi che portano con sé una figura, o frammento o barbaglio di figura immaginata [...] Anche la città alta sul golfo è sempre là, ma non posso più chiamarla con

un nome, né ricordare come potevo darle un nome che significa tutt'altro»¹⁵.

Il nome, dunque deve 'significare' (*signum facere*) qualcosa in relazione alla città, ne deve esprimere un lato, una immagine, un aspetto. A Pirra era stato dato un nome che significa "altro", in quanto richiama subito alla mente il mito greco di Deucalione e Pirra, i due sopravvissuti al diluvio voluto da Zeus che 'rifondano' la stirpe umana gettandosi sassi alle spalle. Nella descrizione della città, tuttavia, non è rintracciabile neppure il più piccolo, e nascosto, indizio riconducibile al mito. *Pirra* è «questa vista, questa luce, questo ronzio, quest'aria in cui vola una polvere giallina».

E dunque nel nome proprio *Pyrrha* bisognerà riconoscere *pyra*, il rogo da cui si sprigionano la *luce* delle fiamme il crepitio (*ronzio*) della legna che brucia, l'aria piena di faville (*aria in cui vola questa polvere giallina*). Calvino ha, per così dire 'criptato' gli indizi da lui sparsi nel testo, con una tecnica che, come si vedrà, è uguale per tutte le città, e per la quale, la corrispondenza tra le parole da lui usate e le ascendenze 'classiche' del testo stesso, non sarà mai aperta e palese.

Nel caso di Pirra, dunque, da leggersi come 'pira', per ritrovare le tracce nascoste, va rilevato che l'immagine della luce, come caratteristica della fiamma che divampa, è già in Omero, espressa da termini quali αὐγή e σέλας: così Hom. *Il.* 22,134-135 ἐλάμπετο εἴκελος αὐγῇ / ἢ πυρὸς αἰθομένου ἢ ἡελίου ἀνιόντος ed *Il.* 8, 509 καίωμεν πυρὰ πολλὰ σέλας δ' εἰς οὐρανὸν ἵκη¹⁶.

I poeti e gli scrittori latini ripropongono numerosi la descrizione del fulgido bagliore del fuoco, del crepitio della fiamma, delle faville che si levano in aria. Virgilio narra di Didone, che, decisa a morire, ingannata la sorella con la menzogna della maga, la esorta (*Aen.* 4, 494-495): *Tu secreta pyram tecto interiore sub auras / erige*, poi (*Aen.* 4, 503-506) *pyra penetrati in sede sub auras/ erecta ingenti taedis atque ilice secta [...] sertis et fronde coronat / funerea*¹⁷. E proprio la terribile luce di quella pira ardente vede Enea riflettersi sulle mura di Cartagine, mentre veleggia sul mare lontano (*Aen.* 5, 1-4) *Interea medium Aeneas iam classe tenebat / [...] / moenia respiciens, quae*

*iam infelicis Elissae / conlucent flammis*¹⁸. Anche in *Aen.* 11, 203-209 il verbo *conlucere* si riferisce ai roghi funebri sparsi per la pianura: *Nec minus et miseri diversa in parte Latini / innumeras struxere pyras [...] / tunc undique vasti / certatim crebris conlucent ignibus agri*¹⁹. Al crepitio del fuoco fa ancora riferimento Virgilio (*Aen.* 7,73, nel prodigio per cui a Lavinia sembrano ardere i capelli *atque omnem ornatum flamma crepitante cremari*²⁰. Alle faville fa invece cenno Quintiliano (8, 5, 29): *lumina illa non flammae sed scintillis inter fumum emicantibus similia dixeris*²¹.

La tecnica usata da Calvino per celare le sue fonti classiche, pur disseminando indizi ad esse relativi (sempre consistenti in parole ripetute o comunque diverse da quelle attese, ovvero da immagini che colpiscono chi legge) andrà tuttavia confermata da un esame sistematico almeno dei primi nomi delle città stesse.

Diomira

Gli studiosi che hanno indagato sistematicamente le cinquantacinque città²² trovano un legame semantico evidente tra Diomira, Isidora e Dorotea. Illuminanti risultano le parole di Ulla Musarra-Schroeder nella sua puntuale recensione al volume²³:

«Si tratta di città i cui nomi richiamano una divinità, città dal nome ‘teoforico’. Gli autori individuano la linea, che riuniscono queste tre città con altre città, che hanno un nome con significato religioso, come Anastasia, il cui nome deriva dal greco *anástasis*, ‘risurrezione’, e Despina, nome d’origine mitologica che rimanda alla figlia di Poseidone, dio del mare, e di Demetra, dea della terra. Il legame semantico fra città e nome è diretto e evidente: la città infatti si trova sulla soglia tra la terra e il mare. Nel secondo capitolo la stessa linea tematica conduce a Fedora, nome russo che corrisponde al nome italiano Teodora, che, come Dorotea, significa ‘dono di Dio’. Altre linee tematiche riuniscono le città citate, in particolare il senso di melanconia. A Diomira non è chiaro se la felicità sia da intendersi come ricordo o come desiderio. Ad Isidora la melanconia sta nel divario fra la città sognata e quella ‘reale’, mentre a Dorotea è il confronto fra giovinezza e maturità, a generare la melanconia

del viaggiatore. Ad Anastasia sembra essere la città stessa che, per il suo ideale di un ordine metafisico, impone agli abitanti un 'suo' desiderio totalizzante. Anche a Fedora c'è contrasto fra desiderio e realtà. Infatti il desiderio della città ideale si perde nella molteplicità di sfere di vetro che si trovano nel palazzo al centro della città, per cui il luogo centrale diventa "fragile, multiforme, decomposto". Come fanno presente gli autori, questo microtesto esprime una tesi tipicamente calviniana, che riguarda il rapporto fra modello e realtà, tesi che implica il rifiuto di modelli cristallizzati.»

Etimologicamente il nome fa pensare ad un *Dei mira*, 'cose mirabili', *mirabilia*, 'meraviglie' di Dio, suggerendo un'ascendenza da fonti sacre. Il salmo 119, infatti, recita (v.18), *revela oculos meos / et considerabo mirabilia de lege tua*, (v. 129) *Mirabilia testimonia tua (scl. Dei)*²⁴.

Dal testo emergono alcuni possibili indizi: *in primis*, nella descrizione della città, accanto alle cupole d'argento e al gallo d'oro che canta all'alba, «le statue in bronzo di tutti gli dei», di cui colpisce quel 'tutti'. Marco Polo appare evidentemente stupito dalla quantità di idoli sparsi per la città, e ciò evoca nel lettore il ricordo dell'arrivo di San Paolo ad Atene, (Act. 17,16): *Paulus autem cum Athenis eos expectaret, incitabatur spiritus eius in ipso, videns idolatriae deditam civitatem*²⁵. Trovando un altare dedicato al dio ignoto, Paolo parla agli Ateniesi di Cristo ed aggiunge: *genus ergo cum simus Dei, non debemus aestimare auro aut argento, aut lapidi, sculpturae artis et cogitatinis hominis*²⁶, con una menzione dei metalli più preziosi che, se nel testo sacro sono riferibili alle statue degli dei, sono comunque presenti nella descrizione delle bellezze di Diomira. Che tuttavia al viaggiatore appaiono simili a quelle di altre città; ciò che di essa colpisce specificatamente, è il ricordo della felicità provata da coloro che della città vivono l'atmosfera quando scende la notte:

«Ma la proprietà di questa è che chi vi arriva una sera di settembre, quando le giornate s'accorciano e le lampade multicolori s'accendono tutte insieme sulle porte delle friggitorie, e da una terrazza una voce di donna grida: uh!, gli viene

da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'essere stati quella volta felici»²⁷.

Calvino pone l'accento sulla felicità che Diomira infonde, ma quasi come esperienza irripetibile e unica: coloro che credono di averne vissuta una simile - dice Marco Polo - sono, infatti, da invidiare.

Secondo il *Vangelo* (Luc. 10, 24) Gesù disse ai discepoli: *beati oculi qui vident que vos videtis. Dico enim vobis quod multi prophetae et reges voluerunt videre quae vos videtis, et non viderunt, et audire quae auditis et non audierunt*²⁸. La beatitudine dei discepoli è contrapposta alla delusione (e all'invidia?) di chi non ha potuto accedere alla loro felicità. Anche Sant'Agostino (*De civitate dei* 22, 17, 69) discutendo della resurrezione delle donne, pone l'accento sulla felicità di coloro che godranno di questo privilegio; i prescelti, infatti, saranno uguali agli angeli, non nel corpo o nell'età, ma nella felicità: *De qua enim me interrogatis, vir erit etiam ipsa, non mulier, non hoc dixit, sed dixit: in resurrectione enim neque nubent neque uxores ducent, sed sunt sicut angeli Dei in caelo; aequales utique angelis immortalitate ac felicitate, non carne*²⁹. La felicità è dunque il sentimento che provano le anime angeliche, dopo la fine della vita, secondo il Padre della Chiesa: la stessa inspiegabile felicità che si prova a Diomira al declinare della luce, di fronte all'accendersi della lampada ed alle voci di donne nascoste.

Isidora

Il sintagma greco ἴσα δῶρα, 'uguali doni' cui, etimologicamente pare riconducibile il nome della città, non offre alcun indizio sulle eventuali fonti di Calvino. Come invece accade per due occorrenze del testo: l'insistenza sul nome 'chiocciola' («Finalmente giunge a Isidora, città dove i palazzi hanno scale a chiocciola incrostate di chioccioline marine») e la connessione della città con la vecchiaia («a Isidora si arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù: lui è seduto in fila con loro»³⁰).

Il termine 'chiocciola' designa il guscio della lumaca, e in Plinio

(*H.N.* 8, 59), la lumaca stessa che in estate, mentre striscia sui sassi, viene ingiustamente strappata via eppure non esce dal guscio: *Omnia secessus tempore veneno orba dormiunt. Simili modo et cochleae Illae quidem iterum et aestatibus adhaerentes maxime saxis, aut etiam iniuria resupinatae avulsaeque, non tamen exeunt*³¹. E se l'etimologia di 'lumaca' da *limus* si ritrova in Isidoro di Siviglia (*Mund.* 13,5, 7), il cui nome è in singolare consonanza con quello della città, dai poeti greci e latini potrebbe essere stata suggerito il riferimento alle chioccioline specificatamente 'marine'. Paolo Silenziario (*AP* 5, 227) menziona una ἀλιαντῆς κόχλος perfettamente corrispondente alla «chiocciola marina» di Calvino; in Ovidio (*Met.* 1,331ss.) Tritone, chiamato dal re del mare si serve del guscio cavo e ritorto di una creatura marina, divenuta conchiglia, per dare ai fiumi il segnale di ritirarsi: *rector pelagi [...] ceruleum Tritone vocat conchaeque sonanti/ inspirare iubet*³². La fonte classica nascosta nel riferimento alla vecchiaia, connessa con *Isidora* appare invece reperibile nei *Macrobii*, operetta di Luciano, in cui a Isidoro di Carace vengono attribuite considerazioni sulla longevità. Così, infatti, attesta Luciano (*Macr.* 15): Ἀρταξέρξης ἕτερος Περσῶν βασιλεύς, ὃν φησιν ἐπὶ τῶν πατέρων τῶν ἑαυτοῦ Ἰσίδωρος ὁ Χαρακηνὸς συγγραφεὺς βασιλεύειν, ἔτη τρία καὶ ἐνενήκοντα βιοῦς τὰδελφοῦ Γοσίθρου ἐδολοφρονήθη³³. (*Macr.* 17) Γοαισὸς δέ, ὡς φησιν Ἰσίδωρος ὁ Χαρακηνὸς, ἐπὶ τῆς ἑαυτοῦ ἡλικίας Ὁμάνων τῆς ἀρωματοφόρου βασιλεύσας πεντεκαίδεκα καὶ ἑκατὸν γεγονῶς ἐτῶν ἐτελεύτησεν νόσῳ³⁴.

Proprio la combinazione del nome di Isidoro di Carace con le attestazioni di casi di estrema longevità, ha dato, probabilmente, il nome a *Isidora*, la città di Calvino.

Dorotea

L'etimologia del nome è ancora una volta greca, da δῶρον e θεά, 'dono di una dea', ma non è utile a suggerire alcuna ascendenza. La descrizione della città è divisa in due momenti, di cui il primo è didascalicamente impersonale (mero resoconto del numero delle

torri, dei canali, dei quartieri, delle case e dei fumaioli, e delle rigide usanze locali) come se da tali dati si potesse sapere tutto di una città in cui pare che nulla cambi. La seconda descrizione è quella che fa scoprire, attraverso il racconto di un cammelliere il senso reale di Dorotea:

«Vi arrivai nella prima giovinezza, una mattina, molta gente andava svelta per le vie verso il mercato, le donne avevano bei denti e guardavano dritto negli occhi, tre soldati sopra un palco suonavano il clarino, dappertutto intorno giravano ruote e sventolavano scritte colorate. Prima d'allora non avevo conosciuto che il deserto e le piste delle carovane. Quella mattina a Dorotea sentii che non c'era bene nella vita che non potessi aspettarmi. [...]»³⁵.

Colpisce innanzitutto quel riferimento ai “bei denti” delle donne: Calvino cerca di sviare intenzionalmente il lettore, evitando di nominare il ‘sorriso’ che rivela quei bei denti femminili, Meleagro (*AP* V 198) scrive che Eros non nasconde le sue insidie: οὐ τρυφερὸν μείδημα βοώπιδος Ἀντικλείας / οὐ τοὺς ἀρτιταλεῖς Δωροθέας στεφάνους³⁶. Appare possibile, anzi tipico della tecnica dello scrittore, che Calvino, riferendosi al sorriso e allo sguardo delle donne della sua città, abbia ad esse attribuito le caratteristiche del fascino di Anticlea nel carme greco, dando alla città stessa il nome di un'altra donna affascinante (Dorotea appunto) menzionato subito dopo da Meleagro.

Va ancora ricordato un altro epigramma, sempre di Meleagro (*AP* 12, 95): εἴ σε Πόθοι στέργουσι, Φιλοκλέες, ἢ τε μυρόπνους / Πειθῶ, καὶ κάλλεος ἀνθολόγοι Χάριτες, / ἀγκὰς εἴχοις Διόδωρον, ὃ δὲ γλυκὺς ἀντίος ἄδοι / Δωρόθεος³⁷.

Sembra che tutte le dolcezze della vita, la realizzazione stessa dei desideri (Πόθοι) passino per le grazie di amorosi giovinetti, tra cui Doroteo.

E la Dorotea calviniana è la prima delle città del desiderio.

Zaira³⁸

Per Zaira e Tamara non ci sono legami evidenti fra nome e città. Ulla Musarra Schoeder³⁹ sintetizza così l'operato dei due studiosi che hanno analizzato tutti i nomi:

«Per molte altre città non ci sono legami evidenti fra nome e città. Allora gli autori selezionano certi possibili significati, come nel caso di Zaira (la terza delle «Città e la memoria»), il cui nome, d'origine araba, ha diversi significati, fra i quali 'visitatrice' e 'colui che è fiorito'. Scelgono l'ultimo, collegandolo al fatto che per conoscere Zaira bisogna conoscere prima il suo passato. Tamara che è il nome della prima delle «Città e i segni», nome russo d'origine ebraica, significa 'palma', per cui si può stabilire un legame generico fra il nome 'vegetale' e la descrizione del paesaggio boschivo che introduce il testo. A proposito di Tamara, gli autori individuano un discorso semiotico incentrato sull'opposizione fra il mondo naturale e il mondo urbano. Non sorprende che, nel contesto delle «città e i segni», il legame fra nome e città diventi meno evidente: il linguaggio dei segni infatti non è senza inganno».

Zaira, per cui l'etimologia del nome, dall'arabo, è ininfluente, è la città «dagli alti bastioni», quella delle

«relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato: la distanza dal suolo d'un lampione e i piedi penzolanti d'un usurpatore impiccato; il filo teso dal lampione alla ringhiera di fronte e i festoni che impavesavano il percorso del corteo nuziale della regina; l'altezza di quella ringhiera e il salto dell'adultero che la scavalca all'alba; l'inclinazione d'una grondaia e l'incedervi d'un gatto che s'infilava nella stessa finestra; la linea di tiro della cannoniera apparsa all'improvviso dietro il capo e la bomba che distrugge la grondaia; gli strappi delle reti da pesca e i tre vecchi che seduti sul molo a rammendare le reti si raccontano per la centesima volta la storia della cannoniera dell'usurpatore, che si dice fosse un figlio adulterino della regina, abbandonato in fasce lì sul molo. Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira».

Dalla descrizione emergono alcuni immagini-indizio: la regina, l'usurpatore e le cannoniere che hanno bombardato la città, presumibilmente assediata.

L'ispirazione a Calvino potrebbe essere venuta, più che dalla *Zaira* di Voltaire, dalla lettura del *Bajazet*, la tragedia di Racine, in cui egli racconta avvenimenti del 1600. Il visir Amurat, portato al potere a 11 anni da una cospirazione di palazzo e rimasto a lungo sotto la reggenza della madre, la potentissima Mahpeyker Kösem Sultan⁴⁰, essendo lontano dalla corte e impegnato nell'assedio di Babilonia, tiene prigioniero il fratello Bajazet per timore di veder insidiato il suo potere. La sua favorita, la potente Roxane, innamorata del prigioniero, complotta con il visir Acomat che vuole usurpare il potere di Amurat. La scoperta di Roxane, che Bajazet ama non lei, ma Atalide, fa precipitare gli eventi.

Racine si è ispirato ad eventi realmente accaduti nell'impero ottomano nella prima metà del 1600. Tra essi il lungo assedio di Babilonia, da parte del sultano Murad IV (l'Amurat di Racine): la città aveva mura fortificate altissime e forti e fu a lungo sottoposta a bombardamenti di artiglieria⁴¹.

Gli elementi che caratterizzano la *Zaira* calviniana sono presenti nella tragedia di Racine e nelle vicende storiche ad essa sottese. Nella (possibile) fonte di Calvino, *Zaira* è il nome di una fedele schiava di Atalide: nell'ultima parte del dramma è confidente e sostegno della sua padrona, conosce e riferisce le trame di Roxane, ma non può impedire il suicidio di Atalide stessa.

Anastasia

L'etimologia, dal greco ἀνάστασις, quindi dal verbo ἀνίστημι, indica l'alzarsi, il levarsi in alto e forse Calvino vuole alludervi descrivendo la sua *Anastasia* come «sorvolata da aquiloni»⁴².

Ma è la città dei desideri:

«a chi si trova un mattino in mezzo ad Anastasia i desideri si risvegliano tutti insieme e ti circondano. La città ti appare come un tutto in cui nessun desiderio

va perduto e di cui tu non fai parte, e poiché essa gode tutto quello che tu non godi, a te non resta che abitare questo desiderio ed esserne contento. Tale potere, che ora dicono maligno ora benigno, ha Anastasia, città ingannatrice»⁴³.

Non serve dunque, secondo Marco Polo elencare le merci che nella città sono in vendita, né lodarne i cibi raffinati, nè «dire delle donne che ho visto fare il bagno nella vasca d'un giardino e che talvolta invitano - si racconta - il passeggero a spogliarsi con loro e a rincorrerle nell'acqua». Tale immagine potrebbe suggerire al lettore il ricordo delle Sirene omeriche (*Od.* 12,180ss.) che invitano Odisseo a unirsi a loro: δεῦρ' ἄγ' ἰὼν, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ [...] νῆα κατὰστησον⁴⁴; e proprio il ricordo delle Sirene dà il senso dell'inganno⁴⁵. I desideri suscitati dalla città allettatrice non si potranno soddisfare mai e gli uomini sono lo strumento di Anastasia, cioè della brama che essa ispira.

Se il verbo greco è spesso usato per la resurrezione⁴⁶, i poeti latini usano il corrispondente *surgere* / *resurgere* per indicare l'insorgere impetuoso di un desiderio destinato a restare insoddisfatto (appunto come quello di Odisseo per le Sirene): così Virgilio (*Aen.* 4, 531) descrive il tormento di Didone che vede risorgere un amore impossibile: *ingeminant curae, rursusque resurgens / saevit amor*⁴⁷.

Singolare appare l'approccio di Lucrezio (3, 893ss.). Al pensiero della morte l'uomo soffre, perché pensa di essere privato, in un solo giorno, di tutto ciò che desidera, ma non comprende che di tutto ciò non avrà più il desiderio: *iam iam non domus accipiet te laeta, neque uxor / optima, nec dulces occurrent oscula nati / praeripere et tacita pectus dulcedine tangent./ Non poteris factis florentibus esse tuisque praesidium. [...] Illud in his rebus non addunt: nec tibi earum/ iam desiderium rerum super insidet una.*⁴⁸ Forse proprio da Lucrezio saranno state suggerite a Calvino le ultime parole di *Anastasia*, sulla schiavitù dell'uomo nei confronti dei suoi desideri: «se per otto ore al giorno tu lavori come tagliatore d'agate onici crisopazi, la tua fatica che dà forma al desiderio prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo».

Tamara

Il nome deriva dall'ebraico Tamar: 'palma' da datteri e non sembra avere agganci nel testo.

Tamara è, infatti, la città dei segni:

«L'uomo cammina per giornate tra gli alberi e le pietre. Raramente l'occhio si ferma su una cosa, ed è quando l'ha riconosciuta per il segno d'un'altra cosa: un'impronta sulla sabbia indica il passaggio della tigre, un pantano annuncia una vena d'acqua, il fiore dell'ibisco la fine dell'inferno. Tutto il resto è muto e intercambiabile»⁴⁹.

Per il rilievo dato al segno / simbolo, il nome Tamara potrebbe ricordare il mito greco di Thamyri,⁵⁰ o Thamyra, secondo alcuni poeti latini.⁵¹ Thamyri era un cantore che si proclamava migliore delle Muse stesse, tanto da sfidarle. Ma non vi fu confronto ed esse, irate, gli tolsero il canto e lo resero cieco. Chi sfida un dio viene terribilmente punito, o con la morte, come Marsia, o in modo che sia visibile a tutti, e ammonimento per tutti, la conseguenza della punizione stessa. Come Niobe, privata dei figli uccisi dai figli di Latona che lei stessa aveva sfidato, come Aracne mutata in ragno da Atena, dopo la gara cui era stata chiamata dalla giovane⁵², così Tamiri accecato e privato del canto divenne per tutti un monito vivente, segno palese della divina potenza delle Muse.

La chiusa della descrizione di Tamara ha invece una chiara fonte classica:

«Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo. Fuori s'estende la terra vuota fino all'orizzonte, s'apre il cielo dove corrono le nuvole. Nella forma che il caso e il vento danno alle nuvole l'uomo è già intento a riconoscere figure: un veliero, una mano, un elefante...».

La fonte è da ricercare in Aristofane (*Nu.* 346-347) in cui le Nuvole, nuove divinità, chiedono all'attonito Strepsiade: ἤδη ποτ' ἀναβλέψας

εἶδες νεφέλην κενταύρω ὁμοίαν / ἢ παρδάλει ἢ λύκῳ ἢ ταύρῳ;⁵³. E quando il vecchio, sbigottito risponde di sì, esse spiegano che vedendo uno zoticone peloso come il figlio di Senofanto, si sono trasformate in centauri, vedendo un ladro ἀποφαίνουσαι τὴν φύσιν αὐτοῦ λύκοι ἐξαίφνης ἐγένοντο ⁵⁴; così, vedendo Cleonimo, il vigliacco che getta lo scudo, divengono cervi, e di fronte a Clistene, diventano donne. Le nuvole di Aristofane sono simboli, segni di altro; figure come quelle di *Tamara*.

Che Calvino abbia letto i classici da cui sembrano derivare le sue città appare, a questo punto, piuttosto probabile e suffragato sia dagli studi in merito⁵⁵, che dalla caratteristica generale dei nomi delle città stesse (che spesso richiamano la mitologia greca, o comunque una etimologia greca o latina). Calvino stesso in alcune sue lettere, nel ringraziare alcuni critici per le recensioni al suo volume, riconosce che le loro osservazioni su temi della classicità presenti nell'opera sono vere⁵⁶.

Va comunque ancora rilevato che la modalità con cui vengono riutilizzate le ascendenze classiche, corrisponde ad una vera e propria tecnica usata da Calvino per rivelare, pur celandole, le fonti stesse dei nomi delle sue città. Escluderemmo che l'analogia tra nome e fonte, fin qui palesata, possa essere casuale. Ulteriori indagini in tale direzione, potrebbero riservare importanti sorprese.

Note

1 Per cui si veda BELLINI 2019.

2 Si veda LATINI 2023, ove si delinea il rapporto di Calvino con i classici latini nei saggi, nelle *Cosmicomiche* e in *Palomar*,

3 SCARPA 2023, 22. Cf. anche p. 554.

4 CALVINO 1992, 12.

5 *Ibidem*.

6 *Ivi*, 13.

7 *Ivi* 17-18.

8 Cf. CASADIO 2024, 100-105.

9 CALVINO 1992, 16. A titolo di esempio, sul rapporto che Calvino ha con uno degli autori classici italiani da lui più amati e odiati, Alessandro Manzoni, si veda. GIARRETTINO 2023.

10 Cf. BONANNO 1989.

11 CALVINO 1972.

12 TERRUSI 2010, 263.

13 BARENGHI *et al.* 2002, 74-95. Barengi, (pg.83) identifica alcune fonti di Calvino in «autori classici (Orazio, Ovidio), medievali (Paolo Diacono, Rustichello), rinascimentali (Ariosto, Tasso), moderni (Goethe, Puškin) fino a Voltaire e Galland e diversi generi di teatro».

14 TERRUSI 2010, 264. Lo studioso (pp. 264-265) offre una particolareggiata illustrazione dei principali studi sui nomi dell'opera calviniana: da Pier Vincenzo Mengaldo, per cui *Irene* è nome e paradigma di "città da lontano" a Peter Kuon, che partendo dall'*Utopia* di Thomas Moore, trova risonanze e allusioni in nomi come *Perinthia*, ad Anna Ferrari, il cui studio parte da connotazioni etimologiche, particolarmente evidenti in nomi come *Melania*, *Eutropia*, *Aglaura* a Carlo Ossola, che rinviene le ascendenze nella *Bibbia* e nella classicità, nella letteratura e nella musica, a Giuseppe Conte, che individua diverse fonti letterarie nell'opera calviniana: poesia e romanzo alessandrino, fino all'epoca del Tasso, mito greco e riuso romantico di esso. Si possono ancora ricordare, fra la miriade di studi sulle città di Calvino. LANDO 2017, 29-38 che individua in *Melania* reminiscenze dal *Miles* plautino, ma vede le altre città soprattutto come descritte, e GIUDICETTI- LIZZA VENUTI 2010, ove, per la prima volta si propongono tutti i nomi delle città, con alcune spiegazioni sull'etimo, sull'origine del nome, di cui propongono alcuni significati, e la rete di relazioni fra di esse. Si veda anche LIZZA VENUTI, GIUDICETTI 2010, pp. 365-372, in cui gli studiosi si focalizzano su Penthesilea, che collegano a Cecilia, Lalage e Ottavia, Melania, Argia e Laodamia.

15 CALVINO 1993, 93-94.

16 «Lampeggiava simile al fulgore / del fuoco che divampa o del sole che sorge» (trad. di chi scrive). Si vedano anche *Il.* 19, 375; 8, 563; 21, 246. Lo stilema αὐγὴ πυρὸς è ripreso da Aesch. Ag. 9. In [Aesch.] *Pr.* 7; in Eur. *Tr.* 548 si ritrova πυρὸς σέλας.

17 «Tu nel cortile più interno innalza segreta una pira»; «Ma quando la pira con tronchi di leccio e di pino fu retta alta per l'aure nell'atrio più interno [...] l'adorna di serti e di fronde funeree». CETRANGOLO (a cura di) 1993, 405 e 407.

18 «Teneva intanto sicuro nel mezzo del mare il cammino / [...] / e intanto riguarda le mura / che al rogo d'Elissa infelice risplendono» Ivi., 421.

19 «Così pure in luogo diverso, i Latini infelici / pire infinite hanno eretto [...] / i roghi risplendono innumeri e a gara sui campi». Ivi, 721.

20 «E che tutto l'ornato del capo [...] la fiamma bruciasse». Ivi 529.

21 «Si direbbe che questi luminosi ornamenti assomiglino non a una fiamma ma a delle scintille che guizzano tra il fiume». CALCANTE, CORSI (a cura di) 1997, 1365.

22 GIUDICETTI, LIZZA VENUTI 2010.

23 MUSARRA SHROEDER 2011.

24 «Aprimi gli occhi perché io veda le meraviglie della tua legge»; «MiARBILI sono le tue testimonianze». SOCIETÀ BIBLICA ITALIANA 1968, 830 e 835.

25 «Ora mentre Paolo li attendeva ad Atene il suo spirito era esasperato, osservando che la città era piena di idoli». SOCIETÀ BIBLICA ITALIANA 1968, 1832.

26 *Ibidem*. «Essendo dunque progenie di Dio, non dobbiamo credere che la divinità sia simile ad oro o ad argento o a pietra, scolpiti dall'arte o dall'ingegno umano».

27 CALVINO 1993,7.

28 «Beati gli occhi che vedono ciò che voi vedete. Vi dico infatti che molti profeti e re desiderarono vedere ciò che voi vedete e non lo videro, udire ciò che voi udite e non l'udirono». SOCIETÀ BIBLICA ITALIANA 1968,1750.

29 «Su ciò di cui mi chiedete, se sarà un uomo lei stessa o una donna, non disse questo ma disse: “Nella risurrezione infatti non si sposteranno e non prenderanno moglie, ma saranno come gli angeli di Dio in cielo”. Sono uguali agli angeli senz'altro nella immortalità e felicità, non nella carne» Trad. di chi scrive.

30 CALVINO 1993, 8.

31«Tutti nel periodo del ritiro, dormono senza veleno. Ugualmente anche le chiocciole. Ma esse (si nascondono) anche una seconda volta, in state, soprattutto attaccandosi ai sassi per cui anche a forza staccate e rovesciate, non escono fuori». Trad. di chi scrive.

32 «Il re del mare [...] chiama il ceruleo Tritone e gli ordina di soffiare nela conchiglia sonora» (trad. di chi scrive). La stessa conchiglia suona Miseno in Virg, *Aen.*VI 171.

33 «Artaserse altro re di Persia, che secondo lo storico Isidoro di Carace regnò ai tempi di suo padre, fu assassinato a novantatre anni dal fratello Gositro». Trad. di chi scrive.

34 «Secondo Isidoro di Carace, Goesio, ai suoi tempi re di Omania produttrice di spezie, dopo aver regnato centocinquant'anni morì di malattia». Trad. di chi scrive.

35 CALVINO 1993, 9.

36«Non il sorriso dolce di Anticlea dai grandi occhi, non le corone di fiori appena recisi di Dorotea». Trad. di chi scrive.

37 «Se i Desideri ti hanno caro. Filocle, e la fragrante Persuasione e le Cariti che colgono fiori di bellezza, stringi Diodoro al tuo cuore, lascia che Doroteo canti dolcemente davanti a te» Trad. di chi scrive.

38 Terrusi 2020, 272 scrive: «Una tipologia onomastica [...] si mostra attinta dalla moda orientaleggiante diffusa tra '700 e '800 nella novellistica francese, e confluita nel teatro e nella librettistica coevi: nomi da turqueries, insomma, la cui presenza, intuita da Barengi, rivela proporzioni impressionanti. [...] Zaira, Zenobia, Zemrude, Zirma, Zobeide, Zora...Tamara ha il nome della protagonista del «conte indien» di Stanislas Marquis de Boufflers, *Tamara ou le lac des pénitens* (1810); lo stesso Despina, che a tutta prima richiama un

personaggio del *Così fan tutte* di Mozart [...]».

39 MUSARRA SCHOEDER 2011.

40 Il cui primogenito era stato strangolato dal fratello per impedirgli di aspirare al trono. Cf. BÖREKÇI, 2010, ÇIÇEK 2014.

41 MIKABERIDZE 2011, 177

42 CALVINO 1993, 12.

43 *Ibidem*

44 «Vieni qui, Odisseo... ferma la nave». Trad. di chi scrive.

45 Come è noto, Circe (Hom. *Od.* XII 40ss.) aveva avvertito Odisseo che le Sirene stregavano gli uomini per farsi raggiungere e ucciderli.

46 Come si legge nel *Vangelo* (cf., e.g., Mt. 22,23).

47 «Cresce il tomento, l'amore di nuovo insorgendo infierisce». CETRANGOLO (a cura di) 1993.

48 «Ormai non ti accoglierà più una casa felice, né un'ottima / sposa, né i dolci figli ti correranno incontro/ per prendere baci, e riempiranno il cuore di segreta dolcezza / Non potrai, nella prosperità, essere di presidio ai tuoi / [...]. Ma non aggiungono a ciò: di queste cose non ti resterà il desiderio, neppure di una». Trad. di chi scrive.

49 CALVINO 1993,13-14.

50 Narrato in HOM *Il.* II 591ss. APOLLOD. *Bibl.* I 3 3. Stat. *Theb.* 4 182.

51 Si vedano Prop. 2, 22, 19 *me licet et Thamyrae cantoris fata sequantur*, Ovid. *Ars* 3, 399 *tu licet et Thamyran superes et Amoebea cantu*.

52 Dopo la punizione di Aracne, secondo Ovidio (*Met.* VI 146s-147) Lydia *tota fremit, Phrygiaeque per oppida facti rumor it et magnum sermonibus occupat orbem*. «tutta la Lidia è in fermento, nelle città di Frigia corre la voce dell'accaduto e in ogni luogo non si parla d'altro». Trad. di chi scrive.

53«Guardando verso l'alto non vedesti mai una nuvola simile a un centauro, a un lupo, a un toro?». Trad. di chi scrive.

54«Rivelando la sua natura divengono immediatamente lupi». Trad. di chi scrive.

55 TERRUSI 2010, 265-272, a proposito delle ascendenze classiche dei nomi scrive: «Aglaura, Bauci, Fillide, Laodomia, Pirra di generica ascendenza mitologica, ma tutti presenti, in particolare, in Ovidio [...] Argia, Berenice, Pentesilea e Cloe, che, oltre al romanzo alessandrino, richiama, con Lalage e gli stessi Fillide e Pirra, i *Carmina* oraziani. Al microcatalogo classicheggiante si ascriveranno anche Perinzia e Andria, eroine eponime di due commedie menandree da Terenzio [...] Pienamente rispondente alle indicazioni d'autore è il gruppo di nomi di "imperatrici bizantine": Anastasia, Eudossia, Eufemia, Eutropia, Irene, Procopia, Zoe [...] gravitanti nella stessa area sono il nome di Ipazia, celebre filosofa alessandrina del iv-v secolo, [...], e quelli di Isidora ed Eufrazia, sante orientali coeve. Vi si dovrebbe includere anche Teodora, moglie di Giustiniano».

56 Esempio più lampante è la lettera a Pasolini del 7 febbraio 1973, in cui Calvino definisce come centrale la componente platonica individuata ne *Le città invisibili* da Pasolini stesso. Si veda, BARANELLI 2023, 778, nonché

Introduzione VIII, in cui C. Milanini scrive che nella lettera del 7 marzo 1942 Calvino pensava a un dramma su Diogene e Alessandro Magno: «un'ipotesi di *remake* plutarchiano-pascoliano che pare un ghiribizzo ma che sarà a fondamento, nel Barone Rampante, del dialogo tra Cosimo e Napoleone».

Bibliografia

BARANELLI 2023 = L. BARANELLI (a cura di) I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori 2023.

BARENGHI *et al.* 2002 = M. BARENGHI, G. CANOVA, B. FALCETTO (a cura di) *Gli abbozzi dell'indice. Quattro fogli dall'archivio di Calvino in La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, Milano, Mondadori 2002.

BELLINI 2019 = E. BELLINI, *Calvino e i classici italiani*, Pisa, ETS 2019.

BONANNO 1989 = M.G. BONANNO, *L'allusione necessaria, Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1989.

BÖREKÇİ 2010 = G. BÖREKÇİ, *Factions and Favorites at The Courts Of Sultan Ahmed I (r. 1603-17) And His Immediate Predecessors*, diss., Ohio State University 2010.

CALCANTE, CORSI (a cura di) 1997 = C.M. CALCANTE, S. CORSI (a cura di) Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, Vol II, Milano, Rizzoli 1997.

CALVINO 1972 = I. CALVINO, *Nel regno di Calvinia*, «L'Espresso», XVIII, 45, 5 novembre 1972.

CALVINO 1991 = I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori 1991.

CALVINO 1993 = I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori 1993.

CASADIO 2024 = A. CASADIO, *Echi del tragico greco in due liriche di Montale*, «Letteratura e Pensiero», XXI (Luglio - Settembre 2024)

CETRANGOLO (a cura di) 1993 = E. CETRANGOLO (a cura di) Virgilio, *Tutte le opere* Firenze, Sansoni 1993.

ÇİÇEK 2014 = F. ÇİÇEK, *An examination of daily politics and factionalism at the Ottoman Imperial court in relation to the regicide of Osman II (r. 1618-22)*. Istanbul Şehir University 2014.

GIARRETTINO 2023 = A. GIARRETTINO, *Italo Calvino, I classici tra i banchi*, «Doppiozero», 27 Settembre 2023.

GIUDICETTI, LIZZA VENUTI 2010 = G.P. GIUDICETTI-M. LIZZA VENUTI *Le città e i nomi. Un viaggio tra le città invisibili di Italo Calvino*, Cuneo, Nerosubianco 2010.

LANDO 2017 = M. LANDO, *Reminiscenze letterarie in Le città invisibili di Italo Calvino*, «Nuova Corvina», 12 (2017).

LATINI 2023 = G. LATINI, *Italo Calvino e i classici latini, "Cosmicità" di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio*, Pisa, Pacini 2023.

LIZZA VENUTI, GIUDICETTI 2010 = M. LIZZA VENUTI, G.P. GIUDICETTI, *I nomi delle Città invisibili di Italo Calvino*, «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria» XII (2010).

MIKABERIDZE 2011 = A. MIKABERIDZE (2011) *Conflict and Conquest in the Islamic World: A Historical Encyclopedia*. Santa Barbara, Abc-Clio 2011.

MUSARRA SHROEDER 2011 = U. MUSARRA-SCHROEDER, recensione a G.P. Giudicetti, M. Lizza Venuti *Le città e i nomi. Un viaggio tra le città invisibili di Italo Calvino* «Oblio, Osservatorio bibliografico della letteratura Italiana» I 1 (Aprile 2011) <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/02/97.pdf>.

SCARPA 2023 = D. SCARPA, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*. Milano, Hoepli 2023.

SOCIETÀ BIBLICA ITALIANA 1968 = SOCIETÀ BIBLICA ITALIANA (a cura di), *La Bibbia Concordata*, Milano, Mondadori, 1968.

TERRUSI 2010 = L. TERRUSI, «I nomi non importano». *L'onomastica delle città invisibili di Italo Calvino*, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M.G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2010.

Anna Cesaro

***Edipus* di Giovanni Testori: lo Scarrozzante interpreta il dramma antico**

Abstract: La sera del 16 gennaio 1973 il Salone Pier Lombardo, storico teatro milanese, apre le porte al pubblico con l'*Ambleto* di Giovanni Testori. Lo spettacolo è il capitolo iniziale della “Trilogia degli Scarrozzanti” (composta da *Ambleto*, *Macbetto* ed *Edipus*) scritta per l'attore Franco Parenti. L'elaborato intende proporre un'analisi dell'*Edipus*, testo in cui l'invenzione drammaturgica contamina il piano mitico e alto della rappresentazione con il piano delle vicende personali degli attori che divengono interpreti di se stessi.

Abstract: On the evening of January 16, 1973, the Pier Lombardo Hall, a historic theater in Milan, opened its doors to the public with *Ambleto*, test of Giovanni Testori. The show is the initial chapter of the “Trilogy of Scarrozzanti” (composed of *Ambleto*, *Macbetto*, and *Edipus*) written for the actor Franco Parenti. The piece aims to offer an analysis of *Edipus*, a text in which dramaturgical invention contaminates the mythical and high level of representation with the actors personal stories, who become interpreters of themselves.

Parole-chiave: Testori, Edipus, trilogia, Scarrozzanti

Keywords: Testori, Edipus, trilogy, Scarrozzanti

Anna Cesaro, laureata in Filologia moderna presso l'Università degli Studi di Napoli “Federico II” (2013).

Dottore di ricerca presso l'Università L’“Orientale”, ha collaborato con la cattedra del tutor Prof. Lorenzo Mango con progetto di ricerca sulla drammaturgia di Giovanni Testori. Email: annacesaro@hotmail.it

Edipus è il terzo testo della *Trilogia degli Scarrozzanti* di Giovanni Testori pubblicato in volume nel 1977. Concepito in forma di monologo ha come unico protagonista lo Scarrozzante, il capocomico della compagnia di guitti che si arrangia a recitare da solo la vicenda edipica perché abbandonato dagli altri attori-personaggi dei precedenti testi della trilogia: la prima donna, sua ex amante fuggita con un danaroso mobiliere di Meda, e il primo attore ingaggiato come travestito in una compagnia rivistaiola. Nel dileguarsi dei comprimari, Giovanni Cappello ha subodorato - con una punta di asprezza polemica e di malizia interpretativa, senz'altro fuorvianti - una strategia pretestuosa volta a dare un senso al monologo, a fondamento del quale ci sarebbe perciò, secondo il critico, una semplice trovata narrativa:

Sembrano particolari superflui, e sono invece importanti, proprio perché l'abbandono della compagnia tragica per il *cabaret* o per un modesto matrimonio borghese, indica il tono complessivo del testo, le sue cadute e le sue cause (pretestuose) del ricorso al monologo.

Il tutto si svolge in un tempo e in uno spazio imprecisati. Determinata e concreta è invece la scena approntata a teatrino cadente e smobilitato. Manca la divisione in scene, in atti o in parti. La didascalia informa che i soli elementi a disposizione dell'interprete sono un letto collocato nel mezzo «sfatto e traballante» e altri attrezzi teatrali («attacapanni carichi di costumi», «avanzi di scene e di fondali [...] come relitti o fantasmi»). Le condizioni di disfaccimento dell'ambiente in cui il guitto si aggira solitario forniscono una prima chiave di lettura della *pièce* esterna, la metacornice, con la sua finzione scenica che ripete, trasfigurato, il motivo della tragedia sofoclea (*l'Edipo re*). Sandro Lombardi sostiene che quello dell'*Edipus* è «un teatro allo sfascio e alla deriva, che un povero guitto tenta disperatamente di tenere in piedi in un eroico quanto penoso tentativo di resistere alla solitudine e all'abbandono, al senso di nulla e di morte provocato dal vanificarsi dei propri valori nello scontro con una società che non ha più bisogno di essi». Seduto sul letto che funge da trono il personaggio metateatrale indossa una

mitra con corona mentre regge tra le mani e sulle gambe una grande quantità di cose che sembra sommergerlo. Entro tale bailamme, vari oggetti liturgici spiccano come figurazioni allegoriche di un teatro di matrice rituale e sacra, o per meglio dire di una teatralità che nasce come «sostituto blasfemo» di un rito sacrificale, il «verbo» che diventa carne in linea con la cultura cristiana: una croce, un messale, una pisside, ma anche tre o quattro fruste e altrettante catene. Il personaggio assume le pose carismatiche di un attore officiante: pronto all'estremo sacrificio di sé, egli muta il «copione in una poetica in atto, assecondando la natura performativa del linguaggio ed emancipandolo dalla prevedibilità del suo codice». Pertanto la potenza espressionistica e avvolgente della lingua teatrale fa sì che a imporsi all'attenzione dei lettori-spettatori sia prima di tutto una parola capace di mostrare relazioni con il corpo, anziché il segno, e che pone domande sulla condizione umana e sul potere; la parola è corpo sonoro e materico da opporre alla lingua prosastica, all'afasia dei tempi, alla lingua omologata e inespressiva dei media, all'astrazione del linguaggio scientifico e tecnologico. Scrive Enzo Siciliano su «Il Mondo» del 7 dicembre 1972 che quello di Testori è un dialetto:

terremotato da incursioni plurilingui, l'italiano, il francese, cascami di inglese, con una finalità che non è più quella di rappresentare un universo che la storia respinge ai suoi margini. Stavolta Testori si è rivolto al mito, a ciò che per definizione sfugge la ragione storica.

Tale lingua è inoltre una controrisposta risoluta al dominio della fisicità e dell'immagine che aveva caratterizzato l'impegno collettivo e laboratoriale di tanti artisti contemporanei «alla ricerca di inedite, ataviche e universali forme di comunicazione antitetiche o divergenti rispetto alla natura convenzionale del linguaggio parlato». Come nei precedenti, anche in questo lavoro l'invenzione drammaturgica contamina il piano mitico e alto della rappresentazione con il piano delle vicende personali degli attori che divengono interpreti di sé stessi. La dimensione metateatrale aggroviglia il doppio 'filo' temporale su cui è giocata la *pièce*,

sicché il tempo d'oggi dello scarrozzante si fonde con quello epico-narrativo del personaggio. Costui coincide dapprima con Edipo, e poi, richiamato dalla musica fuori campo e dopo essersi schiarito la voce con uno o due colpi di tosse, si moltiplica negli altri due protagonisti della tragedia sofoclea, Laio e Iocasta. L'assunzione di tutti i ruoli da parte dello scarrozzante foggia l'ossatura metateatrale del testo, dal momento che l'attore interviene di continuo a legare le varie parti dello spettacolo, a commentare le diverse fasi del suo cambiamento di costume, a chiedere apporto al ragazzo, addetto da fuori alle luci e ai suoni:

Me 'scolti, ragazzo che hai da tirar le corde e combinar su un po' de luse? E 'lora, derva, sù, derva 'sti stracci fatti domà de camise, de gipponini, de sottane, de calzette, de pezze, de regitette, de mudande smangiate su tutte dai vermeni, dalle camole e dalle piattole, de 'sta vagina de coiti e de morte che ha da essere e sarà in eternis la latrina teatralica!

Più suggestiva è la contiguità tra le vicende della finzione e quelle degli attori, tanto netta da confonderle: «il dolore e l'orrore del rapporto fra il figlio e la madre si mescola con il lontano irrecuperabile rapporto fra l'attore e una sgangheratissima "primadonna"». Così accade improvvisamente che lo Scarrozzante chieda scusa agli spettatori per essersi lasciato andare a una dura invettiva contro l'amante che l'ha abbandonato nel bel pieno della recita sofoclea:

Spettaculanti, ve domando perdono, ma el dolore è dolore e lo strazio strazio. Non c'è sira che, 'rivato a 'sto punto, non me venga fuori 'sta invattiva.

Con l'*Edipus* Giovanni Testori ha inteso guardare alla tradizione del mito, o del testo-mito, e calarla nelle fibre della cultura moderna: è stato osservato che tale operazione ha avuto origine dalle intenzioni di favorire un progetto di rifondazione della scena e della drammaturgia, di ricongiungere il teatro alle radici della cultura occidentale nella consapevolezza dell'incolmabile distanza che da esse ci separa. Ciò posto, la vicenda tragica archetipica non è presa a pretesto per trasformare le storie in puri esercizi formali

ma è «messa in gioco, in una meditazione rituale collettiva, della propria stessa tranquillità fisica, psichica, mentale, sentimentale, e individuazione, attraverso la parola del personaggio che non cessa da secoli di interpellarci, della parola che ci appartiene». La studiosa Anna Maria Cascetta esaminando le trasformazioni dei nuclei del tragico e della tragedia sofoclea nell'*Edipus* ha rilevato che a orientare l'azione del personaggio nel dramma moderno concorre un'ottica non fatalistica (come nell'antico) ma volontaristica. Lo scarrozzante compirà la castrazione-parricidio di Laio e l'incestuoso congiungimento con la madre Iocasta in nome di un moto di trasgressione consapevole (non orientato dalla pressione del fato) contro un ordine sociale e religioso totalitario, fondato sul privilegio, logorato dai tabù e dal montare «di un'antropologia che conculca il desiderio, recide la relazione autentica con l'origine, persegue l'astrazione, l'omologazione, la disumanizzazione, la cultura della violenza e della prevaricazione, l'appiattimento delle culture». In questo vuoto etico è da collocare l'atto sovversivo di Edipus (specularmente simmetrico a quello di Amleto) contro il padre Laio, il quale è detentore di un potere teocratico, per cui è capo dello stato socialista e pontefice, e realizza in sé l'unione tra Marx e il Vangelo. La trasgressione del figlio riflette la crescente avversione, fra gli anni Sessanta e Settanta, per la "legge del padre" e la fiducia in un suo rovesciamento. In questo periodo gli eventi mondiali si inseriscono in un quadro generale di scontro fra due potenze che si contendono il dominio sul mondo con gli inasprimenti della guerra fredda, e di tensione, fra due modelli di società conflagranti: da un lato la democrazia liberale statunitense, dall'altro l'utopia comunista di una società senza classi e diseguaglianze. Il nostro paese è travolto dall'ondata eversiva del terrorismo, in particolare delle Brigate rosse, in parte conseguente ai profondi mutamenti sopraggiunti nel secondo dopoguerra, quando una troppo rapida crescita economica e culturale della popolazione italiana provoca difficoltà di adattamento a una realtà che, da agricola, sta diventando industriale (un quadro delineato da Testori nei primi racconti in prosa). Inoltre è necessario constatare

che dalla seconda metà del Novecento perdono progressivamente importanza strutture etiche, politiche e psicologiche che oggi quasi non esistono più, a cominciare dalla famiglia, popolare o borghese, fondata sul sacrificio, sull'unione, sulla disciplina e sul dovere. In un tale assetto contrassegnato dal veloce mutamento «Edipus non può aspirare a succedere a Laio per garantire lo stesso ordine». Al teatrino fatiscante in cui si colloca il dramma moderno si adatta perciò un'ulteriore significazione, che ha a che fare con «il crollo dello stesso edificio del tragico» e con la degradazione dei suoi assi portanti. La scena sgangherata rimanda metaforicamente alla sconfitta della tragedia rispetto ai modelli classici di riferimento. Onde deriva, che il protagonista non si configura più come l'eroe predisposto a salvare la città di Tebe dalla pestilenza che la funesta; né poi, volendo ripristinare l'ordine, egli provvede a ricercare con tenacia e coerenza la verità sulla sventura; ancora meno può rapportarsi con un coro solidale o muoversi entro un orizzonte compatto verso un rassicurante assoluto. La scoperta delle proprie responsabilità non implica, per giunta, l'espiazione necessaria, ovvero l'allontanamento dalla polis e il ritorno al monte Citerone, in un'ottica tutta punitiva. L'anti-eroe moderno agisce, al contrario, come un isolato ribelle. Non condividendo i valori del padre, si proclama fedele al culto di Dioniso. Contraria all'ordine e ai limiti, la sua coscienza libertaria e dionisiaca, tutta tesa al caos, al ripristino dello stato di natura contro il potere delle Legge, riesce a conciliare istinto di morte e istinto di vita. Nondimeno questo processo lo espone di continuo al rischio regressivo del *cupio dissolvi*, specialmente dopo la fuga dalla vita sociale e la dipartita di tutti gli altri attori: segni sintomatici di come anche l'interprete, al pari dell'eroe tragico, sia condannato all'irrilevanza, alla marginalità:

Il mito di Edipo risorge nella sua essenza di paradigma di uno stato sociale con il privilegio di proporre il momento dell'approdo, dell'utopia alla solitudine come immagine di una società che riduce in uno stato disperante (qualora non sia omologato e incosciente) di emarginazione.

La vita del protagonista termina con una mitragliata che lo

raggiunge dalle quinte uccidendolo «e, con lui, metateatralmente, l'anima stessa del teatro». La tragedia di Edipus è incompiuta, giacché è impossibile riconoscere in lui una vittima: troppo personale, intima e solipsistica è la sua «speranza di essere testimone e martire per liberare l'umanità dalla forza del potere».

L'idea di scrivere *Edipus* risale al 1973, quando Testori annuncia l'imminente stesura di un'opera in versi dal titolo *Edipo a Novate* la cui messinscena è prevista per il 1975. Il progetto è descritto a Roberto De Monticelli in questi termini:

Ed è già pronto anche, sotto forma di lungo atto unico, un «Edipo a Novate» [...] è pure scritto in versi, in un italiano un po' da palinsesto, un po' più indietro e insieme un po' più avanti del nostro linguaggio quotidiano. Comincia così: «Ti rivedo, paese del mio papà e della mia mamma. Ti rivedo Novate Milanese...». È Edipo che parla, Edipo tornato per realizzare il suo destino: giacere con la madre e uccidere il padre. E lo farà, crudele e dolce insieme, spiegando all'una e all'altro perché. La scena dovrebbe essere l'interno d'una casa di Novate come quella di Testori, ma quasi vista in una fotografia sbiadita dal tempo. «Il letto di Giocasta», dice, «è un letto di ferro dell'Ottocento».

Il risvolto di copertina della stesura definitiva fa notare come Testori si spinga «al limite di quella che potremmo chiamare la sua ideologia letteraria» impiantata su una teologia negativa, su una visione pessimistica, che si radicalizza a fronte dell'impossibilità di intervenire sulla realtà, percepita come sempre più corrotta, e preso atto della crisi culturale che rende irrealizzabili i miti in ambito moderno e contemporaneo. Testori affida all'ultimo guizzo della sua trilogia la delirante e violenta pronuncia di una condanna, un'indignazione radicale per tutto ciò che guasta la coscienza dell'uomo contemporaneo. Una tale invettiva - secondo De Monticelli - non poteva darsi in altro modo se non come «grido individuale, vana protesta della condizione umana, interrogativo tragico al nulla, alla non risposta». All'idea nichilista dell'incomunicabilità Testori risponde con un inarrestabile e martellante flusso di parole che misura il suo limite nel raccontare il mondo circostante ma si

arrischia anche a superarlo mediante la creazione di un universo alternativo prettamente verbale. Nell'intervista con Tino Dalla Valle del 1977, Testori dichiara:

[...] In effetti io penso che il senso vero della vita si ricavi maggiormente dagli autori tragici, quelli le cui opere sembrano proprio concludersi nella negazione di tutto. Perché spesso quella negazione viene da un eccesso di amore, un amore per la vita che anche la distruzione della speranza deve consentirci di conservare.

Il sipario deve aprirsi per mostrare «‘sta vagina de coiti e de morte che ha da essere e sarà in eternis la latrina teatralica» descritta come un sudario insanguinato «dalle ‘moraggie e dai mozzamenti de tutti gli eroi e de tutte le eroine delle più supreme e tragediose tragedie». Bisogna infine rilevare che dietro questo perpetuo gemito di dolore e di rivolta è riconoscibile un progetto che aspira a essere rivoluzionario. Con la trilogia Giovanni Testori tenta di “spaccare” il teatro borghese, di metterlo sottosopra. Nel *Lacerto per Franco Parenti* scrive:

Voi credete che la parola sia musica, eh, voi, attori dell'attorialità! Una musica, che so, di flauto... E, il flauto, quello vero, e l'ho io piantato qui, come una lama, nel bel mezzo dei rognoni, dei bronchi e anche del cuore [...]. E, allora, vi saluto pifferi dell'eterna ed eternante Accademia, quell'Accademia che cade e risorge, risorge e cade, e non giace mai [...].

E indubbiamente, la stessa necessità antiaccademica si ritrova nel fatto che la trilogia abbia per argomento la vicenda di una compagnia di “scarrozzanti”, di teatranti girovaghi e di comici di provincia: tuttavia è in ragione di questa loro condizione così aliena dalle sottigliezze intellettuali che essi riescono a mostrare, finanche a personificare, la compenetrazione tra arte e vita. Basti pensare ai loro nomi (Ambleto, Macbetto, Edipus) ovvero a quelli dei personaggi che essi, interpretando, assimilano, adattano a sé medesimi. Non solo il testo si profila come “antiaccademico”, ma anche il rapporto spettatore e attore costretto a recitare da solo tre parti. Nella vitalità disperata del guitto rimasto solo Testori

intravede la possibilità di celebrare, mediante il monologo, la funzione del ‘teatro in assoluto’ e il suo contenuto sacro «alla ricerca di una libertà che, dalla stessa involontaria colpa di essere nati in un mondo già tutto costretto nei vincoli delle leggi, viene negata all’uomo». Come scrive Daniela Iuppa, richiamando Jakobson, in Testori degli anni Sessanta-Settanta domina la funzione linguistica fatica che «tenta fino all’ultima battuta di far funzionare il canale di comunicazione». Nella «monologante poesia» a tre voci dello scarrozzante si instaura perciò una dialettica solo fittizia tra l’io spinto «da un insopportabile desiderio di sapere chi è, perché è, dove conduce questo eterno cercare, e un *quid* misterioso» imperturbabile e muto a ogni richiesta di contatto. Per quanto finora detto, le ragioni profonde del monologo non possono fondarsi su un espediente narrativo-testuale, come pure ha ipotizzato Giovanni Capello.

La tragedia di *Edipus*

Ad apertura del sipario lo scarrozzante inizia a recitare la parte del re Laio, sovrano di uno stato rafforzato dall’alleanza tra socialismo e chiesa cattolica. In un delirio mistico-politico, Laio «re mitrato et papante» magnifica l’unità totale del regno di Tebe, fondata sul sincretismo di forme religiose e di potere politico:

la quale [unità] est mondaniga et, insieme, devina; politiga et, insieme, estraterrica; socialiga et, insieme, clericaliga [...]. Per la quale unità e fusione ce siamo trovati, e ce troviamo tutto de ora, ad essere in sulla vetta [...]. E se, in tra de voi, c’è uno, dico uno, o mio popolo, mio gregge e mia pastura; se uno esiste, ot anca insolamente la de lui ombra, il quale sia no in dell’accordo, che arzi il dida o anca domà l’ungia, e io lo faccio ciappare qui, in dell’istante de ‘desso, dalle mie polazzie politighe o dai miei monaghi claustranti.

Forte della sua autorità decisionale, che si basa sull’identità del Re con la Legge, il sovrano minaccia di imprigionare e torturare chiunque sia contrario ai suoi dettami: tra i trasgressori include coloro che fanno abuso o smercio illecito di bevande alcoliche.

Dopo aver mostrato ai sudditi gli strumenti di tortura con i quali provvederà a punire quanti oseranno farsi promotori di azioni eversive di ordine politico, sociale o religioso Laio proclama che si proceda in fretta con le esecuzioni capitali di tre uomini, anche perché la regina Iocasta lo sta attendendo per la cena. Ciascuno di essi rappresenta simbolicamente un pericolo per il potere costituito: offesa alla patria, bestemmia alla religione, trasgressione sessuale contro natura. Il primo condannato alla decapitazione e bollato sulla fronte con il numero uno è Apollico de Nerviano, proveniente dal regno della Longobardia, di anni quarantasette, di professione operaio. Costui è incriminato per blasfemia per aver disertato la Santa Messa, sputato e calpestato l'ostia ricevuta durante la comunione domenicale e gridato che «Cristo est una vaccata! Una vaccata inventata dai preti e mo anca dai socialighi!». Il secondo condannato è Geronzio Attilego, di anni trentasette, scoperto nei «parchi agropolici» a pulirsi il sedere con la bandiera «partitiga, giesastiga et operariga» e a sventolarla come fosse la sua mutanda. Anche questi è decapitato. Entra il terzo accusato: è Gabalo Vagnentis. Colpevole di atti pederastici, è giudicato «contralex, contrasocietas, contronatura» e per questo giustiziato. Le esecuzioni hanno valore esemplare: sono come «tre fucili puntati contro tutti voi» tuona la voce del re. Di seguito il sovrano incita i tebani ad essere orgogliosi, a intonare inni e litanie alla Vergine, all'Unità, ai Santi, «ai martiri della nostra rivoluzionaria fecondazione storigo-metafisiga!»; a vivere finalmente affrancati dal male «come qualcuno che si sia sgravato di un feto asociale, irreligioso, un mostro con tre teste demoniache e perverse». Del resto lui stesso offre l'esempio di come l'obbedienza e la necessità costringano l'uomo al sacrificio, nel suo caso del figlio appena nato, Edipus, futuro distruttore e dissacratore del regno, portatore di disordine entro il regime di Stato, attentatore all'ordine costituito: tale è il decreto inappellabile pronunciato dalla vaticinante «Gran Sfigia» consultata quando l'erede al trono non era ancora nato. Laio racconta di aver strappato il neonato dalle braccia della madre e di averlo gettato in pasto alle fiere sul monte Citerone. Il re agisce per mantenerel'«Ordeno fregativo universalò»:

sono le parole mistificate del potere, che mascherano il timore della detronizzazione. Lo afferma lo scarrozzante che, tornando se stesso, riprende a recitare «segondo el copione rescritturatomì dal scrivano 'lorché la mia compagnia è finita in la merda» le parti dei protagonisti della tragedia greca, con la consapevolezza della riscrittura del testo sofocleo, a cui è stato attribuito un senso nuovo. Mentre parla di nuovo con il ragazzo, trasmutando di volta in volta nei ruoli altrui, il delirio sale d'intensità con l'evocazione del tradimento degli altri attori, per poi trovare espressione nella «vose [...] de baritona-contralta» di Iocasta, che interpreta in retrospettiva il sacrificio del figlio ad opera di Laio come la sola determinazione possibile in una logica di raziocinio politico e di potere: tale giudizio nel tempo ha lenito, ma non del tutto cancellato, i suoi sensi di colpa. Presa la sofferta decisione di obbedire, a poco a poco la violenza imposta dal marito genera una fiducia sempre più convinta nel potere. Alle parole di Iocasta si oppongono quelle violentemente accusatorie che il guitto recita con un furore illimitato contro i genitori, per i quali sta approntando una vendetta senza precedenti. Dal dialogo con il ragazzo emerge allora la vera intenzione dello scarrozzante e dell'autore, che è di fare del teatro e della reggia il punto di arrivo di tutto il processo creativo e realizzativo: sul palcoscenico prendono corpo e si tramandano le eterne nefandezze della storia dell'umanità. Il letto del concepimento, che ora domina lo spazio visivo dell'allestimento, è metafora della vita e del teatro, è il luogo in cui avrà corso la cerimonia di una forma pura di teatro, ove si consegna la verità alla finzione:

'Lora ragazzo mio, saltiamo il viaggio in mezzo alla platea che sariresse in della figurazione trageca la Tebis unitariga; saltiamo el mio arrivo; e sgela tutte le luci in sul letto realpontifigale, perché è lì, in quel letto, il quel lettame, in quei lenzuoli, in quei cussini, in quelle matasse scioppate e squartate, in quella paglia che sborla de fuori per via de tutto el scarozzare d'un paese in d'un altero, è lì, lì, che è 'rivato tutto el prima ed è lì, lì che ha da 'rivare tutto el poi!

La mancata agnizione, rinfacciata al padre come la colpa di voler ridurre il figlio a un niente, e il fatidico incontro fortuito

sono ripresentati in una recita adattata nel letto. Edipus, ispirato da Dioniso, entra in scena dopo essersi sbarazzato della parrucca e delle vesti della regina, impersonando «l'Edipus, el gonfiato de caviglie», dal momento che, come egli puntualizza, «el verbum cognominante m'è venuto proprio d'in de quelle ferite e d'in de quel gonfiamento», segno della sua totale divergenza, fisica, psichica e sentimentale, della sua personalità tutta pulsioni e istinto. Egli ha appreso la verità sui crudeli sistemi del potere, sia esso politico o religioso, e ora deve vendicarsi anche del regime esiziale imposto dal genitore, che è a capo di una «civis in cui el Dio terrestrato et el Marxo encelato, i oppositori più ferocichi e denciosi dei fochi e dei incendi della libertà, della felicità e dei amori, se son imbarazzati, maridati e unificati». Testori individua in Laio la carica repressiva di un'autorità ottusa fondata sull'accordo di due sistemi confessionali come il cristianesimo e il marxismo. L'atto di sodomia è un oltraggio a ogni forma di potere, virile, in quanto offesa alla mascolinità, e politico, essendo gesto estremo di assoggettamento. Il parricidio acquisisce così un corrispettivo pratico nel campo sessuale che, freudianamente, somma tutti gli aspetti inconsci del complicato rapporto genetico. La fallocrazia, che dovrebbe consentire alla presunta superiorità maschile di preservare la sua sacralità (ricordando le antiche feste in onore di Dioniso da cui il teatro greco prende origine) emette "il suo estremo rantolo" nella richiesta di Laio ai suoi sudditi di custodire il proprio membro, appena reciso dal figlio, su un altare, affinché possa erigersi una volta l'anno, in occasione dell'anniversario della sua scomparsa. Edipus, invece, lo utilizzerà per infierire sulla madre portando a termine la sua opera di sopraffazione dei genitori. L'atto castrante è sì una vendetta, ma anche un modo di eliminare la radice stessa del potere; si configura oltretutto come «l'ennesimo ritorno all'organo che ha la facoltà di dare la vita, quasi che la mutilazione cui lo sottopone fosse un modo per cancellare, per annullare indirettamente il momento della procreazione». Testori desidera che il suo protagonista incarni la vittoria della confusa creatività dionisiaca che si oppone al patriarcato gerarchico e autoritario.

Pertanto le sue imprese non sono inconsapevoli come nel modello sofocleo che attribuiva all'eroe una progressiva presa di coscienza della sua identità e dei rapporti familiari violati. L'orgasmo provato con la madre è l'espressione del definitivo abbattimento di un tabù che ha determinato la nascita di una società di cui si vuole proclamare la sconfitta. La rimozione del legame più viscerale e intimo che esista ha allontanato gli uomini dalla natura e dalla verità. Una scarica di mitra proveniente dalle quinte infrange però il sogno dionisiaco e riporta il potere nelle mani dei tanti cittadini in tutto somiglianti a Lato, confermando il carattere eccezionale ed effimero della sua rivolta. Il protagonista deve allora tollerare la separazione dalla madre agonizzante e ascrivere fra «quelli che han da perdere e crepare perché ce sia sempre quarcheduno che poda vincerti e destruggerti». Il dominio verticale è così ratificato. Il sacrificio dell'attore deve testimoniare la sua condizione di ultimo sacerdote di una religione della libertà che la gente non vuole professare. La morte dell'eroe impenitente, che si ostina a sfidare il silenzio per mettere in scena la sua tragedia di personaggio mitico, abbinandola all'esperienza privata di interprete girovago piantato in asso dalla compagnia, spegne l'unica voce rimasta a celebrare in un teatro vuoto un rito che gli altri preferiscono disertare. Edipo crolla a terra, con lui tutta la tragedia. La trilogia si chiude:

E, 'desso, sarà su el separtio, spireto del teatro. La tragedia è fenida; fenida è la triloghia; et anca la ditta dei dittanti. Buonasira a tutti da me, l'unigo dei tanti che è rimanuto. Pode dire in così vuno che è dietro a crepare? Disaria de sì se, cont la vose che ce resta, 'riva a specificare che la buonasira è per adesso e per sempris.

Note

1 TESTORI 1977 = G. Testori *Edipus*, Milano, Rizzoli, «La Scala», 1977. Il volume è l'ultima uscita della serie di libri di Testori editi da Rizzoli e conclude la *Trilogia degli Scarrozzanti*. La sovraccoperta è di John Alcorn: al centro

figura *Testa d'uomo* di Théodore Géricault. In un'intervista, Testori spiega come avviene la saldatura di Edipus ai precedenti drammi della trilogia: «C'è una ragione interna e una ragione meno interna. La ragione interna viene proprio dai tre testi. La compagnia progressivamente si sfascia; cioè, parte da una compagnia grande, poi diminuisce perché alcuni attori se ne vanno e, alla fine, resta uno solo. Questa è un po' una traiettoria interna. Perché, poi, i tre personaggi: perché sono tre personaggi in cui io credo di vedere tre coaguli della cultura, in cui è possibile riconoscere un processo di violenza e anche di avvicinamento e tirar fuori delle cose che penso riguardino il mondo moderno. Per me, queste sono tre immagini di uno stesso coagulo. Sono, cioè, tre personaggi, almeno come li ho reinventati io, per i quali la storia non si spiega con la storia: non spiegano niente» (*Conversazione con Giovanni Testori, l'autore di Edipus*, a cura di C. Garga e G. Pozzo, "Il Manifesto", 1977).

2 «Disetemi se se pode lassar per sempro, 'me ha fatto lei, e per un mobiliere, zoppo in più de una gamba, una simile splendosità de robe e de costumi, e tutto el restante che, in circa dell'arte poetiga et trageca, signifigava» (G. Testori, *Edipus*, in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1340). Più avanti lo Scarrozzante afferma: «Sei stata te, sì, te lo voso anca stasira; sei stata te la causale del rovenarsi de tutto, perché dopo de te, tutti, a incominciare dal Laio, se son retegnuti in deritto de far quel che vorevano e di andarsene in delle mani dei più mediocri et antatragechi concorrenziali de me!» (Ivi, p. 1341). A proposito del primo attore che impersonava Laio, lo Scarrozzante dichiara: «M'hai lassato qui 'bandonando la mia ditta per itartene a far el travestitico in d'una compagnia, no de tragichi, 'me erano noi, imbensì de revistaroli e de cabarettisti!» (Ivi, 1339).

3 CAPPELLO 1983 = G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 95.

4 PANZERI (a cura di) 2013 = F. Panzeri (a cura di), G. Testori *Opere/3 1977.1993*, Milano, Bompiani, 2013, p. 1328.

5 L'attore Sandro Lombardi e il regista Federico Tiezzi fondano nel 1972 insieme all'attrice Marion D'Amburgo il gruppo teatrale "IL Carrozzone" che sul finire degli anni Settanta assumerà il nome di "Magazzini Criminali". Con l'*Edipus* di Testori, portato in scena nel 1994, i Magazzini iniziano a misurarsi con la drammaturgia dell'artista milanese; in seguito allestiscono altri spettacoli memorabili che, ricorda Doninelli, «rivoluzionarono il teatro testoriano subito dopo la sua morte» ovvero *Cleopatràs* (1996), *Due lai* (1998), *l'Ambleto* (2001), *Erodiàs* (2008), *I promessi sposi alla prova* (2010) (L. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, Milano, La nave di Teseo, 2018, p. 109). La grandezza di quegli allestimenti stava senz'altro nella profonda comprensione del pensiero dell'autore ma anche nell'originale sperimentazione della regia, intesa come proposta d'interpretazione dei testi, esercizio critico e creativo: «Non a caso i lavori degli artisti toscani si affermarono come spettacoli-ponte verso un nuovo riconoscimento del repertorio testoriano, rilanciato in chiave lombarda e 'riattivato' dal cortocircuito con le sperimentazioni del presente» (L. Pernice, *Venticinque anni di rinascita. Dal ricordo al presente*

di Giovanni Testori, in «Arabeschi», n. 11, gennaio-giugno 2018, p. 147). Lombardi non potendo vedere il video del 1977 dell'*Edipus* di Franco Parenti, il primo e l'unico ad averlo interpretato quando i Magazzini portano in scena la drammaturgia testoriana, per la resa del suo Scarrozzante si basa sul racconto di quanti avevano assistito allo spettacolo e prende le mosse dalle atmosfere lombarde dei romanzi di Manzoni, di Gadda, dello stesso Testori, e dalla pittura "realista" lombarda tra il Cinquecento e il Seicento (S. Lombardi, *Diario e appunti delle prove*, in *Edipus*, opuscolo a cura di Sandro Lombardi, n.5, Edizioni l'Obliquo, 1994, pp. 20-21). Nel 1994, con l'*Edipus*, Federico Tiezzi vince il premio Ubu per la migliore regia e Sandro Lombardi come migliore attore. Vale la pena leggere le parole del regista Tiezzi nel programma di sala dello spettacolo: «Lo spettacolo si svolge entro un piccolo palcoscenico blu, isola magica e prosperina dentro il palcoscenico vuoto: e qui, il Guitto, lasciato solo, ricostruisce in un suo teatrino della memoria il proprio passato e le sfingi, gli oracoli, i segreti di una lingua teatrale inventata e armoniosa [...]. È lui, il Guitto, l'interprete massiccio di questa scena: e riversante, in gioco d'attore, le pulsioni, le commedie, i ricordi, le affinità del testo antico strappato al mito e rimitologgizzato, proprio attraverso quella lingua straordinaria, in un diverso ambiente: che è quello dell'Italia, forte e umile, non più esistente, non più reale, ma solo sogno, e infinito, di un'epopea tragica e vitale» (F. Tiezzi, *Tra le ombre del padre (note di regia e immagini)* in *Edipus*, opuscolo a cura di Sandro Lombardi, n. 5, Edizioni l'Obliquo, 1994, p. 14).

6 SANTINI (a cura di) 1996 = G. Santini, *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996., p. 146.

7 RINALDI 1985 = R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Biancirdi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 154.

8 DE MATTEIS 2007 = R. De Matteis, *Il teatro di poesia di Giovanni Testori*, in «L'Ulisse», numero monografico dal titolo *Poesia e teatro, teatro di poesia*, ottobre 2007, n. 9, p. 22.

9 Ivi, 21.

10 «'Desso la musiga me reciamo alla devina rituazion della monologanta poesia che ho da recitare» PANZERI (a cura di) 2013 = F. Panzeri (a cura di), 1342.

11 Ivi, 1327.

12 RINALDI 1985 = R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Biancirdi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 155.

13 Panzeri (a cura di) 2013, 1342.

14 CASCETTA, *Riscrivere Edipo: La Machine Infernale di Jean Cocteau ed Edipus di Giovanni Testori*, in «Drammaturgia», 4, 1997, p. 158.

15 Ivi, 169.

16 Ivi, p. 170.

17 CASCETTA 1983 = A. M. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 114.

18 TAFFON, 1997 = G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 168.

19 PIERANGELI 2008 = *Edipus, il mito, la storia del teatro*, in «Quaderni del '900», VIII, 2008, Pisa-Roma, p. 155.

20 CASCETTA 1997, 171.

21 TAFFON 1997, 173.

22 DE MONTICELLI 1973 = R. De Monticelli, *Testori: da Amleto a Edipo a Novate*, "Il Giorno", 26 settembre 1973.

23 PANZERI (a cura di) 2013, 1545.

24 *Ibidem*.

25 SANTINI (a cura di) 1996 = G. Santini, *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 67.

26 PANZERI (a cura di) 2013, 1327.

27 *Ibidem*.

28 «Non credevo che il teatro fosse quello costruito, fissato dalla tradizione borghese. Nelle mie opere c'era un movimento di follia e di maledizione che insinuava in ogni momento il sospetto che il tradizionale luogo del teatro non era più sufficiente, il teatro con le sue separazioni, con le sue convenzioni, non mi bastava più, e tentavo di spaccarlo, di metterlo sottosopra in maniera confusa e disperata» G. Testori, *Conversazione con la morte, Interrogatorio a Maria, Factum est*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 2.

29 TESTORI 1977 = G. Testori, *Lacerto per Franco Parenti*, in «Edipus», Verona, Anteditore, 1977, p. 2.

30 POESIO 1979 = P. E. Poesio, *Edipus a voce sola*, "La Nazione", 17-2-1979.

31 IUPPA 2011 = D. Iuppa, *Il monologo dell'orfano: trittico testoriano*, Roma, Nuova Cultura, 2011, p. 55.

32 PANZERI (a cura di) 2013, 1343.

33 *Ivi*, 56.

34 PANZERI (a cura di) 2013, 1327.

35 *Ivi*, 1329.

36 *Ivi*, 1333.

37 *Ivi*, 1334.

38 *Ibidem*.

39 *Ivi*, 1335.

40 *Ivi*, 1337.

41 *Ivi*, 1339.

42 *Ivi*, 1340.

43 *Ivi*, 1342.

44 «E, lora? Cosa servisce, 'lora, esser l'Uniga et Duica Reina? A niente de niente! E

cosa, esser la sacerdotà, la vestala et anca la Norma de 'sto regno e de 'sto imperio,

se ascolto sempro e domà quarcosa d'orribilissimo e tremendo vegnirmi de dosso,

in sulle spalle, in sulla scièna, in sulla michetta, in sulle ciappe, quarcosa 'me fudesse

un'armata de fusili, de spade, de cortelli, de lingue de ferro e de foco?» (Ivi,1347).

45 Ivi, 1348.

46 Ivi, 1351.

47 *Ibidem*.

48 Ivi, 1352.

49 PALAZZI 2007 = R. Palazzi, *Testori: la possente scultura del linguaggio*, in GROPPOLI, GUERRIERI, PALAZZI, PETRONI (a cura di) *Le lingue italiane del teatro. Alvaro, D'Annunzio, Savinio, Testori*, Roma, Gremese, 2007, p. 96.

50 Ivi, 1374.

51 *Ibidem*.

Bibliografia

CAPPELLO 1983 = G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

CASCETTA 1983 = A. M. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983.

CASCETTA 1997 = A. M. Cascetta, *Riscrivere Edipo: La Machine Infernale di Jean Cocteau ed Edipus di Giovanni Testori*, in «Drammaturgia», 4, 1997.

CASCETTA et al. 2003 = A. M. Cascetta, L. Peja, *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le lettere, 2003.

DE MATTEIS 2006 = T. De Matteis, *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini, Testori*, Roma, Ponte Sisto, 2006.

DE MATTEIS 2006 = T. De Matteis, *Il ventre del teatro partorisce la Trilogia degli Scarrozzanti*, in «Il Caffé illustrato», n. 29, marzo-aprile 2006.

DE MATTEIS 2007 = T. De Matteis, *Il teatro di poesia di Giovanni Testori*, in «L'Ulisse», numero monografico dal titolo *Poesia e teatro, teatro di poesia*, ottobre 2007, n. 9.

DE MONTICELLI 1973 = R. De Monticelli, *Testori: da Amleto a Edipo a Novate*, «Il Giorno», 26 settembre 1973.

DONINELLI 2012 = L. Donicelli, *Conversazioni con Testori*, Milano, Silvana Editoriale, 2012.

IUPPA 2011 = D. Iuppa, *Il monologo dell'orfano: trittico testoriano*, Roma, Nuova Cultura, 2011.

PALAZZI 1977= R. Palazzi, *Edipo l'ultimo guitto*, «Corriere della sera», 24 maggio 1977.

PALAZZI 2007 = R. Palazzi, *Testori: la possente scultura del linguaggio*, in GROPPOLI, GUERRIERI, PALAZZI, PETRONI (a cura di) *Le lingue italiane del teatro. Alvaro, D'Annunzio, Savinio, Testori*, Roma, Gremese, 2007.

PANZERI (a cura di) 1996 = F. Panzeri (a cura di), G. Testori *Opere/1 1943.1961*, Milano, Bompiani, 1996.

PANZERI (a cura di) 1997 = F. Panzeri (a cura di), G. Testori *Opere/2 1965.1977*,

Milano, Bompiani 1997.

PANZERI (a cura di) 2013 = F. Panzeri (a cura di), G. Testori *Opere/3 1977.1993*, Milano, Bompiani, 2013.

PIERANGELI 2008 = *Edipus, il mito, la storia del teatro*, in «Quaderni del '900», VIII, 2008, Pisa-Roma.

POESIO 1979 = P. E. Poesio, *Edipus a voce sola*, "La Nazione", 17-2-1979.

RINALDI 1985 = R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Biancirdi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985.

TAFFON 1997 = G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

TAFFON 2012 = G. Taffon, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, Roma, Laterza, 2012.

TESTORI 1977 = G. Testori., *Lacerto per Franco Parenti*, in «Edipus», Verona, Anteditore, 1977.

TESTORI 1977 = G. TESTORI, *EDIPUS*, MILANO, RIZZOLI, «LA SCALA», 1977.

SANTINI (a cura di) 1996 = G. Santini, *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996.

VIGORELLI 1977 = G. Vigorelli, *A Edipus non piace il compromesso «de Cristo e Marxo»*, "Il Giorno", 27 maggio 1977.

Paola Volpe

Chi traduce è un 'aguzzino'?

Italo Calvino e *I fiori blu* di Raymond Queneau

Abstract: Calvino in *Perché leggere i classici* richiamava l'attenzione sulla importanza di leggere un classico. "Un classico – egli scrive – è un libro che viene prima di altri classici, ma chi ha letto prima gli altri e poi legge quello riconosce subito il suo posto nella genealogia." E ancora: "un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire". Richiamava poi anche la difficoltà di tradurre un 'classico', consapevole di quanto fosse complesso trasferire in una nuova veste un'opera già scritta della quale si voleva dare la medesima vitalità. Di qui la domanda ironica che, al tempo stesso, rivela un profondo turbamento: "Chi traduce è un aguzzino?"

Abstract: Calvino's *Perché leggere i classici* brought attention to the significance of reading classics. "Un classico – he writes – è un libro che viene prima di altri classici, ma chi ha letto prima gli altri e poi legge quello riconosce subito il suo posto nella genealogia." Moreover: "un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire". He also pointed out the difficulty of translating a 'classic', acquainted with the complexity of transferring an already written work into a new guise while maintaining its vitality. Hence the ironic question that, at the same time, reveals a deep restlessness: "Who translates is a persecutor?"

Parole-chiave: Classico, Traduzione, Queneau, *I fiori blu*

Keywords: Classic, Translation, Queneau, "The Blue Flowers"

Paola Volpe, già Professore Ordinario di Lingua e Letteratura Greca presso l'Università degli Studi di Salerno e Presidente della "International Plutarch Society". I temi della sua ricerca concernono i "Moralia" di Plutarco, la tragedia greca, la ricezione delle opere plutarchee durante l'Umanesimo, riscritture tragiche in epoca moderna e contemporanea. Alcune delle sue ultime pubblicazioni sono: "L'eredità di Plutarco. Ricerche e proposte" (Napoli, 2004), "Plutarco, frammenti" (Napoli, 2007); "Il dolore di Fedra tra passato e presente" (Trieste 2014). Email: pacacciatore46@gmail.com

Nel *De optimo genere oratorum* (5,14-15) Cicerone afferma di aver tradotto (usa il verbo *convertere*) le orazioni di Eschine e Demostene e avverte: *non converti ut interpres, sed ut orator [...] in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere; sed genus omne verborum vimque servavi*. E Orazio nell'*Ars Poetica* (vv. 131-134): *Publica materies privati iuris, si / non circa vilem patulumque moraberis orbem / nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres*¹.

Entrambi usano il termine *interpres* indicando colui che traduce *verbum pro verbo* cui Cicerone aggiunge *orator*, ossia colui che invece interpreta e storicizza. Fu quanto venne accolto a distanza di secoli dagli umanisti che seguirono la 'scuola' di Manuele Crisolora per il quale «la traduzione *ad verbum* (alla lettera) non aveva alcun valore: essa non è soltanto una cosa assurda, ma può anche portare a tradire il pensiero dell'originale greco. Bisogna tradurre *ad sententiam* (*ad sententiam transferre*) ma a patto che i traduttori si impongano la regola di non mutare nulla del testo di origine»².

Fu il circolo di Coluccio Salutati ad accogliere l'insegnamento di Crisolora, anche se l'esigenza di tradurre *ad sententiam* era già sentita come necessaria nei primi anni del movimento che va sotto il nome di Umanesimo e fu Leonardo Bruni nell'*Epistola* (I 8 Mehus³) ad indicare al Niccoli (1404) il metodo. Nell'accingersi a tradurre il *Fedone* egli diceva:

In prima battuta conservo tutte le frasi (*sententias omnes conservo*) e non mi discosto in nulla dal testo greco. Poi, se si può tradurre alla lettera (*verbum verbo*) senza alcun danno per lo stile o alcuna assurdità nel senso, è quello che faccio volentieri. Se però non è possibile non sono così timoroso da credere di incorrere nel crimine di lesa maestà se, mantenendo il senso, mi scosto un poco dalle parole per evitare una traduzione assurda.

Importante è anche quanto scrive Bruni circa la immedesimazione nello spirito dell'autore come condizione per una corretta traduzione⁴. Immedesimazione. Ma fino a che punto è possibile immedesimarsi nel pensiero di altri? È necessario partire da qui per chi voglia fare un lavoro di traduzione. Proprio questo rende

attuale la domanda: “si può tradurre un testo senza tradire?”. Nel lungo dibattito che si è tenuto nel corso di questi anni⁵, vorrei ricordare quanto Benedetto Croce scriveva sull’argomento in *Estetica*⁶, affermando «l’impossibilità delle traduzioni, in quanto abbiamo la pretesa di compiere il travasamento di una espressione in un’altra, come di un liquido da un vaso in un altro di diversa forma [...]. Ogni traduzione o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione, rimettendo nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni di colui che si chiama traduttore. Nel primo caso l’espressione resta sempre una, quella dell’originale, essendo l’altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione; nell’altro saranno sì due ma di due contenuti diversi: “brutte fedeli o belle infedeli”: questo detto proverbiale coglie bene il dilemma, che ogni traduttore si trova innanzi. Le traduzioni inestetiche, come quelle letterali o parafrastiche, sono poi da considerare semplici commenti degli originali»⁷.

«Appena presi a leggere *I fiori blu* di Queneau⁸, pensai: “È intraducibile!”⁹», ma sentivo che in qualche modo il libro cercava di coinvolgermi nei suoi problemi¹⁰, mi provocava a un duello tutto finte e colpi di sorprese¹¹. Tradurre, dunque, per Calvino equivaleva ad una sfida, perché «tradurre è un’arte e il passaggio di un testo letterario [...] in un’altra lingua richiede ogni volta un qualche tipo di miracolo¹²», un miracolo che faceva sentire lo scrittore un ‘aguzzino’¹³ nonostante avesse ben chiaro che per tradurre bene non era sufficiente conoscere solo la lingua, ma era necessario entrare in contatto con lo spirito della lingua, anzi con la ‘essenza segreta’ delle due lingue. Proprio perché si sente ‘aguzzino’, Calvino viene assalito dall’angoscia per non aver compreso l’essenza dello spirito dell’autore e non di rado egli ritorna sulla pagina tradotta, la corregge e ricomincia daccapo. «Tradurre è <allora> il vero modo di leggere un testo¹⁴» e, facendo poi riferimento ad un testo, del quale era autore, commentava che «per un autore riflettere sulla traduzione di un proprio testo, discutere con un traduttore era anche il modo di leggere sé stesso, di capire bene cosa ha scritto e perché¹⁵»: dinanzi ad una traduzione fedele, nell’autore scatta la

necessità di rivedere i meccanismi della sua scrittura e del suo stile in modo che essi siano in grado di comunicare¹⁶.

Essendo la lingua italiana una ‘gomma’¹⁷ – la sua grande duttilità permetteva di tradurre dalle altre lingue meglio di quanto non fosse possibile in nessuna altra lingua¹⁸ – a Calvino non sfuggiva la difficoltà di tradurre *I fiori blu*, a cominciare dal titolo, del quale chiese spiegazioni allo stesso Queneau. Perché blu e non azzurri? E quegli «mi spiegò il significato francese dell’espressione che indica ironicamente le persone romantiche ed idealiste, nostalgiche di una purezza perduta, ma non mi diede altri lumi sul valore di questa immagine¹⁹».

Erano – Queneau e Calvino – interlocutori ‘laconici’²⁰ e forse era questo il motivo dell’ammirazione per il poeta Mallarmé²¹ dal temperamento taciturno, come ebbe modo Queneau di scrivere in una lettera datata 9 gennaio 1967 spiegando il nome dei due cavalli parlanti. Il nome Demostene che amava parlare e discutere era, per così dire un omaggio all’oratoria, l’altro, che solo bofonchiava, ricordava nel suo nome Stéphane la *taciturnité* del poeta.

Nella *Nota* alla traduzione del romanzo Calvino espone le difficoltà che aveva dovuto affrontare perché potesse offrire una traduzione che avesse in sé leggerezza e spontaneità, in modo che sembrasse scritto in italiano il romanzo. Una traduzione che Calvino definisce ‘inventiva’ o meglio ‘reinventiva’ ove «all’inventività si aggiungono la scioltezza, l’infinita creatività, l’impressionante domestichezza, la giocosità, la ilarità²²». Inventiva, perché egli spesso si vede costretto a ricorrere a figure retoriche (polisemia, paronomasia, anafora, assonanza – in verità presente è anche ne *I fiori blu* il gioco dei suoni fonetici propri del francese – e talvolta anche ad arrampicarsi sugli specchi come egli stesso confessa quando deve tradurre «aussi faux que lorique», il cui equivalente non troppo lontano è folclorico. In questo caso Calvino traduce l’espressione in modo letterale, così come avviene per alcuni «proverbi di estesa salacia <che sorgono> dal fondo profondo tanto folle quanto clorico della sapienza ildefrancese²³». Il medesimo problema si pone quando Queneau definisce una ragazza canadese di origine pellerossa in

cerca del campeggio «irequoise²⁴». Il termine è associato ad *ironie* ed è scomposto in *ire au quoi*. Annota Calvino: «in questi casi, perché quel tenue spunto non si perda, io non so resistere alla tentazione di dilatare, sovraccaricare e talora esorbitare: “L’irochese ironizzata si sa irosa o irritata” è una frase, addirittura due versi, due ottonari rimati, che ho introdotto io di mio arbitrio, ma penso renda tutte le intenzioni dell’originale²⁵». Spesso alcune espressioni proprie del francese dovevano essere adattate ad espressioni analoghe dell’italiano: è il caso di «encore un de foutu» che ricorre più di una volta e che viene tradotto «anche questo l’ho in quel posto» oppure «ma sono sempre fregature». Non sono neppure da omettere i neologismi come *céhéresses* che ricorre in un luogo del romanzo e che ancora una volta illumina sul *modus traducendi* di Calvino:

Queneau:	Calvino:
Des céhéresses, il ne restait plus que des tombes en ruine que rongeaient la mousse; on les avait bien oubliés, les céhéresses morts au combat du temps du roi Louis neuvième du nom ²⁶ .	Da un pezzo ormai la real guardia celere se ne stava all’ombra dei cipressi e dentro l’urne che non erano nemmeno poi confortate di pianto perché chi se ne ricordava più, dei celerini caduti in combattimento ai tempi di Re Luigi, nono del nome ²⁷ .

Una traduzione creativa o reinventata come è deducibile da alcuni esempi che qui si riportano. Talvolta il traduttore fa ricorso all’italiano parlato. In Queneau si legge «Voilà une bonne chose de faite²⁸», in Calvino «Cosa fatta capo ha²⁹»; ancora in Queneau «Jeter le manche après la cognée³⁰», in Calvino «Non si deve buttar via il manico prima dell’ascia³¹»; in Queneau «Personne n’y perd rien³²», in C. p.146 «Tanto di guadagnato per tutti³³». Traduce «grammercy» con un significativo «Baciolemanì» ed ancora «Vos gueles³⁴» con un colorito «Alli mortacci!³⁵» oppure sintetizza una risposta: alla galanteria del duca la fanciulla «fait semblant de ne pas réceptionner le madrigal³⁶» / «A tanta galanteria, ella fa il nesci³⁷».

Non mancano nel romanzo neppure proverbi:

Queneau ³⁸ :	Calvino ³⁹ :
- Animal qu'a parlé, âme damnée; - Si le coq a ri tôt, l'haricot pue trop; - Quand l'huître a causé, l'huis est très cassé; - A poisson qui cause, petit cochon peu rose; - Si bête le zébre ut, voilà Belzébuth.	- Bestia articolata, dannata anima; - Uccello che parla, <i>verba volant</i>; - L'ultimo pesce a parlare ha sempre torto; - A ostrica parlante non si guarda in bocca; - Se la zebra dà del tu, s'avvicina Belzebù.

E neppure neologismi come *bouddhoir* (buddistero), *confuciussonal* (confucionale), *sanct-lao-tsuaire* (batti-lao-tsero) o parole straniere, alcune delle quali dette da Cidrolin nel colloquio tra questi e il campeggiatore⁴⁰.

Fu veramente Calvino un aguzzino? E veramente il romanzo era intraducibile come egli aveva paventato all'inizio? La migliore risposta a tali interrogativi fu data proprio da Queneau in una lettera datata 10 luglio 1967:

Cher Monsieur et Ami,

En rentrant des vacances (que j'ai prises en juin), je trouve *I fiori blu*: c'est pour moi vraiment une grande joie et un grand honneur d'être traduit par un écrivain comme Italo Calvino. J'ai commencé à "me" lire avec une extrême satisfaction, ne me disant (quelle vanité): "Com me j'écris bien l'italien!". Merci encore, cher Calvino, d'avoir consacré une partie de votre précieux temps à ce modeste écrit.

Avec mes sentiments admiratifs et dévoués.

Queneau

Il miracolo dunque si era compiuto perché «tradurre (come si è detto prima) è un'arte: il passaggio di un testo letterario, qualsiasi sia il suo valore, in un'altra lingua richiede un qualche tipo di miracolo. Sappiamo tutti che la poesia in versi è intraducibile per definizione;

ma la vera letteratura, anche quella in prosa, lavora proprio sul margine intraducibile di ogni lingua. Il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto sé stesso per tradurre l'intraducibile⁴¹».

Note

1 Gli antichi usavano, oltre a *transfere*, i verbi *convertere*, *exprimere*, *explicare*, *latine reddere*. Orazio, parlando di traduzione a paroletta e ironizzando sul *fidus interpres*, sembra condannare quel tipo di traduzione che noi scherzosamente chiamiamo la 'la brutta fedele', in confronto della 'bella infedele' con cui designiamo la traduzione artistica ". Così PONTANI 1953, 33 e nota.

2 BERTALOT 1975, 133 e nota.

3 HANKINS (ed.) 2007.

4 Cf. BERTI 1998, 81 ss.

5 Cf. GROSSI 2015. La Grossi offre un quadro esauriente degli studiosi che hanno affrontato il problema della traduzione. Tra gli altri vorrei ricordare STEINER (1984), che indica quattro fasi nel lavoro del traduttore (spinta iniziale-aggressione-incorporazione-reciprocità o restituzione) e MOUNIN (1965, 122) che avverte che «per tradurre un testo scritto in una lingua straniera, bisogna rispettare due condizioni e non una soltanto [...]: conoscere la lingua e conoscere la civiltà di cui parla questa in lingua».

6 GALASSO 1990 (a cura di), 87-88.

7 CROCE (1953, 103) considerava possibile la traduzione dell'espressione prosastica ma del tutto impossibile la traduzione della poesia e aggiungeva che anche «domandarsi se essa sia traducibile [...] è una domanda che quasi non si arriva neppure a pronunciare, perché porta con sé la risposta negativa che la inibisce. L'impossibilità della traduzione è la realtà stessa della poesia nella sua ricreazione.»

8 Raymond Queneau nacque a Le Havre il 21 febbraio 1903. Compì gli studi liceali nella sua città e quelli universitari alla Sorbona, dove si laureò in filosofia. Aderì in un primo momento al surrealismo per approdare poi alla scrittura sperimentale che, grazie ad una lingua innovativa, tendeva ad una maggiore vitalità espressiva. Morì a Parigi nel 1976. Ne *I fiori blu*, pubblicati nel 1965 e tradotti da Calvino tra il 1966-67, la prospettiva del futuro e quella del passato si incrociano e si intrecciano e allora viene da chiedersi se la storia sia ciò che ha come punto d'arrivo Cidrolin un ex carcerato che vive da solo su una chiatta oppure è il sogno del duca d'Augè descritto nel momento in cui sale sul torrione del castello per «considerare un momentino la situazione storica». FEDERICI (2007, 81) definisce il libro di Queneau «una parodia di thriller» e di «due metà della stessa persona il passivo Cidrolin e l'attivo Duca d'Augè».

9 Calvino, oltre a *I fiori blu* traduce anche *La canzone del polistirene*, una traduzione che gli creò non pochi problemi a causa dei molti termini tecnici, per i quali chiese aiuto a Primo Levi. Volge in italiano, anche su invito di Vittorini, alcuni capitoli di Lord Jim di Conrad e tre poemetti di F. Ponge (*Il sapone, Il carbone, La patata*).

10 A CALVINO (1981, VII-VIII) non sfuggiva anche la difficoltà che aveva avuto Queneau nel «colmare quella distanza che separava il francese scritto (con la sua rigida codificazione ortografica e sintattica, la mobilità marmorea, la sua poca duttilità e agilità) dal francese parlato (con la sua inventiva ed economia espressiva). In un viaggio in Grecia nel 1932, Queneau s'era convinto che la situazione linguistica di quel paese, caratterizzata – anche nell'uso scritto – dall'opposizione tra lingua classicheggiante e lingua parlata (*katharevousa* e *demotiki*) non era diversa da quella francese.»

11 CALVINO 2014, 265-266.

12 Id. 1995, 1825.

13 *Ibidem*.

14 Nel saggio *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, Calvino sottolinea più volte l'importanza della lettura. Nel saggio *Le vacanze del buon lettore* (CALVINO 1995, 1743-45) egli dice come «il buon lettore aspetta con impazienza le vacanze [...] e già pregusta la gioia delle sieste all'ombra, il fruscio delle pagine, l'abbandono al fascino d'altri mondi trasmesso dalle fitte righe dei capitoli.»

15 *Ibidem*.

16 Cf. FEDERICI 2007.

17 Id., 86: «Proverbi, sigarette, cibo e bevande, tutta la cultura francese è in gioco nella lingua di Queneau e deve restarlo anche per il lettore italiano [...]. Calvino non si sforza di essere sempre fedele con l'originale [...] <e così> la traduzione diviene un'altra opera d'arte che si affianca all'originale invece che derivarne.»

18 Nel saggio *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* (Calvino 1995, 146-153).

19 CALVINO 2014, 270. Il riferimento a *I fiori del male* di Baudelaire è evidente – si cita il v.5 della lirica *Moesta et errabunda* «Loin! Loin! Ici la boue est fait de nos pleurs» (dove, però, «pleurs» diventa «fleurs»), mentre lo è meno quello al romanzo di Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, nel quale «die blaue Blume» è la metafora della conoscenza che l'uomo deve acquisire per raggiungere la perfezione.

20 «Queneau non era una persona facile da conoscere perché era molto gentile, molto affabile ma non era molto comunicativo [...]. Era un signore vestito di scuro, corpulento, con gli occhiali, con l'aria di uno che poteva essere un professore o un direttore di banca come spesso avevano gli uomini della sua generazione in Francia» (Saggio *Album Calvino* in CALVINO 1995, 191-192).

21 Nel romanzo Queneau cita anche il v. 5 di Apollinaire della lirica *Signe*, «Mon Autumne éter nelle,ô ma sai son mentale»: è Cidrolin che li recita.

22 Sosso 2006, 555.

23 QUENEAU 1978 [1965], 34 / CALVINO 1995 [1967], 24.

24 QUENEAU 1978 [1965], 35 e 77 / CALVINO 1995 [1967], 28 e 67.

- 25 Cf. CALVINO 2014, 267.
 26 QUENEAU 1978 [1965], 66.
 27 CALVINO 1995 [1967], 56. È evidente che qui Calvino ricordi i *Sepolcri* di Foscolo.
 28 QUENEAU 1978 [1965], 80.
 29 CALVINO 1995 [1967], 70.
 30 QUENEAU 1978 [1965], 125. «Après» dice il maitre corretto da Cidrolin con «avant».
 31 CALVINO 1995 [1967], 114. Questo per dire che il difetto sta nel manico. Cf. QUENEAU 1978 [1965], 127 / CALVINO 1995 [1967], 117.
 32 QUENEAU 1978 [1965], 158.
 33 CALVINO 1995 [1967], 146.
 34 QUENEAU 1978 [1965], 187.
 35 CALVINO 1995 [1967], 200.
 36 QUENEAU 1978 [1965], 107.
 37 CALVINO 1995 [1967], 96. CALVINO 2014, 267: «Ci sono giochi in cui l'italiano offre occasioni più felici del francese (la battuta "Il diavolo fa le pentole e non i copernichi" (CALVINO 1995 [1967], 140), in una discussione astronomica del Seicento, dà forse qualcosa di più che «Copernic soit qui mal y pense». Da notare che qui si fa la parodia del motto dell'Ordine della Giarrettiera «Honi soit qui mal y pense».
 38 QUENEAU 1978 [1965], 34.
 39 CALVINO 1995 [1967], 24.
 40 Per quanto riguarda le citazioni, note al lettore francese ma non a quello italiano, Calvino ne indicava la fonte nel corso della traduzione (QUENEAU 1978 [1965], 76 / CALVINO 1995 [1967], 66). Ancora egli riscrive il testo di Queneau «je quitte la France aux nouveaux parapets» (Queneau cita «je quitte l'Europe» di Rimbaud-Mauvais Sang), ricorrendo ad un testo poetico della letteratura italiana (U. Foscolo, *A Zacinto*, v.1): «lascio la bella Francia dalle amate sponde» (QUENEAU 1978 [1965], 214 / CALVINO 1995 [1967], 200).
 41 CALVINO 1995, 1826.

Bibliografia

- BERTALOT 1975 = L. Bertalot, *Cincius Romanus und seine Briefe in Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, herausgegeben von P. O. Kristeller, II, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1975 (*Raccolta di Studi e Testi*, 30).
 BERTI 1998 = E. Berti, *Manuele Crisolora, Plutarco e l'avviamento delle traduzioni umanistiche*, in *Fontes*, 1, 1998, 85-99.
 CALVINO 1981 = I. Calvino, *Introduzione*, in R. Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981.

CALVINO 1995 [1967] = R. Queneau, *I fiori blu* (traduzione di I. Calvino), Einaudi, Torino 1995 [1967].

CALVINO 1995 = I. Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982), in *Saggi. 1945-1985* (a cura di M. Barenghi), Milano, Mondadori, II, 1995, pp. 1825-1831.

CALVINO 2014 = I. Calvino, *Nota del traduttore*, in R. Queneau, *I fiori blu*, Torino, Einaudi, 2014.

CROCE 1953 = B. Croce, *La poesia*, Bari, Laterza, 1953.

FEDERICI 2007 = F. M. Federici, *Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau: la traduzione creativa di un incipit*, in *The Italianist* 27, 2007, 80-98, <https://durham-repository.worktribe.com/OutputFile/1536850> [ultima consultazione: 27/08/2024].

GALASSO 1990 (a cura di) = G. Galasso (a cura di), B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Milano, Adelphi 1990.

GROSSI 2015 = G. Grossi, *Calvino and Weaver on translation: in theory and in practice*, in *Lingue e Linguaggi*, 14, 2015, 197-208, <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/15331/13333> [ultima consultazione: 27/08/2024].

HANKINS (ed.) 2007 = L. Bruni, *Epistolarum libri VIII, recensente Laurentio Mehus* (1741). Ed. J. Hankins, 2 vols. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.

MOUNIN 1965 = G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.

PONTANI 1953 = F. M. Pontani (a cura di), Orazio, *Arte Poetica*, Roma, Ed. Gismondi, 1953.

QUENEAU 1978 [1965] = R. Queneau, *Les fleurs bleues*, Paris, Folio, 1978 [1965].

SOSSO 2006 = P. Sosso, *Calvino, Queneau e I fiori blu*, in *Studi francesi*, 150, L, III, 2006, varia, fasc.III (sett.-dic. 2006), pp. 549-559, <https://journals.openedition.org/studifrancesi/27083> [ultima consultazione: 27/08/2024].

STEINER 1984 = G. Steiner, *Dopo Babele: il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansone Editore, 1984.

02 | miscellanea

Eleonora Anselmo
Amalia Margherita Cirio
Rossana Levati

Eleonora Anselmo

Edoardo Sanguineti traduce *La festa delle donne*: un'analisi delle 'costanti sanguinetiane'

Abstract: Edoardo Sanguineti veste, oltre ai panni di poeta, narratore, critico, anche quelli di traduttore, segnatamente dei testi classici. A partire dal 1968, infatti, su committenza, si avvicina alle tragedie greche e latine. Il 1979, però, rappresenta un *unicum*: Sanguineti pone mano a *La festa delle donne* di Aristofane, un testo comico. Il presente lavoro si pone come obiettivo l'analisi di resa della traduzione comica da parte di Sanguineti, per gettare un ponte fra antichità e classicità e soprattutto per dimostrare come dietro il traduttore si nasconda, o per meglio dire si mostri, il poeta. Così Sanguineti gioca con il lessico aristofaneo, forza l'ordine delle parole per dare luce alla sua letteratura, del tutto contemporanea.

Abstract: Edoardo Sanguineti plays not only the role of poet, narrator and critic but also that of translator, especially of classical texts. Since 1968, in fact, on commission, he approaches the Greek and Latin tragedies. The 1979, however, is a *unicum*: Sanguineti puts hands to *La festa delle donne* by Aristofane, a comic text. This work therefore aims to analyse the rendering of the comic translation by Sanguineti, to bridge the gap between antiquity and classicism, and above all to show how the poet hides behind the translator, or rather shows himself. Thus Sanguineti plays with Aristotelian vocabulary, forces the order of words to give light to his literature, completely contemporary.

Parole-chiave: Sanguineti, traduzione, Aristofane, lessico

Keywords: Sanguineti, translation, Aristophanes, lexicon

Eleonora Anselmo è dottoranda in Italianistica da novembre 2023 presso l'Università degli Studi di Genova con un progetto sul rapporto tra spazio e letteratura negli autori novecenteschi. Si occupa inoltre, a partire dalle tesi di laurea triennale e magistrale, di Edoardo Sanguineti, in particolare della sua attività di traduzione dei classici e della ricezione di questi ultimi nella letteratura italiana contemporanea. Email: ele.anselmo@hotmail.it

Occasione e ricezione

La festa delle donne, commedia aristofanea rappresentata alle Grandi Dionisie del 411 a.C., è un *unicum* nella produzione di Sanguineti traduttore: si tratta, infatti, dell'unico testo comico greco che egli traduce.¹

Come accade di consueto, la motivazione per cui l'autore si accinge a tradurre un'opera è la committenza: l'esortazione, segnatamente, è da parte del regista Tonino Conte. Nel 1975, infatti, a Genova viene fondato da quest'ultimo e da Emanuele Luzzati il Teatro della Tosse, una delle esperienze genovesi più sperimentali e volte all'innovazione.

La commedia, messa in scena nel 1979, resta per molto tempo inedita, fino al 2001, in cui viene pubblicato il testo dalla casa editrice genovese il Melangolo e viene rappresentato dalla medesima compagnia a Siracusa.

Benché, come affermato da Sanguineti stesso, le traduzioni non abbiano quasi mai trovato una reazione dell'accademia che, anzi, ha riservato ai testi un sistematico silenzio,² nel 2010 è pubblicato da Rizzoli un volume contenente tutte le traduzioni greche e latine in lingua italiana, grazie alla supervisione dell'autore, di Federico Condello e di Claudio Longhi.³

Sono gli studi di Condello, segnatamente, a mettere in luce alcune delle caratteristiche ricorrenti nella produzione traduttiva sanguinetiana, che hanno permesso di parlare a ragione di 'costanti'. Il lavoro, condensato in un articolo uscito su «Poetiche»,⁴ che cataloga statisticamente i fenomeni, ha indicato le modalità di resa dal greco limitandosi però alla parte tragica. Data l'assenza di segnalazioni per *La festa delle donne*, diviene allora necessario attraversare puntualmente il testo aristofaneo alla ricerca delle ricorrenze individuate dallo studioso per i testi tragici.

Questioni lessicali

La parte che vede Sanguineti militare in modo più attivo è

senz'altro quella lessicale: l'impegno è programmaticamente volto a ridurre i lessemi, secondo la lezione di Greimas,⁵ al σῆμα nucleare, al significato dizionariale. Così, ad esempio, καλός è 'bello' e l'avverbio καλῶς⁶ è 'bellamente', indipendentemente dal contesto e dal tropo.

v. 165, αὐτός τε καλός ἦν καὶ καλῶς ἡμπίσχετο⁷

Egli era bello e si
vestiva con raffinatezza.⁸

Quello era bello, lui,
e bellamente si addobbava.⁹

v. 178, πολλοὺς καλῶς οἷός τε συντέμνειν λόγους

Capace di sintetizzare
bene molte parole.

Che bellamente in breve
molti discorsi raccoglie.¹⁰

Non sono risparmiati dalla resa ginnasiale neppure i neutri plurali, sistematicamente resi con la forma perifrastica 'cose + aggettivo':

v. 154, Ἀνδρεῖα δ' ἦν ποῖ τις, ἐν τῷ σώματι

Qualora qualcuno scriva
opere relative a un uomo,
nel corpo.

Ma se uno si poetizza
le cose virili, nella persona;¹¹

v. 343, ἦ μοιχὸς εἴ τις ἐξαπατᾷ ψευδῇ λέγων

O se un amante inganna,
dicendo menzogne.

O se un amante ne inganna una,
dicendo cose false;¹²

E si passa, così, con estrema facilità, allo straniamento:

vv. 298-299, [...] καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ
ἄριστα ποῆσαι, [...]

e che questa riunione di ora
si compia nel modo
migliore possibile.

E questa seduta qui vadano
bellissime e benissimo,¹³

Κάλλιστα e ἄριστα sono ipercalcate: non solo non è rispettata la “regola grammaticale”, che prevede l’uso del superlativo neutro plurale con valore avverbiale, ma la resa italiana è effettivamente straniente. Per mantenere l’omoteleuto Sanguineti cede al traduttese e dopo «bellissime» fulmina in cauda con «benissime».

Casi estremi del procedimento di resa del nucleo semico sono poi costituiti dai composti verbali o nominali¹⁴ che da una lingua agglutinante quale è il greco vengono scomposti nelle loro parti:

v. 3, Οἶόν τε, πρὶν τὸν σπλῆνα κομιδῇ μ’ ἐκβαλεῖ

Prima che io sputi la milza.

Prima che mi sputo via la mia milza.¹⁵

v. 119, Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῇ

Artemide vergine.

Artemide, che a letto
non ci è stata.¹⁶

I due casi sono un chiaro segnale della volontà di una resa che imiti meglio la corporeità della lingua parlata, alla ricerca della sostanza sonora che caratterizza tutte le sue opere teatrali. Sanguineti, però, non perde occasione di estremizzare adeguatamente il calco, in casi definiti da Condello ‘calchi etimologici’: in questi, infatti oggetto della resa non è più il singolo “morfema” – ossia il “monema” manifesto – bensì il “semema” occulto, presunto “etimo” veridico, riprodotto anche qui, però, nella sua forma “nucleare”, tale cioè da non rivelare alcuna essenza extraverbale, ma mirante piuttosto a ripetere, a ricalcare, propriamente, la traccia di una radice.¹⁷ Costante nella resa sanguinetiana, a eccezione di due singolari casi,¹⁸ è il nome «Dio» non solo in luogo di θεός, bensì in ogni traduzione di Ζεύς.¹⁹

Si osservino, a titolo di esempio, i seguenti passi:

v. 20, Νῆ τὸν Δί' ἥδομαί γε τουτὶ προσμαθών.

Ma per Zeus gioisco
nell'imparare ciò.

Perdio, come sono contento
che me lo imparo.²⁰

v. 34, Μὰ τὸν Δί' οὔπω γ' ὥστε κάμει γ' εἰδέναι.

Ma per Zeus così
da quello che so.

No mai, per dio,
da quello che ne so io.²¹

La resa 'Perdio' è, tra l'altro, significativa se pensata in funzione del pubblico: l'importanza dello spettatore è evidente fin dal titolo dell'opera, come si affermerà tra poco.

Si potrebbe sostenere che Sanguineti scelga di tradurre Ζεύς in ragione di quella dicibilità e scenicità di cui spesso parla: una resa in 'Dio' attualizzerebbe la resa. L'autore, però, decide di tradurre a calco e, per farlo, getta un ponte filologicamente concreto tra Aristofane e traduzione: *diēw (grado zero *diw) è radice che indica 'cielo luminoso':²²

v. 1, ὦ Ζεῦ, χελιδὼν ἄρα ποτε φανήσεται;

O Zeus, verrà mai una rondine?

O Dio del cielo,
mi venisse una rondinella!²³

Sanguineti, però, riesce a spingersi oltre in quelli che Condello ha definito pseudocalchi: il primo di essi è da rintracciarsi nel titolo.²⁴

In questi giorni a Genova hanno rimesso in scena una traduzione che avevo fatto delle *Tesmofoiazuse* di Aristofane. Chi non le ha lette non si spaventi; infatti io l'ho tradotta col titolo *La festa delle donne*; poi la cosa ha avuto successo ed è stata replicata perché *Tesmofoiazuse* è un titolo che non incita nessuno spettatore probo a varcare la soglia di un teatro.²⁵

Il titolo viene programmaticamente ribattuto per tutta l'opera:

vv, 78-80, Καὶ πῶς; ἐπεὶ νῦν γ' οὔτε τὰ δικαστήρια
μέλλει δικάζειν οὔτε βουλῆς ἐσθ' ἔδρα,
ἐπεὶ περ ἐστὶ Θεσμοφορίων ἡ μέση.

O come? Che oggi né i giudici
giudicano, né ci sta la seduta del Senato,
che è il grande giorno della Festa delle Donne.²⁶

Sanguineti elimina ogni riferimento alla sacralità, forse sulla scia della prefazione di Coulon all'edizione di «Les Belles Lettres», la cui *Notice* incomincia con «*Les Thesmophories – ou plus exactement les Femmes célèbrant la fête des Thesmophories*».²⁷ Al traduttore non importa delle Tesmoforie in quanto celebrazioni in onore di una dea come Demetra, ma in quanto festività che riguardano esclusivamente le donne.

L'intento è ben evidente dalle parole messe in bocca alla banditrice:

vv. 373-377, Ἄκουε πᾶς. Ἐδοξε τῇ βουλῇ τάδε
τῇ τῶν γυναικῶν. Τιμόκλει' ἐπεστάτει,
Λύσιλλ' ἐγραμμάτευεν, εἶπε Σωστράτη·
ἐκκλησίαν ποεῖν ἔωθεν τῇ μέσῃ
τῶν Θεσμοφορίων

Silenzio. Do lettura dell'ordine del giorno
dell'assemblea femminista. Presidentessa Timòclea,
cancellieressa Lisilla, proponentessa Sòstrata.
Convocazione, in seduta mattutina, per il grande giorno
della Festa delle Donne.²⁸

La βουλή τῶν γυναικῶν, l'assemblea delle donne, diviene 'femminista' e, per denunciare la distanza dal mondo politico maschile del momento, i 'ruoli', che nel testo greco sono rappresentati da verbi (ἐπεστάτει, ἐγραμμάτευεν, εἶπε), e quindi senza alcuna precisazione di genere, divengono, in Sanguineti, satiricamente marcati: «presidentessa», «cancellieressa» e, ai limiti della flessione

linguistica, «proponentessa». Anche in questo caso, dal momento che la traduzione è collocabile in un momento storico in cui si fanno avanti le istanze del femminismo, la motivazione che sorregge la traduzione è l'avvicinamento al pubblico contemporaneo. Questa ricerca di dicibilità è in realtà riscontrabile anche in traduzioni precedenti, spesso anche su iniziativa dei registi con cui collabora: a titolo di esempio nel 1968 *Le baccanti* sono lette in un'ottica sessantottesca per iniziativa del regista Luigi Squarzina e il coro è trasformato in un gruppo di hippies con una donna di colore.

Alla festa delle donne, infine, nelle ultime righe del Sanguineti-Aristofane, spetta il dovere di dare al testo la massima scenicità:

vv. 1228-1230, Τὸ Θεσμοφόρῳ δ'
 ἡμῖν ἀγαθὴν
 τούτων χάριν ἀνταποδοῖτον.

E le due Tesmofore,
 per questa nostra festa delle donne
 ci faranno la grazia degli applausi.²⁹

Laddove la traduzione di servizio suonerebbe «Le due Tesmofore diano a noi una buona ricompensa per queste cose», Sanguineti rende il pronome dimostrativo neutro τούτων «festa delle donne», mentre la ἀγαθὴν χάριν diviene «la grazia degli applausi», in totale omaggio alla consuetudine degli epiloghi comici.

Per quanto il calco etimologico presente nel titolo sia di rilevante innovazione, il poeta non perde l'occasione di tradire in modo più grave il testo:

vv. 558-559, ὥς τ' αὖ τὰ κρέ' ἐξ Ἀπατουρίων ταῖς μαστροποῖς διδοῦσαι
 ἔπειτα τὴν γαλῆν³⁰ φαμεν

(Non ho detto) che diamo
 la carne delle Apaturie
 alle ruffiane e poi diciamo
 che è il gatto.

E che la carne, a pasqua,
 ce la diamo
 alla ruffiana e poi diciamo
 che è la gatta.³¹

Le Apaturie, festa autunnale delle fratrie, durante la quale erano legittimate da parte dei padri le nascite dei figli, sono traslate da Sanguineti in «Pasqua»,³² secondo un procedimento caro all'autore e già sperimentato, ad esempio, nel primo approccio al greco, nel 1968, con la traduzione di *Le baccanti*, satura di elementi religiosi. Si può giustificare la scelta anche in questo caso come necessità di avvicinamento al pubblico contemporaneo, con l'inserimento di un termine popolare come «Pasqua».

Per far ridere il pubblico con Aristofane, però, non è sufficiente ricorrere a rese più auliche: è necessario ottenere il massimo straniamento possibile, cosa che Sanguineti esprime segnatamente in alcuni versi:

vv. 422-423, αὐτοὶ φοροῦσι κρυπτά, κακοηθέστατα,
Λακωνικά ἄττα, τρεῖς ἔχοντα γομφίους.

Essi portano
certe chiavi nascoste,
malefiche, spartane,
con tre denti.

perché gli uomini, adesso,
si portano via le chiavi,
quelli, di nascosto,
e di quelle più maligne,
made in Sparta, fatte con i tre denti.³³

vv. 811-812, Οὐδ' ἂν κλέψασα γυνὴ ζεύγει κατὰ πεντήκοντα τάλαντα
εἰς πόλιν ἔλθοι τῶν δημοσίων.

Nessuna donna
potrebbe giungere in città
con una carrozza,
dopo aver rubato cinquanta
talenti di denaro pubblico.

Una donna,
che si ruba sui cinquanta milioni allo
stato, non se ne va
in duecavalli sull'acropoli.³⁴

Le chiavi malefiche sono dette λακωνικά, «spartane»: nella commedia gli uomini sbarrano la credenza perché, secondo una convenzione comica, la donna mangia e beve a volontà, consumando tutta la dispensa e dilapidando il patrimonio familiare. Sanguineti non si accontenta e marca la provenienza dell'oggetto con l'anglicismo «made in». Nel secondo passo l'effetto di straniamento

è massimo: Sanguineti proietta la scena dal 411 a.C. agli anni Settanta appena vissuti: ζεύγος,³⁵ che vale ‘giogo’ e, per analogia, ‘cocchio’, viene tradotto da Sanguineti in «duecavalli», così che lo spettatore veda sfrecciare nella propria mente un’automobile moderna, icasticamente ‘pop’, sull’istituzione sacra dell’Acropoli. Nel terzo caso il procedimento è il medesimo: πόστιον, diminutivo di πόσθη, «membro virile», per altro messo in bocca da Aristofane a uno Scita,³⁶ è reso con l’idiotismo «belino»,³⁷ senza dover ricorrere a traduzioni più volgari.³⁸

Infine, nell’ultimo passo, Sanguineti si sbizzarrisce:³⁹ λήκυθος⁴⁰, che vale ‘contenitore per olio’⁴¹ ma anche ‘pomo d’Adamo’,⁴² è nuovamente inglesizzato in «for men», mentre στρόφιον è toscanizzato in «reggipuppe».⁴³

La rassegna degli pseudocalchi, nei quali l’etimo originario, appartenente alla sedimentata *langue*, si nasconde dietro la viva e nuova parole, scatena verosimilmente il plurilinguismo e il pluristilismo, quelli cari al Dante di Sanguineti nella sua tesi di laurea.⁴⁴ Proprio dagli studi della *Commedia* nasce un paradigma dantesco che, come ben sostiene Giuseppe Carrara, porta Sanguineti a modificare la definizione continiana di plurilinguismo in mistilinguismo:

una mescolanza di registri poetici, dialetti e linguaggi, ma anche pluralità di tono, forma e stile. L’intento, per “l’uomo in rivolta, nell’età atomica”, era quello di far piazza pulita dell’uniglossia del poetese, accumulare rovine su rovine e produrre una poesia in grado di rispondere “a un’idea di poesia come anarchia. Anzi e piuttosto, come rivoluzione”.⁴⁵

Questioni di *ordo verborum*

Dal piano del lessico è ora tempo di transitare a quello dell’*ordo verborum*: Condello, a tal proposito, distingue le operazioni di Sanguineti, «accomunate dal chiaro intento di riprodurre le figure di metatassi⁴⁶ dell’ipotesto»,⁴⁷ in tre categorie.

La prima tipologia di calco è detta ‘morfo-sintattica’: i cosiddetti

‘costrutti’ con i quali Sanguineti si è messo alla prova sui banchi del liceo sono restituiti al lettore, e allo spettatore, nella loro letteralità più pura, «a grado zero di valenza letteraria»,⁴⁸ per soddisfare l’insegnante del ginnasio, che inneggia a una divina “resa letterale”, scevra di ogni interpretazione, per verificare il corretto apprendimento della regola grammaticale appena spiegata.

Oltre al già discusso neutro plurale, il genitivo assoluto è tradotto in modo implicito con un gerundio, come accade ai vv. 67-68:

vv. 67-68, καὶ γὰρ μελοποιεῖν ἄρχεται. Χειμῶνος οὖν ὄντος κατακάμπτειν τὰς στροφὰς οὐ ῥάδιον

E infatti inizia con il canto.
Quando è inverno,
non è facile piegare le strofe.

Perché attacca che canta:
perché, essendo l’inverno,
plasmare non è facile, le strofe.⁴⁹

Nessuna risoluzione della prolessi della relativa, che risulta sempre ipercalcata, come accade nel seguente passo:

v. 445, ἃ δ’ ἐγὼ πέπονθα, ταῦτα λέξαι βούλομαι.

Voglio dire le cose che ho subito.

Ma cosa mi sono patita io! Ve lo voglio dire.⁵⁰

Sanguineti, infine, cede il passo all’ipercalco, come capita, ad esempio, con il dativo di possesso, reso con il verbo ‘avere’, ma con il mantenimento del dativo ‘ci’.

v. 376, ἧ μάλισθ’ ἡμῖν σχολή

quando abbiamo più tempo.

che così ci abbiamo un po’ di tempo.⁵¹

La seconda tipologia di calco è definita ‘frastica’: l’andamento originario deve essere riprodotto fedelmente,⁵² anche a costo di creare «innaturali traiezioni e slogature sintattiche di ogni sorta».⁵³

vv. 146-147, Ἦ πρόσβυ πρόσβυ, τοῦ φθόνου μὲν τὸν ψόγον
ἤκουσα, τὴν δ' ἄλγησιν οὐ παρεσχόμην.

Vecchio, vecchio,
sentii il morso dell'invidia,
ma non ricevei dolore.

O veglio, veglio,
dell'invidia il vituperio udii,
ma doglia non ne accolsi.⁵⁴

v. 152, μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν

Bisogna che anche il corpo
partecipi ai modi (femminili).

Partecipazione di cotali maniere
conviene la persona avere.⁵⁵

Dai passi riportati risulta evidente la volontà di Sanguineti di restituire la struttura della lingua originale, poiché, come affermato da lui stesso, tradurre significa importare nella propria lingua una lingua straniera, e non adattare alla propria lingua il greco, in altri termini: va grecizzato l'italiano, non italianizzato il greco.⁵⁶ Si potrebbe anche pensare a un intento parodico del linguaggio tragico, che crea un effetto di comicità, inserito in questo contesto. Posta dunque *in primis* la fedeltà alla sintassi greca, neppure il lettore, o per meglio dire l'ascoltatore, più distratto potrebbe trascurare una caratteristica comune agli esempi citati, vale a dire una ricorrente e attenta musicalità. Il Sanguineti traduttore, però, cede ancora di più il passo al Sanguineti compositore: così il duplice πρόσβυ è aulicamente reso «veglia, veglia» che rimanda con «vituperio», creando assonanza tra primo e secondo emistichio e paronomasia con il successivo «doglia». Al verso 152 la rima interna è perfetta: «maniere» corrisponde ad «avere».

Questioni di metrica

A tal proposito è necessario approfondire un aspetto della traduzione aristofanea di Sanguineti, che, come dovutamente messo in luce da Andrea Capra,⁵⁷ rappresenta «un dato che non ha riscontri negli altri drammi classici tradotti da Sanguineti».⁵⁸

E davanti ai vecchi, che una volta le ragazzine
 se le coniugavano, ci ha fatto una calunnia, che non c'è un vecchio
 che se la vuole più sposare, la donna, per questo endecasillabo qui:
 «Marito vecchio, è padrona la donna».⁵⁹

Durante l'assemblea delle donne la banditrice cede la parola alla 'Prima donna', che, senza risparmiarsi, denuncia le colpe di Euripide: il poeta, attraverso le sue opere, ha calunniato e coperto di oltraggi il genere femminile e gli uomini, di conseguenza, non appena tornano da teatro, sono pieni di sospetto. Così, afferma l'oratrice, ogni loro comportamento è letto con la lente dei versi euripidei e necessariamente travisato. Segnatamente per colpa di un verso tratto dal *Fenice*, le donne sono colpevolizzate di essere δέσποιναι degli uomini di età avanzata, che 'manipolano' in ogni modo. Per citare la tragedia euripidea, Aristofane ricorre al termine ἔπος, letteralmente 'parola'⁶⁰ ma che, per contesto, può essere tradotto 'verso'.⁶¹

Risulta pertanto significativa la forzatura a cui il traduttore sottopone il testo: ἔπος è reso 'endecasillabo'. Per una penna attenta quale è quella di Sanguineti, la scelta lessicale diviene spia di due principali questioni: *in primis* l'autore si conferma coerente e il verso tradotto dal *Fenice* è reso con un perfetto endecasillabo; *in secundis* la parola lancia un segnale e costringe a rileggere l'intera traduzione sotto l'occhio della metrica.⁶²

Il ricorso alla rima ha dunque, per Sanguineti, un fine comico: il traduttore canzona il 'poetese', l'unica arma che ha a disposizione per ridare al pubblico l'Aristofane antico che, nelle *Tesmoforiazuse*, denunciava il 'tragediese' di Euripide.

Così si spiega l'intervento del Coro in risposta a Mnesiloco che, travestito da donna, tenta farsescamente di difendere il suo amico tragediografo:

vv. 520-531, Τουτὶ μέντοι θαυμαστόν,
 ὁπόθεν ἠύρέθη τὸ χρῆμα,
 χῆτις ἐξέθρεψε χώρα

τὴνδε τὴν θρασεῖαν οὕτω.
 Τάδε γὰρ εἰπεῖν τὴν πανοῦργον
 κατὰ τὸ φανερόν ὥδ' ἀναιδῶς
 οὐκ ἂν ὀμόην ἐν ἡμῖν
 οὐδὲ τολμῆσαι ποτ' ἂν.
 Ἀλλὰ πᾶν γένοιτ' ἂν ἤδη.
 Τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ
 τὴν παλαιάν· ὑπὸ λίθῳ γὰρ
 παντί που χρὴ
 μὴ δάκη ρήτῳ ἀθρεῖν.

Questa è una meraviglia.
 Dove te la ritrovi, tu, una roba così?
 Qual terra la nutrì, quella sfacciata lì?
 Una delinquente, pubblicamente,
 impudicamente eloquente,
 non me l'aspettavo qui,
 da averci un coraggio così.
 Di brutto, già, può capitarci di tutto.
 Sia lodato il proverbio vulgato:
 che ad ogni passo, sotto ogni sasso,
 attento al morso,
 lì del discorso.⁶³

Sanguineti schernisce il 'poetese', ricorrente nelle parole pronunciate dal coro, ma verso la fine del testo il traduttore forza il linguaggio e deride l'arte stessa del tradurre; non è più solo l'insieme delle donne a parlare per rime stranianti, ma ora lo fanno tutti i personaggi che, nelle parti recitate, 'filastroccheggiano':

MNESILOCO⁶⁴

Di queste gioie, a Euripide io sono debitore.
 Ma ci sono speranze, per Zeus, il salvatore!
 [...]
 Le catene, intanto, ci sono. È chiaro che viene per me,

e se non mi voleva salvare, non veniva volando da me.

EURIPIDE

Care mie vergini care,
come fare per andare
che non mi vede questo scita lì davanti?
Mi senti, o tu, che lì, negli antri, canti?
Fammi un segno, da me lasciare
alla mia sposa avvicinare.

MNESILOCO

Spietato chi mi ha legato,
me, il più carico di mali, tra i mortali.
Io, che a stento ero scampato
a quella vecchia marcia, sono comunque rovinato.
Questo poliziotto scita
mi sta qui sempre a lato, sventurato, abbandonato,
pasto ai corvi, incatenato.
[...]
Non la marcia nuziale,
ma un lamento carcerale,
[...]
quello là, che per primo mi ha rapito
che con lo zafferano mi ha vestito,
che qua, tra queste donne, mi ha mandato,
per questo rito.⁶⁵

Dunque, in quello che dovrebbe essere il momento più ‘tragico’ della commedia – vale a dire l’imprigionamento del Parente sotto la custodia attenta di un pritano, da cui il personaggio di Euripide non riesce a svincolarlo – lo scambio di battute tra Mnesiloco ed Euripide viene tradotto creando con una cantilena-filastrocca di sicuro effetto comico, sorretta da rime, assonanze e consonanze. Un poeta della consapevolezza, come definito da Capra, che, però,

come invece detto da Sanguineti stesso, sa cedere anche ai suoni inconsci:

Ho sempre avuto, per esempio, una grande passione per le allitterazioni, come più volte ha osservato Albini, anche in occasione di presentazioni e conversazioni pubbliche; il mio gusto per le allitterazioni ha sempre suscitato resistenza negli interpreti abituati a un flusso molto più sciolto e pacato;⁶⁶

e aggiunge:

io giungerei a dire: a questo mondo non esiste che l'allitterazione; io credo che noi siamo guidati da strategie allitteranti inconsce [...] rispondenti a un bisogno ritmico-fonetico che pilota i nostri discorsi anche quando noi crediamo di seguire una linea razionale, o una linea semplicemente casuale.⁶⁷

Questioni di significante

Resta da analizzare, infine, il calco retorico, vale a dire la resa delle figure di suono del testo originale.⁶⁸ Il recupero del significante è, di per sé, il primo grande tradimento che il traduttore compie, dovuto all'impossibilità assodata di traslare la *parole* tale e quale; l'operazione è ancora più complessa se si lavora su un testo greco o latino, poiché di queste lingue resta solamente la *langue*, mentre sulla pronuncia effettiva dei termini si possono formulare ipotesi non facilmente verificabili.

Si osservino i seguenti esempi:

v. 165, αὐτός τε καλός ἦν
καὶ καλῶς ἡμίσχετο

quello era bello, lui,
e bellamente si addobbava.⁶⁹

vv. 843-845, καὶ τόκου πράττειτο,
διδόναι μηδέν' ἀνθρώπων τόκου,
ἀλλ' ἀφαιρεῖσθαι βία τὰ χρήματ'
εἰπόντας τοδί-
"Ἀξία γοῦν εἴ τόκου τεκοῦσα
τοιοῦτον τόκου."

e chiede l'interesse, nessuno deve
darlo, l'interesse, ma strapparli con
forza, il capitale, e dirle poi così:
«Te lo meriti, te, l'interesse, che hai
partorito un figlio interessato».⁷⁰

Come si può notare, i poliptoti presenti nel testo greco sono sempre calcati in italiano, senza alcuna eccezione, sia nei casi più semplici sia in quelli più complessi, cosa verificabile ai vv. 843-845: non vi è soltanto la ripetizione di τόκον, con variazione flessiva, ma, si nasconde dietro la parola un gioco etimologico. Τόκος⁷¹ è «accouchement, naissance, enfant»⁷² e, per estensione, «intérêt d'un capital, d'un prêt»: il *calembour* mette a dura prova Sanguineti, che deve fare i conti allora anche con la figura etimologica τεκοῦσα τόκον. La risoluzione messa in atto è però efficace: 'partorito' insiste sui suoni «t» e «r», richiamando per allitterazione 'interesse', mentre il figlio diviene 'interessato'.⁷³ Il calco etimologico vince, tra l'altro, sulla resa ginnasiale: così al v. 345 «δῶρα δίδωσι» non è tradotto 'dà doni', ma con 'dona doni', con il recupero dell'etimologia.⁷⁴

La traduzione del poeta incontra, tuttavia, anche precise difficoltà: i versi 616-617, ἐχθὲς ἔφαγον κάρδαμα. / Τί καρδαμίζεις; Οὐ βαδιεῖ δεῦρ' ὡς ἐμέ; suonano letteralmente «ieri ho mangiato crescione. Perché cianci? Non verrai subito da me?». Il κάρδαμον⁷⁵ è il 'crescione', che ritorna come predicato verbale nell'interrogativa diretta del verso successivo. Dell'espressione Τί καρδαμίζεις; è riconosciuto il valore traslato su ogni dizionario;⁷⁶ una possibile traduzione sarebbe dunque «Perché parli a vanvera?». Il poeta, di cui si può constatare l'attenzione agli oggetti poetici e metonimici, inserisce il 'crescione': Coulon nell'edizione francese trova una via di mezzo e traduce «Que-parles-tu de cresson?».⁷⁷ Il traduttore, allora, facendo indossare un abito alle parole, inserisce un neologismo, mai attestato prima nella lingua italiana: «Che cosa che mi crescioni, te?»: il gioco di parole trova così una sua traslazione e il significato non viene perduto, sia perché facilmente deducibile dal contesto sia poiché 'crescioni' rimanda per suono al verbo 'rincrescere'.

Non mancano, infine, casi nei quali Sanguineti non si limita a riprodurre mimeticamente le figure di suono, ma le accresce: così, ad esempio, al verso 702 (οἶον αὖ δέδρακεν ἔργον, οἶον αὖ, φίλοι, τόδε), il predicato verbale δέδρακεν (δράω) e il complemento oggetto ἔργον, che non condividono la medesima origine etimologica, vengono tradotti «Quale opera ha operato, quello,

mie care, quale!»⁷⁸ con un calco dell'allitterazione originale della *v* in «q». Un procedimento simile viene utilizzato anche ai vv. 711-712 (φαύλως τ' ἀποδράς οὐ λέξεις / οἶον δράσας διέδυσ ἔργον): il poliptoto ἀποδράς-δράσας, in allitterazione con διέδυσ, suona nella traduzione di Sanguineti «fatto il fatto che hai fatto».⁷⁹

Ancora al verso 717 (μάτην λαλεῖτε) l'allitterazione contenuta nel verbo λαλέω è resa attraverso un'attenta scelta di traduzione dell'avverbio μάτην: in Sanguineti è «vanamente vaneggiate».⁸⁰

Sanguineti si trova a dover fare i conti con alcune parole che, già in lingua originale, si costruiscono su suoni: nel caso di onomatopée primarie, l'autore ricorre a una semplice traslitterazione. Βομβάξ⁸¹ (v. 46) è reso «Bom, bà»⁸² e, subito dopo, βομβαλοβομβάξ (v. 49) è «bom bam, bom bà»;⁸³ al verso 223, ἀτταταῖ ἰατταταῖ diventa «Ahiahiahi, ih!»;⁸⁴ al verso 231, μῦ μῦ diviene «Muh, muh!».⁸⁵ Interessante è invece il caso del v. 945: Sanguineti, emendatore e filologo, rinuncia al testo stampato da Coulon, Ἰατταταιάξ, e calca la variante riportata in apparato critico Ἰαππαπαιάξ, che risulta tradotto con «iappapaià».⁸⁶

Per quanto concerne, invece, le onomatopée secondarie, Sanguineti ricorre anche in questo caso al calco: così al v. 133, γάργαλος è «titillamento»⁸⁷ e al v. 173 παῦσαι βαύζων è «smettita di abbaiare».⁸⁸ Altrettanto significativo è il v. 417 (τρέφουσι μορμολυκεῖα τοῖς μοιχοῖς κύνας): laddove letteralmente suonerebbe 'allevano cani come spauracchi per gli amanti',⁸⁹ l'autore recupera l'onomatopea etimologica⁹⁰ e traduce «a farci il bau bau».⁹¹

Come si può osservare dagli esempi riportati, uno studio sistematico delle 'costanti sanguinetiane', sulla scia della classificazione di Condello, diviene fondamentale per mettere in luce il linguaggio colorito, «un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide, che si articola entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto»,⁹² ma che soprattutto si unisce «in una sintassi sbalordita e deficiente».⁹³

La presente analisi consente di condurre alcune riflessioni conclusive: Sanguineti traduttore, maggiormente esperto delle traduzioni tragiche, trasporta i medesimi meccanismi traduttivi

anche nell'unica commedia che ci è giunta. In questa, però, essi vengono utilizzati anche per supportare l'intento comico-parodico insito nel genere stesso della commedia: Aristofane permette di giocare con la lingua, scatena l'invenzione e Sanguineti accoglie bene questo invito.

Note

1 Se si guarda alla produzione latina, nel 1969 Sanguineti pone mano al *Satyricon* di Petronio.

2 SANGUINETI 2006, 45-46: «Che cosa pensi o abbia pensato l'accademia delle mie traduzioni, francamente non lo so. Esclusi pochi casi isolati, nel bene e nel male, ho sempre raccolto soltanto le reazioni dei registi e degli attori, o al limite del pubblico, che pure, col passare degli anni, è diventato sempre più qualunquista: applaude a tutto e non applaude a nulla, semplicemente consuma [...]. Non ho mai registrato le reazioni dell'accademia [...]. Gli specialisti del greco o del latino, quando sono intervenuti, l'hanno fatto al massimo in veste di recensori, con commenti in verità molto generici – “traduzione bella” o “bizzarra” o “forzata” – e raramente con osservazioni puntuali».

3 SANGUINETI 2006.

4 CONDELLO 2006, 565-594.

5 GREIMAS 2000, 72-78.

6 La scelta trova riscontro anche negli esperimenti traduttivi più tardi: sono ben diciassette i casi contenuti nella traduzione di *Ifigenia in Aulide*. Cfr. CONDELLO (a cura di) 2012, 25, 31, 41.

7 Il testo greco di riferimento è quello fedelmente utilizzato da Sanguineti per tradurre: ARISTOPHANE 1928, curata da Victor Coulon. Nel Magazzino Sanguineti (Biblioteca Universitaria di Genova) è presente l'edizione successiva, curata dagli stessi studiosi, pubblicata nel 1972 che, però, non presenta postille o segni grafici. Si è tuttavia certi della scelta sanguinetiana, poiché, come afferma, «le edizioni “Belles Lettres” divennero allora il mio mito, perché mi permettevano – con la traduzione a fronte – di irrobustirmi tanto nel greco quanto nel francese. E le edizioni “Belles Lettres” sono rimaste le edizioni di riferimento anche per le successive traduzioni. Non ho mai amato utilizzare molte edizioni diverse, salvo casi di emergenza. L'apparato critico mi ha sempre guidato nel formarmi un'idea della tradizione. E soprattutto ho sempre evitato di leggere altre traduzioni, per il timore di lasciarmi condizionare» (SANGUINETI 2006, 250).

8 Tutte le traduzioni che seguono sono da me proposte.

9 SANGUINETI 2001, 20. Tutte le citazioni che seguono fanno riferimento a questa edizione.

10 Ivi, 21.

11 Ivi, 20.

12 Ivi, 20.

13 Ivi, 33. Si noti anche la fusione tra italiano e latino.

14 Il *modus operandi* sanguinetiano in tutte le tragedie è volto alla scomposizione dei lessemi. In Aristofane si assiste però a una duplice direzione: da un lato l'autore rispetta il suo programma e, come si nota dagli esempi che seguono, suddivide in lingua italiana i morfemi; dall'altro, tenuto conto di star traducendo il commediografo che fa dei composti la sua marca stilistica più significativa, abbozza alcune traduzioni calcati con maggior fedeltà.

15 SANGUINETI 2001, 9.

16 Ivi, 18.

17 CONDELLO 2006, 570.

18 Cfr. v. 71, ὦ Ζεῦ, τί δρᾶσαι διανοεῖ με τήμερον; tradotto da Sanguineti «O Zeus, che cosa ti pensi di farmi, quest'oggi?» e v. 272, Ὀμνυμι τοίνυν αἰθέρ', οἴκησιν Διός reso «Me lo giuro per l'etere, che è la casa di Zeus».

19 Si tenga conto della declinazione del sostantivo che, a genitivo, dativo e accusativo presenta la radice *djew, da cui Διός, Δί, Δία, che spiegano il calco etimologico sanguinetiano.

20 SANGUINETI 2001, 26.

21 Ivi, 12. Per citare un altro esempio: «Νῆ τοὺς θεοὺς ἐγὼ πυθέσθαι βούλομαι» (v. 71), «Ma per gli dei io voglio sapere» (traduzione di servizio), «Perdio, io voglio sapere che roba è questa» (Ivi, 15).

22 Per una completa trattazione etimologica cfr. CHANTRAINE 1999, 399.

23 Ivi, 10.

24 Nelle pagine seguenti saranno riportati soltanto gli esempi più significativi e caratterizzanti di pseudocalchi. Si noti, tuttavia, che è costante nella traduzione aristofanea l'unificazione di qualsiasi invocazione divina in «Perbacco»: cfr. v. 86 (Ποσειδῶ) o v. 267 (Ἀπόλλω).

25 SANGUINETI 2010, 344.

26 Ivi, 15-16.

27 ARISTOPHANE 1928, 9.

28 SANGUINETI 2001, 34.

29 Ivi, 85.

30 CHANTRAINE 1999, 207.

31 Ivi, 41.

32 Per l'inserimento di lessico cristiano all'interno delle traduzioni sanguinetiane si veda la traduzione di *Le baccanti*. Tra i vari esempi μνῆμα diviene «sepolcro!» (v. 1); πότνια è «santo» (v. 585); θέαμα diventa «miracolo» (v. 760) e σπένδεται θεοῖσι è reso «viene versato in sacrificio agli dei» (v. 284).

33 SANGUINETI 2001, 36.

34 Ivi, 57. Si osservino anche questi due esempi: Εἶεν· καλὴ τὸ σκῆμα περὶ τὸ πόστιον, (v. 1188), « Bene: una bella forma per il mio pene» (traduzione

di servizio), « Eh, che ballo bello, belino!» (Ivi, 82); e ancora Τί λήκυθος καὶ στρόφιον; Ὡς οὐ ξύμφορα (v. 139), «Che dire dell'ampolla e del reggiseno? Non possono stare insieme» (traduzione di servizio), «E lì il for men al reggipuppe? Che non ci combinano niente» (Ivi, 19).

35 CHANTRAINE 1999, 398.

36 Il Parente viene affidato da un pritano alla custodia di un arciere Scita: Aristofane caratterizza il linguaggio dello straniero saturandolo di idiotismi. Cfr. CASSIO 2016, 341: «Un caso eccezionale è quello dell'arciere scita delle *Tesmoforiazuse*, che comunica in un greco fortemente condizionato dal suo idioma per tutto il tempo in cui resta in scena (v. 1001-fine della commedia). Gli arcieri erano i poliziotti di Atene, tutti di condizione servile. Poiché vivevano in caserme insieme ad altri schiavi, avevano molte meno possibilità di imparare l'attico rispetto agli schiavi privati, che abitavano nelle case degli Ateniesi. Molti errori commessi dall'arciere scita trovano conferma nella testimonianza di vasi e degli *ostraka*: in *πλησι* invece di *φιλήσεις* (v. 1190) si notano l'incapacità di collocare bene l'aspirazione; la confusione tra *ει* e *ι*; la perdita di *-s* finale. Una seria difficoltà dell'arciere riguarda anche il corretto utilizzo dei generi nominali, testimoniata per esempio dall'errata concordanza tra nome e aggettivo». Andrea Capra sottolinea come Sanguineti si limiti a chiamare l'arciere scita «sbirro» senza inserire nelle sue parole errori di grammatica, come fanno altri traduttori come Paduano, ad esempio (CAPRA 2015, 77-95).

37 In questo caso ci distacciamo dal pensiero di Capra: se è pur vero che la lingua dell'arciere non si macchia di errori grammaticali, la presenza di un idiotismo come «belino» può significare la volontà di Sanguineti di dare qua e là qualche pennellata di dialetto.

38 Così ad esempio PADUANO 1983, 199: «un pel fetere (un bel vedere) per mio cazzo».

39 Cfr. CURI 2005, 267.

40 CHANTRAINE 1999, 636.

41 Così traduce Coulon.

42 Il significato si riscontra in Clearco peripatetico (FHG 109). L'accezione non è esclusa nel passo citato, dato che si riferisce all'ambiguo aspetto di Agatone.

43 La pratica trova parallelismi nelle traduzioni latine di Catullo, come sottolineato da Luigi Weber (Id., *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004, p. 298): «la *zonam diu ligatam*, vale a dire il «cinto verginale a lungo rimasto allacciato» di Catullo 2 diventa «gli slippucci legatissimi», mentre il *cubile [...] sertis ac Syrio fragrans olivo* del carne 6 si muta in «la tua tana, / odorosa di fiori et eau de Paris:». E ancora, nella sezione 7, lo *iube [...] veniam meridiatum* del carne 32 diventa un «invitami che io venghi, per il tè:», *ne quis liminis obseret tabellam* (nessuno chiuda il chiavistello alla porta) si converte nella formula da hotel «niente un do-not-disturb, lì alla maniglia:», *novem continuas fututiones* viene reso con un «le mie nove chiavate, uso no-stop», fino al conclusivo *pertundo*

tunicam palliumque, coloritamente aggiornato in «mi squarcio gli eminence, mi sfondo i jeans».

44 Cfr. SANGUINETI 1961.

45 CARRARA 2018, 179.

46 Come indicato da CONDELLO 2006, 571, nota 13, per l'accezione del termine cfr. GRUPPO μ 1976, 98. In particolare: «Agendo sulla forma delle frasi le metatassi rinviano necessariamente a una sintassi. Cercheremo dunque di definire il loro grado zero. Diciamo subito che ci riferiamo alle posizioni della linguistica distribuzionale. In essa, la grammatica descrive le combinazioni possibili tra i costituenti della frase e definisce questi costituenti secondo le combinazioni in cui entrano. La sintassi riguarda dunque relazioni essenzialmente strutturali tra morfemi. La descrizione grammaticale si libera cioè di un buon numero di criteri logici o tratti semantici ereditati da una lunga tradizione. In questa prospettiva [...] il soggetto della frase non sarà più considerato come il termine che designa sia l'essere o l'oggetto che serve da punto di partenza al pensiero. Si definirà il soggetto come "il termine sostantivale indispensabile alla realizzazione di questo enunciato (=l'enunciato minimo) mediante associazione con un altro termine provvisto di caratteri morfologici diversi (il verbo); si preciserà che il soggetto precede il verbo e che, in opposizione a un termine oggetto, gli conferisce le proprie marche di persona, numero e eventualmente di genere. Prevalgono in questa descrizione i tratti distintivi formali come combinazione, posizione o marca. Rimane comunque difficile eliminare ogni valore semantico dal campo della grammatica».

47 CONDELLO 2006, 571.

48 Ivi, 572.

49 SANGUINETI 2001, 15.

50 Ivi, 36.

51 Ivi, 34.

52 Ci si ricordi che il procedimento è portato all'estremo negli ultimi esperimenti traduttivi del poeta. Cfr. CONDELLO 2012. A titolo di esempio: βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπικράνον ἔχειν (E. *Hipp.* 201), la cui traduzione di servizio suonerebbe «È pesante per me avere una benda della testa», è reso da Sanguineti «Pesante, per me, della testa una benda avere».

53 CONDELLO 2006, 571.

54 SANGUINETI 2001, 19.

55 *Ibidem*. Ancora: οὐδὲν παθοῦσαι μείζον ἢ δεδράκαμεν; (v. 519), «Poiché non subiamo nulla di maggiore rispetto a quanto abbiamo fatto» (traduzione di servizio), «Niente patendo più che noi facemmo» (Ivi, 39).

56 SANGUINETI 2010², 5.

57 Cfr. CAPRA 2015, 80-85.

58 Ivi, p. 80.

59 SANGUINETI 2001, 35. Le virgolette sono da me inserite per evidenziare che si tratta di una citazione euripidea. Il testo greco corrispondente è il seguente: πρὸς τοὺς γέροντάς θ' οἱ πρὸ τοῦ τὰς μείρακας / ἤγοντο, διαβέβληκεν, ὥστ' οὐδεὶς γέρων / γαμεῖν ἐθέλει γυναῖκα διὰ τοῦπος τοδὶ· / "Δέσποινα γὰρ γέροντι νυμφίῳ γυνή" (vv. 410-413).

60 CHANTRAINE 1999, 362.

61 Così fa, ad esempio, tra gli altri, Paduano. Si specifica, tuttavia, che l'accezione è presente nel mondo greco.

62 Cfr. CAPRA 2015: soprattutto negli interventi corali la resa sanguinetiana tende, in virtù della fedeltà al calco, a rispettare la lunghezza versale dell'originale. Spesso i versi sono però scomponibili in endecasillabi-quinari o in settenari-endecasillabi. Allo stesso modo il traduttore ricorre alla rima per straniare l'ascoltatore.

63 SANGUINETI 2001, 39.

64 Il testo seguente corrisponde ai vv. 1008-1046: Ταυτὶ τὰ βέλτιστ' ἀπολέλαυκ' Εὐριπίδου. / Ἐα· θεοί, Ζεῦ σῶτερ, εἰσὶν ἐλπίδες [...] ἀ δέσμ' ὑπάρχει. Δῆλον οὖν <τοῦτ' > ἔσθ' ὅτι / ἥξει με σῶσων. Οὐ γὰρ ἂν παρέπτετο [...] Φίλοι παρθένοι, φίλοι, / πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ / τὸν Σκύθην λάθοιμι; / Κλύεις, ὦ προσάδουσα τᾶμ' ἐν ἄντροις; / Κατάνευσον, ἕασον ὥς / τὴν γυναῖκά μ' ἐλθεῖν. / Ἄνοικτος ὅς μ' ἔδησε, τὸν / πολυπονώτατον βροτῶν. / Μόλις δὲ γραῖαν ἀποφυγῶν / σαπρὰν ἀπωλόμην ὅμως. / Ὅδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ / πάλαι ἐφεστῶς ὁλοὸν ἄφιλον / ἐκρέμασεν κόραξι δεῖπνον. [...] Κημὸν ἔστηκ' ἔχουσ', /

ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη [...] ὅς ἔμ' ἀπεξύρησε πρῶτον, / ὅς ἐμὲ κροκόεν τόδ' ἐνέδυσεν. / ἐπὶ δὲ τοῖσδε τόδ' ἀνέπεμψεν / ἱερόν, ἔνθα γυναῖκες.

65 SANGUINETI 2001, 70-71.

66 SANGUINETI 2006, 15.

67 *Ibidem*.

68 CONDELLO 2006, 591-592.

69 SANGUINETI 2001, 20.

70 *Ivi*, 58.

71 CHANTRAINE 1999, 1118.

72 *Ibidem*.

73 In modo simile risolve Paduano, ricorrendo al «frutto»: «Nessuno dovrebbe pagarle i frutti che pretende; al contrario, bisognerebbe portarle via il denaro a forza, e dirle: bel frutto ti meriti tu, che hai partorito un tal frutto del ventre!».

74 CHANTRAINE 1999, 279-280.

75 *Ivi*, 497.

76 Non solo il già citato CHANTRAINE, ma anche MONTANARI 2013, 1196 (vedi καρδαμίζω): «parlare di nasturzio, cioè fig. parlare di cose senza importanza, cianciare (Ar. *Th.* 617). Cfr. anche Liddell-Scott-Jones, Greek-English Lexicon (LSJ): «καρδαμίζω, to be like cress, τί καρδαμίζεις; why chatter so much about cresses, i.e. about nothing? Ar. *Th.* 617».

77 ARISTOPHANE 1928, 43. È dello stesso avviso Paduano, che però trasforma l'interrogativa in esclamativa, canzonando bene l'interlocutore che parla in modo spropositato: «Ma che crescione e crescione!».

78 SANGUINETI 2001, 52.

79 *Ibidem*.

80 *Ibidem*.

81 CHANTRAINE 1999, 184. In particolare «Il y a là un groupe de termes expressifs se référant aux notions de ‘tourbilloner, bourdonner, ronfler’, le mouvement et le son se trouvant étroitement associés».

82 SANGUINETI 2001, 13.

83 *Ibidem*. È ipotizzabile anche un'influenza della poesia futurista.

84 Ivi, 24.

85 Ivi, 25.

86 Ivi, 67.

87 Ivi, 19.

88 Ivi, 21.

89 Alla traduzione di base si attiene PADUANO 1989, 118 («e addirittura allevano molossi come spauracchio per gli amanti» ma anche Coulon, ARISTOPHANE 1928, 35 («et qu'en outre on nourrit des chiens molosses, épouvantails pour les amants»).

90 Di dubbia origine, MONTANARI 2013, 1380 indica la derivazione da μορμύ, 'strega, spauracchio' (da cui Mormò, divinità sotto forma di spettro femminile che si ciba di sangue di bambini e che mette in disordine case e botteghe). Cfr. anche Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, cit., p. 712.

91 SANGUINETI 2001, 35.

92 SANGUINETI 1965, 111.

93 *Ibidem*.

Bibliografia

ARISTOPHANE 1928 = Aristophane, IV, *Les Thesmophories – Les Grenouilles*, texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

CAPRA 2015 = A. Capra, *Poesia e non poesia nella Festa aristofanesca di Sanguineti*, in F. Condello, A. Rodighiero (a cura di), *Un compito infinito. Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, BUP, 2015.

CARRARA 2018 = G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018.

CASSIO 2016 = A. C. Cassio, *Storia delle lingue letterarie greche*, Firenze, Le Monnier, Firenze, 2016.

CHANTRAINE 1999 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999, 399.

CONDELLO 2006 = F. Condello, *Appunti su Sanguineti traduttore dei tragici*, in *Poetiche*, 30, 2006, 565-594.

CONDELLO (a cura di) 2012 = E. Sanguineti, *Ifigenia in Aulide di Euripide*, Bologna, BUP, 2012.

CURI 2005 = F. Curi, *Gli stati d'animo del corpo: studi sulla letteratura italiana dell'Otto e Novecento*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005.

GREIMAS 2000 = A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi, 2000.

GRUPPO μ 1976 = Gruppo μ , *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1976.

MONTANARI 2013 = F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher, 2013.

PADUANO 1989 = G. Paduano (a cura di), *Aristofane, La festa delle donne*, Milano, BUR, 1983.

SANGUINETI 1961 = E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961.

SANGUINETI 1965 = E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.

SANGUINETI 2001 = E. Sanguineti, *La festa delle donne*, Genova, il Melangolo, 2001.

SANGUINETI 2006 = E. Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, Milano, Bur, 2006.

SANGUINETI 2010 = E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione* in E. Risso (a cura di), *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010.

SANGUINETI 2010² = Edoardo Sanguineti, *Tradurre il teatro greco*, presentato nell'ambito del XLVI ciclo di rappresentazioni classiche, Teatro greco di Siracusa, 8 maggio-20 giugno 2010, Siracusa, INDA, pp. 1-6.

Amalia Margherita Cirio

Un modo di intendere l'attualità dei Classici

Abstract: Il contributo riflette sull'importanza dell'attualità dei classici per comprendere il passato e affrontare le dinamiche del presente e del futuro. Attraverso esempi tratti dalla tragedia greca, in particolare le opere di Euripide come *Le Troiane*, si analizza il tema della guerra, mostrando come i classici offrano strumenti per riflettere sulla natura umana e sui meccanismi che perpetuano i conflitti. Viene sottolineata la centralità dell'insegnamento dei testi antichi, valorizzando approcci didattici innovativi e interdisciplinari, capaci di suscitare interesse e consapevolezza culturale anche nelle generazioni contemporanee.

Abstract: This paper examines the enduring relevance of classical studies in understanding the past and navigating the present and future. By exploring Greek tragedy, particularly Euripides' *The Trojan Women*, it addresses the theme of war, highlighting how classical texts illuminate the unchanging aspects of human nature and the cycles of conflict. The importance of teaching ancient texts through innovative and interdisciplinary methods is emphasized, showcasing their potential to inspire interest and cultural awareness in modern audiences.

Parole-chiave: Classici, Tucidide, Euripide, Guerra

Keywords: Classics, Thucydides, Euripides, War

Amalia Margherita Cirio, già docente di Lingua e letteratura greca presso l'Università di Roma "La Sapienza" di Roma. I suoi interessi scientifici sono rivolti prevalentemente all'esegesi testuale con riferimento a Omero, ai poeti lirici arcaici, al dramma attico, con qualche incursione in campo epigrafico, glossografico e, soprattutto, iconografico, privilegiando, in ambito didattico, l'interdisciplinarietà tra testi e uso delle fonti iconografiche, archeologiche, antropologiche. Email: amaliamargherita.cirio@fondazione.uniroma1.it

Mi vorrei oggi permettere una riflessione su quanto la persistenza degli studi classici possa essere indispensabile per capire non solo il passato ma, soprattutto, il futuro¹. Lo studio dei testi antichi andrà visto anche in una particolare prospettiva che possa offrire la lettura di vicende utili al chiarimento dei meccanismi umani anche contemporanei, senza, per altro, perdere il senso della “storia”. Del resto già Tucidide (I, 22, 4) notava che gli avvenimenti umani si verificano in base alla natura degli esseri umani: κατὰ τὸ ἀνθρώπινον. A questo proposito vorrei usare degli esempi, purtroppo, molto attuali: ultimamente un argomento che ci insegue da giornali e TV è la guerra, una guerra terribile, come sempre la guerra, guerra in cui nessuno mai vince e vincitori e vinti sono tutti ugualmente ‘perdenti’. Questo pensiero risuona spesso anche in scrittori che hanno vissuto l’ultima guerra mondiale. Basta pensare alle parole di Cesare Pavese, mio conterraneo, che ho sentito citare spesso, quando ero bambina, da mia nonna:

Ora che ho visto cosa è una guerra... so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: “e dei caduti che ne facciamo? Perché sono morti?”. Io non saprei che cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero².

Noi occidentali ormai pensavamo alla guerra come a un evento che non si sarebbe più verificato, qualcosa di lontano da noi nel tempo e nello spazio ma ora la guerra è sulla porta di casa. Una guerra che ci continua a dimostrare che l’uomo non ha imparato nulla dal passato e, anzi vorrei, a proposito di quella lettura dei classici a cui facevo riferimento all’inizio, ricordare un famoso tragediografo che ha dimostrato tutta la sua prevenzione nei confronti della guerra. Ovvio che venga subito alla mente Euripide: siamo ad Atene nel V secolo a.C.: è in svolgimento una terribile guerra, quella che noi conosciamo come Guerra del Peloponneso (431-404 a.C.), iniziata nel 431 e che si protrarrà, con un’interruzione di breve durata, fino alla sconfitta di Egospotami nel 405.

Questa guerra noi la conosciamo, soprattutto, attraverso il racconto del contemporaneo Tucidide che dice che «fu il più grave sconvolgimento che sia avvenuto per i Greci e per una parte dei barbari, come a dire, per la maggior parte del genere umano³». Una guerra che è sia *stasis* (lotta tra *poleis* greche, ma anche lotta tra fazioni all'interno di queste) che *polemos* (guerra anche contro la Persia intervenuta a sostegno di Sparta).

Lo storico aveva preso parte al primo periodo, il cosiddetto Archidamico (431-421 a.C.). La descrizione tucididea termina con il 411 a.C. e da quest'anno iniziano per noi le descrizioni delle *Elleniche* di Senofonte, su cui si basa la ricostruzione di quel periodo, il Deceleico (413-405/4 a.C.), così chiamato dalla fortezza attica di Decelea occupata in permanenza dagli spartani. Cosa trascurata dal racconto della *Biblioteca Storica* di Diodoro (nel IV libro dedicato alla Grecia), in quanto si rifà ad Eforo, lo scrittore retore del IV sec. a.C. Ma la scoperta di papiri il cui autore rimane misterioso – le cosiddette *Elleniche* di Ossirinco – e di alcuni papiri fiorentini ha dimostrato che, alla base del racconto di Eforo riportato da Diodoro, sta anche questa volta una fonte contemporanea agli eventi. Siamo così consapevoli che di uno stesso avvenimento abbiamo due tradizioni (una spartana, quella di Senofonte) e una ateniese (quelle offerte da Eforo e Diodoro).

Euripide, nelle prime tragedie, sembra approvare l'idea di una guerra giusta, se è una giusta risposta di difesa (basta considerare gli *Eraclidi*, datato al 430 a.C., con la difesa dei supplici figli di Eracle, perseguitati da Euristee re di Argo e ospitati ad Atene dal re Demofonte, che dichiarerà guerra ad Euristee): qui siamo nel momento del potere di Pericle, ma Pericle morirà nel 429 a.C. per la famosa peste e inizieranno così i contrasti tra chi voleva continuare la guerra con Sparta e chi voleva la pace. Con altre opere di questo periodo (*Andromaca* e *Cresfonte*, tra il 429 e il 425 a.C.) emerge anche un certo spirito antispartano in Euripide ma soprattutto inizia ad emergere una chiara posizione pacifista (si consideri l'invocazione alla Pace in un frammento del *Cresfonte*⁴), che d'ora in poi trasparirà sempre più. Euripide, come in ambito comico

Aristofane, del resto é chiaramente contro i sostenitori della guerra ad oltranza, cioè Cleone e i democratici. Questo lo comprendiamo già nell'*Ecuba* (424 a.C.), con le parole del coro delle donne troiane che paragonano il loro dolore a quello delle donne greche anch'esse private dei loro cari (epodo, vv.650-656⁵) mettendo in risalto che anche per i vincitori la guerra è sempre dolore e sofferenza. É così che nella mia mente sono risuonati i versi delle *Troiane* e dell'*Elena* di Euripide.

Euripide (480- 406 a.C.) è un tragediografo moderno nel suo saper usare espedienti drammatici e colpi di scena usando delle dettagliate descrizioni, oserei dire psicologiche, che ci convincono della sua moderna concezione del teatro: basta pensare alla messa in risalto di quel disagio esistenziale insito nell'uomo, provocata dalla descrizione della sofferenza umana. Anche se non dobbiamo trascurare che, ovviamente, nelle opere euripidee troviamo anche la realtà culturale e politica del suo tempo, sempre rappresentata, però, attraverso miti e racconti tradizionali; per fortuna, il protagonista in Euripide rimane sempre non un eroe ma semplicemente un essere umano, con tutto ciò che questo comporta.

Euripide non è il portavoce dell'intera sua comunità ma, più semplicemente, la sua coscienza e forse proprio questa è la spiegazione delle poche vittorie decretategli dal pubblico, di lui sappiamo, infatti, che compose 92 drammi ma le vittorie furono solo cinque⁶. Il manifesto contro la guerra lo troviamo chiaramente nelle *Troiane*, rappresentata nel 415 a.C. come terza tragedia in una tetralogia con *Alessandro*, *Palamede*, e il dramma satiresco *Sisifo* (arrivò al secondo posto, dopo Xenocle che vinse con *Edipo*, *Licàone*, *Baccanti* e *Atamante*). Le *Troiane* è una tragedia che si struttura attraverso diversi episodi dedicati a singole figure: Cassandra, Andromaca, Astianatte condannato a morire, la contesa tra Elena ed Ecuba. Proprio l'espedito di usare episodi indipendenti mette in risalto fortemente il dolore sopportato da Ecuba che viene a essere il simbolo di tutta una umanità dolorosa. Inoltre, in questa tragedia manca il *deus ex machina*, che potrebbe comporre un "lieto fine"; gli dei sono solamente ad inizio tragedia ma scompaiono dopo

il prologo e il pianto, come nell' *Andromaca*, rimane l'unica cosa come suggeriscono i *commoi* finali.

Qui la guerra mitica di Troia diventa il paradigma di ogni guerra recente, passata e purtroppo per tutta l'umanità, presente! Questa guerra sembra vista, banalmente, con gli occhi degli sconfitti ma, ciò che è più importante, accomuna nella stessa sorte i vinti e i vincitori, forse nel tentativo di Euripide di calmierare il contemporaneo bellicismo ateniese. In effetti, le *Troiane* dovrebbe essere stata composta tra la presa di Melo (416-15 a.C.) e la spedizione in Sicilia (415 a.C.), ma in un momento, come ai nostri tempi in cui la guerra è per noi così vicina, in cui vediamo in Euripide quello che vediamo, sentiamo, leggiamo per la guerra in Ucraina: la guerra colpisce con i suoi orrori (morti, stupri, fame, uccisioni e torture), in particolare gli innocenti (Ecuba, Cassandra, Andromaca, Polissena, Astianatte e le donne troiane) ma colpirà anche i vincitori, sui quali Atena, che ha sempre parteggiato per loro, nel prologo giura la vendetta per il loro comportamento tracotante.

Euripide è consapevole che raggiungere la pace è difficile anche se si cerca di agire (come cercano di fare Ecuba e Odisseo) e proprio da questi presupposti nasce quella che è stata riconosciuta come una forte espressione artistica, cioè la poetica del dolore (*Troiane* vv. 95-97⁷).

Le *Troiane* vengono rappresentate negli anni della piena maturità artistica di Euripide, in piena guerra del Peloponneso, e anche se il tragediografo, nato a Salamina nel 485 a.C. in una società patriarcale con un forte retaggio di misoginia (che a volte traspare anche nelle sue opere) tuttavia possedeva una sensibilità che gli permette di dare voce anche alle donne, qui le donne dei vinti, condividendone il dolore. La tragedia si apre nel momento in cui la guerra è finita e i superstiti guardano sconvolti le macerie della loro vita. La descrizione inizia là dove l'Iliade finiva per mostrarci la totale insensatezza di una guerra che diviene simbolo di tutte le guerre; non c'è una opposizione tra buoni e cattivi ma ci sono le condizioni esistenziali dell'essere umano. I vincitori e i vinti della guerra di Troia sono i vincitori e i vinti di ogni guerra, passata, presente e futura, purtroppo.

Le donne di Troia hanno solo più la loro dignità che si esplica nel ricordo dei loro uomini, mentre i vincitori greci, che violano anche i luoghi sacri, comportandosi come assassini e aguzzini capaci dei peggiori atti, ne escono distrutti sul piano etico e umano. Purtroppo è questo ciò che continua ad accadere in tutte le guerre, anche quelle contemporanee, ma che al pubblico di Euripide non poteva non ricordare, invece, un episodio ben preciso : solo alcuni mesi prima Atene si era resa responsabile di un atroce avvenimento: avendo chiesto all'isola di Melo di aderire alla Lega Delio-Attica, sottomettendosi in effetti alla dominazione ateniese, questa aveva rifiutato essendo una colonia spartana e, soprattutto, indipendente da 800 anni⁸ pur garantendo la sua neutralità nella guerra; Atene, temendo che un proprio atteggiamento troppo morbido avrebbe potuto essere considerato invece troppo debole dalle città alleate, aveva invaso l'isola uccidendo tutti gli uomini e vendendo come schiavi donne e bambini. Nulla è cambiato da allora, l'uomo non impara nulla dalla storia; sembra di ascoltare fatti recenti!

Con ogni probabilità è proprio la strage di Melo che viene portata coraggiosamente in scena, ammantata dai colori della guerra Troiana. Bisogna qui riconoscere che Euripide ha il coraggio di portare in scena, davanti agli stessi autori di quell'impresa, un'opera con una situazione di storia contemporanea cosa che, per quel che ne sappiamo, nessuno, dopo Frinico, con *La presa di Mileto*, del 492 a.C., aveva più fatto⁹. Per di più Atene è in un momento di espansione e si sta lanciando nella spedizione militare in Sicilia contro Siracusa, prodromo di un'altra guerra con conseguenti morti e distruzioni. Forse proprio le *Troiane* con il loro dichiarato anti militarismo potrebbe essere l'avvertimento che il tragediografo rivolgeva agli ateniesi a non intraprendere una nuova guerra che si concluderà, infatti, tragicamente nel 413 a.C. sconvolgendo Atene.

Euripide nel 412 a.C. presenta, poi, quella che è stata definita una tragicommedia: l'*Elena*, che cambia completamente il racconto omerico, riprendendo il mito nella versione alternativa della *Palinodia* di Stesicoro: Elena non è mai andata a Troia, al suo posto Afrodite ha mandato un *eidolon* e la vera Elena è stata fatta rifugiare

in Egitto dove Menelao la ritroverà nel suo viaggio di ritorno da Troia. Allora ci si chiede e si chiedono i Greci per chi hanno fatto una terribile guerra? A che cosa sono serviti tanti morti?

Ricordando le parole di Cesare Pavese citate all'inizio di questo articolo, vorrei completarle con le parole di Euripide (*El.* 1151-1157):

«È pazzo chi cerca la gloria a suon di lancia nelle battaglie, è un modo rozzo di porre fine ai problemi dell'umanità. Se le decisioni vengono affidate alla lotta di sangue, la violenza non abbandonerà mai le città degli uomini. Grazie ad essa alla fine hanno solo ottenuto solo un posto sotto la terra troiana: eppure si poteva risolvere con le parole la contesa sorta per te, Elena¹⁰».

La tragedia sembra comunicare anche a noi quanto universale essa fosse e quanto Euripide è ancora in grado di dire a noi uomini vinti dall'assurdità della guerra. Del resto non ho già citato il passo di Tucidide (I, 22, 4), che notava che gli avvenimenti umani si verificano in base alla natura degli esseri umani? Una natura che è sempre la stessa...

Ritornando a quanto detto all'inizio questi pensieri nascono, in effetti, dalla mia lunga esperienza di insegnamento: non ho mai perso di vista l'insegnamento della lingua, ma ho sempre privilegiato il rapporto con i testi come punto indispensabile per la conoscenza, il più globale possibile, delle culture antiche, anche nei loro rapporti con le culture del mondo contemporaneo ad esse. Una volta una collega mi rimproverò il mio modo di scegliere i testi da studiare: il libro decimo dell'*Iliade*, gli Epigrammi di Giulia Balbilla! Ma era proprio con passi poco conosciuti dal grande pubblico che i testi iniziavano a parlare e a scatenare un interesse più intimo e personale. In fin dei conti, il mio interesse e il mio amore per i testi si è sempre riverberato sull'uditorio e ci siamo dimenticati che non era uno studio destinato a fini puramente pratici per diventare un qualcosa di estremamente interessante. E portando a una rilassata flessibilità mentale proprio perché non finalizzata a nulla, se non all'interesse della persona. Lettura dei testi deve arrivare subito con

quello che chiamano “metodo natura”, un metodo non teorico ma diretto (ecco le esperienze dei Corsi di greco elementare che ho impartito per anni): lettura dei testi, partendo dai più semplici, brevi epigrafi e poi testi letterari sempre corredati da immagini, dove la civiltà relativa si fa conoscere. Sembra un qualcosa di difficile, ma devo dire che ho avuto riscontri: ci vuole meno tempo così che con il metodo tradizionale. Del resto siamo tutti consapevoli che i fatti linguistici fanno parte della Storia anch'essi e nascono e muoiono, la lingua dei Greci è la lingua di un popolo di navigatori e mercanti perciò è una lingua estremamente ‘semplice’, che può anche essere insegnata in un modo accattivante. Uno dei modi più accattivanti per risvegliare un interesse sopito è quello che chiamo del “nostro greco quotidiano”, cioè mettere in risalto come le parole che usiamo abbiano spesso belle radici greche, e non solo in campo medico. I discorsi etimologici mi sono spesso serviti proprio dal punto di vista didattico coadiuvata da un libro semplice: Filippo Signore, *5000 etimologie, parole italiane derivanti dal greco*, Fratelli Conte editori, 1985.

Ho avuto la fama, appena entrata nel circuito universitario, di una personalità un po' troppo moderna: il mio studio dei testi è stato sempre condito da riferimenti epigrafici, iconografici, papirologici, storici, geografici che, a volte, mi hanno anche aiutato a risolvere problemi testuali. Era il '74 del secolo scorso; ora il metodo è riconosciuto come valido.

Note

1 Per ulteriori spunti di riflessione in merito ai classici, cfr. CIRIO 2005; D'ALESSIO 2022; MONTANARI 2023; MOSCONI 2022; NAPOLITANO 2017; TRAINA 2023.

2 *La casa in collina* (1947-48) e *Il carcere* (1938-9) nel volume unico *Prima che il gallo canti* (1948).

3 Tucidide, *Storie*, I, 1: κίνησις γὰρ αὕτη μεγίστη δὴ τοῖς Ἕλλησιν ἐγένετο

καὶ μέρει τινὶ τῶν βαρβάρων, ὥς δὲ εἰπεῖν καὶ ἐπὶ πλεῖστον ἀνθρώπων (cfr. ANNIBALETTO 1963).

4 Eur., fr. 483 K. (KANNICHT, 2004).

5 «Dolore, schiavitù ... e sull'Eurota dalla bella corrente gemono le figlie di Sparta in casa tra le lacrime / e la madre col capo canuto/ per il figlio caduto avventa la mano, si graffia le gote/ con solchi d'unghie madide di sangue» (traduzione a cura di PONTANI 2007). Ma si veda anche anche: «Ma anche una ragazza di Sparta si lamenta / Vicino alle belle correnti dell'Eurota / E versa in casa le molte sue lacrime: / per la morte dei figli una madre colpisce con le mani / il suo capo ormai grigio, si lacera le guance / il sangue dei graffi le macchia di rosso le unghie (traduzione a cura di BATTEZZATO 2018).

6 Dalla *Biografia* premissa alle sue opere in alcuni codici (sia pure con notizie filtrate da opere comiche, come quelle che volevano il padre Mnesarco bottegaio e la madre Cleitò, erbivendola) e dal *Lessico Suda*, enciclopedia bizantina del X sec.d.C., con 30.000 voci tratte da fonti antiche di cui molte, per noi, perdute.

7 Eur., *Troad.* 95-97: μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις / ναοὺς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων / ἐρημίαι δούς <σφ> αὐτὸς ὤλεθ' ὕστερον. («Folle l'uomo che saccheggia le città, i templi, le tombe e i santuari dei morti: lascia il deserto dietro di sé, ma farà anche lui una brutta fine», traduzione a cura di SUSANETTI 2019).

8 Cfr. dialogo fra Meli e Ateniesi, Tuc. V 85-116.

9 Anche se, in questo caso, si trattava del racconto della presa di Mileto da parte dei Persiani, cosa che produsse una tale emozione tra il pubblico, ancora sconvolto dall'avvenimento, che fu comminata una multa di mille dracme all'autore e la proibizione della ripresentazione della tragedia (Erodoto, VI,21)

10 Cfr. la traduzione di BARONE 1995 e LAPINI 2022.

Bibliografia

Opere (citate)

ANNIBALETTO 1963 = L. Annibaletto (a cura di), Tucidide, *La guerra del Peloponneso* (voll. I-II), Milano, Mondadori, 1963.

BARONE 1995 = C. Barone (a cura di), Euripide, *Elena*, Firenze, Giunti, 1995.

BATTEZZATO 2018 = L. Battezzato (a cura di), Euripide, *Ecuba*, Milano, BUR, 2018.

KANNICHT 2004 = R. Kannicht, B. Snell, S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Gottingen 1971-2004 [*Euripides, Fragmenta*, vol. 5, 1-2, Kannicht 2004].

LAPINI 2022 = W. Lapini (a cura di, con Margherita Rubino), Euripide, *Elena*, Milano, Rusconi, 2022.

PONTANI 2007 = F. M. Pontani (a cura di), Euripide, *Le tragedie*, vol. II,

Milano, Mondadori 2007.

SUSANETTI 2019 = D. Susanetti (a cura di), *Euripide, Troiane*, Milano, Universale economica Feltrinelli 2019.

Studi (suggeriti)

CIRIO 2005 = A. M. Cirio, *Il futuro del Classico*, in *Grammata*, 7, 2005, 128-133.

D'ALESSIO 2022 = G. D'Alessio, *Didattica delle lingue classiche e delle lingue moderne: vantaggi e limiti di una prospettiva metodologica unitaria*, in *I Quaderni di Atene e Roma* (a cura di M. Capasso) 2022, 217-255.

MONTANARI 2003 = F. Montanari, *Rimuovere I Classici? Cultura Classica e Società Contemporanea*, Torino, Einaudi Scuola 2003.

MOSCONI 2020 = G. F. Mosconi, *Storia e letterature antiche nella scuola: tre criteri per la selezione necessaria* in *Delecta Varietas, Miscellanea di studi in memoria di Michele Coccia*, 2020, 157-211.

NAPOLITANO 2017 = M. Napolitano, *Il liceo classico: qualche idea per il futuro*, Astrolabio, Salerno, 2017.

TRAINA 2023 = G. Traina, *I Greci e i Romani ci salveranno dalla barbarie*, Bari, GLF Editori Laterza, 2023.

Rossana Levati

Domenico Dara tra tradizione classica e modernità

Abstract: Il presente saggio si propone di ricostruire le radici classiche dei romanzi di Domenico Dara, illustrando come l'autore abbia elaborato un linguaggio epico moderno, modellato sulla universalità del linguaggio omerico e contaminato con la più vistosa componente dialettale. Inoltre le filosofie antiche, particolarmente il pitagorismo e lo stoicismo, forniscono ai personaggi dei suoi romanzi uno strumento per affrontare la vita e interrogarsi sul destino e sulla sopportazione del dolore.

Abstract: This essay aims to analyze the roots in classical culture of Domenico Dara's novels. The main thesis is that the author has created a modern epic language, modelled on the universality of Homer's style and enriched through the use of dialects. Furthermore, philosophies of the age, particularly Pythagoreanism and Stoicism, provide the novel's characters a tool to face the hardships and pains of life, and ponder on destiny.

Parole-chiave: linguaggio epico, destino, metempsychosis

Keywords: epic language, destiny, metempsychosis

Rossana Levati si è laureata in Letteratura Teatrale italiana presso Università di Lettere di Torino nel 1988; è docente dal 1990 di Materie Letterarie presso l'I.I.S. "V. Alfieri" di Asti, sezione Liceo Classico. Particolarmente interessata alla ricezione di autori classici nella cultura moderna, ha curato con diverse classi la redazione di e-book su vari autori greci e latini (Eneide; Oresteia, Elena e Medea di Euripide, Odissee da Omero ad oggi). Ha collaborato alla stesura dei commenti per l'edizione di G. Rago, *I platani sul Tevere diventano betulle*, Edizioni Progetto Cultura, Roma 2020. Un suo articolo su una esperienza didattica "Alceste, le infinite trame del mito" è comparso nel n. 4 della rivista *Classica Vox*. Email: rossanalevati@gmail.com

Introduzione

I romanzi di Domenico Dara rappresentano la declinazione moderna di una dimensione mitica, che colloca i personaggi e le vicende narrate nelle grandi coordinate dell'epica e della tragedia classica.

Non è tanto la presenza in essi di genealogie mitologiche e di epiteti omerici a segnare la continuità di pensiero e di linguaggio con la classicità, quanto la riflessione sul Destino che è sempre la scacchiera sulla quale i personaggi di Dara si muovono. E se non è più Apollo, come nell' *“Edipo Re”* sofocleo, a muovere oscuramente le vicende, certamente il Destino nei romanzi di Dara ne mantiene i caratteri di *Loxios*, Obliquo, l'epiteto che accompagna il dio da Eraclito a Sofocle, segnando gli scarti improvvisi che determinano il successo o il fallimento di vite interscambiabili. L'aleatorietà con cui si sfiora la morte, se ne è vittime o le si sopravvive, è motivo ricorrente nell'opera del romanziere moderno; la semplice inclinazione di un grado in più o in meno dell'asse terrestre, da cui dipende la formazione della vita sulla terra, ha un corrispettivo nel casuale (o predestinato, da un altro punto di vista) meccanismo di salvezza o morte fondato sui bruschi scarti di pochi secondi, sul repentino variare di vite che si salvano o si perdono inaspettatamente, per un secondo appena nella variazione di itinerari prevedibili, sul trovarsi o scampare al luogo e momento di incidenti catastrofici e letali, in cui proprio l'attimo di ritardo e deviazione può segnare la salvezza. Non è tuttavia solo questa riflessione a collocare Dara sulla linea di un moderno autore epico-tragico: ad essa si accompagna la riformulazione del dettato lucreziano ed in parte ovidiano, relativo alla dissoluzione della materia e alla sua riagggregazione continua in nuove forme, umane o animali, e l'assunzione della *apatheia* stoica come tecnica di sopravvivenza alla oscurità di vicende mosse da forze che si bilanciano in un equilibrio cosmico, rispetto al quale le sofferenze individuali sono ben poca cosa.

Anche Eraclito compare tra i principali modelli di riferimento, sia per la allusione alla dottrina del *“panta rei”* e allo scorrere

incessante della vita, che supera nel suo complesso dipanarsi le vicende dei singoli, sia per l'insistenza sul principio del fuoco come elemento primordiale, creatore e rinnovatore, principio costitutivo delle stelle ma anche fuoco distruttore e purificatore, come anche affermato dalla filosofia stoica e dalla ekpyrosis esplicitamente citata da Archidemu Crisippu, personaggio degli *“Appunti di meccanica celeste”*. Sembra che l'attrazione leopardiana per il fuoco delle lontane nebulose e del distruttore Vesuvio, che domina la *Ginestra*, contagi anche Dara, tra le contemplazioni celesti e il riferimento all'incendio che distrugge e rinnova la vita dei personaggi del romanzo.

Non manca tuttavia il riferimento a prospettive moderne, come le riflessioni di Franco Battiato sulle corrispondenze delle meccaniche celesti e sull'equilibrio cosmico che si può attraversare in cicli successivi di rigenerazione e di perfezionamento, certamente non estranee alla riflessione di Dara: il movimento delle galassie che si allontanano nello spazio cosmico che si sta ingrandendo, come in *“Segnali di vita”*, oppure il nostro viaggio nella *“Via lattea”*, a cui tanti personaggi soprattutto negli *“Appunti di meccanica celeste”* appuntano il loro sguardo, sembrano affiancare il romanziere come una corrispondente colonna sonora e come il fondamentale retroterra musicale e filosofico, di pari importanza rispetto alle riflessioni epicuree di stampo eracliteo/lucreziano evidenziate.

Riassunti dei romanzi

“Breve trattato sulle coincidenze”

Il protagonista del primo romanzo di D. Dara è il postino di Girifalco (piccolo paese montuoso nella provincia di Catanzaro), il cui nome, Ulisse, verrà rivelato solo nella pagina finale. Il postino ha l'abitudine di aprire e poi richiudere accuratamente le lettere che porta a destinazione, talora anche di scrivere contenuti differenti, imitando la grafia dei mittenti, con lo scopo di dare conforto alle persone o di facilitarne gli incontri: la consegna improvvisa di una lettera d'amore ad una donna dall'aspetto dimesso fa nascere

in lui il desiderio di indagare sull'oscuro mittente, per favorire la realizzazione di un amore che non trova il coraggio di essere dichiarato. Nel corso del romanzo, osservando i casi della vita dei suoi compaesani, decide di annotare in un piccolo quaderno tutte le infinite coincidenze che si verificano nelle sue giornate, nel tentativo di classificare l'imprevedibilità della vita.

“Appunti di meccanica celeste”

Il secondo romanzo, sempre ambientato a Girifalco, segue le vicende di sette protagonisti, ai quali sono dedicati i primi capitoli. Ognuno di essi è identificato da una definizione che ne compendia le caratteristiche: il pazzo, la secca (= la magra), lo stoico, la mala (= la sfortunata e maligna), l'epicureo, la venturata (= la fortunata), il figlio. Essi sono legati non solo dal fatto di vivere nello stesso paese, ma da più sottili corrispondenze, tra cui la preghiera dell'angelo custode che tutti ricordano dalla propria infanzia. Il punto di svolta, nelle vite di tutti, è costituito dall'arrivo del circo Engelmann, per un apparente errore di itinerario, durante le feste estive: intorno ai personaggi del circo e agli spettacoli rappresentati ruoteranno le vicende dei sette protagonisti, la cui vita incontrerà una svolta definitiva, nel bene come nel male, e porterà tutti a profondi cambiamenti e a inattese rinascite.

“Malinverno”

Il protagonista, Astolfo Malinverno, vive nell'immaginario paese di Timpamara, la cui industria principale è una cartiera destinata al macero dei libri invenduti: gli abitanti condividono nomi di personaggi letterari, ispirati dalle pagine dei libri che il vento periodicamente sparge per il paese, creando quindi nuove connessioni con la vita reale. Astolfo (nome adatto alla sua natura goffa e al suo carattere sognatore), orfano dei genitori e leggermente zoppo, ottiene dal Comune un iniziale impiego come bibliotecario, con l'incarico di restaurare e aprire al pubblico la biblioteca locale; in seguito assume anche l'incarico di aprire e chiudere il cimitero del paese, il cui responsabile si è infortunato. Nel suo ruolo di custode

del cimitero, trascorre alcune ore a sistemarne i viali e i sepolcri, fino a scoprire la tomba anonima di una donna che, nel suo mondo fervido di immaginazione, egli identifica col personaggio di Emma Bovary. L'innamoramento che nasce in lui per la donna raffigurata sulla tomba viene sostituito dall'improvviso incontro con una giovane assai somigliante alla defunta, che nel corso del romanzo si scoprirà esserne la figlia. Il romanzo si conclude con la morte della ragazza, la distruzione della biblioteca di Timpamara in seguito a un' alluvione e al contempo la decisione di Astolfo di recuperare i pochi libri scampati al disastro dentro una cappella del cimitero stesso, restaurando la biblioteca distrutta, intitolata alla ragazza scomparsa, Ofelia.

Epiteri omerici, genealogie mitiche e dialetto: la costruzione di un linguaggio epico

Ed ella lo strinse al seno odoroso,
sorridendo tra il pianto (Omero, *Iliade*, VI, 483)

Il linguaggio di Domenico Dara, particolarmente nel suo primo romanzo, presenta una straordinaria originalità che lo rende un *unicum* nel panorama della letteratura moderna: all'impianto linguistico che porta l'autore ad un ritratto della comunità di Girifalco nel quale i personaggi e lo stesso narratore si esprimono utilizzando parole, proverbi e modi di dire dialettali mescolati all'italiano che rimane la lingua prevalente, si contrappone un'altra tendenza, quella di definire i personaggi e le loro vicende alla luce delle immagini mitologiche greco-latine, tanto che di quegli antichi miti essi sono presentati come le incarnazioni moderne: novelli Mercuri annunciatori di disgrazie, novelle Parche che predicono il futuro e il destino, novelli Ulissi che affrontano il viaggio pericoloso della vita.

Del tutto sorprendente, al di là dello sfondo mitologico richiamato da tali paragoni, è la capacità di Dara di utilizzare e inventare epiteti sul modello omerico, in parte ispirati all'autore greco ma perlopiù

frutto di originale e preziosa inventiva linguistica: gli epiteti connotano i personaggi ai quali sono attribuiti per una dimensione o caratteristica universale, che li distingue dalla restante umanità e li colloca non più sul livello localistico cui il dialetto sembra riferirsi, nella minima e oscura comunità di Girifalco, ma li trasporta nell'ambito degli Universali umani, assicurando al personaggio così definito la capacità di indicare un sentimento, un desiderio, un bisogno in cui tutti si possono riconoscere.

Tra i primi personaggi cui viene riferito un epiteto, incontriamo la vicina del postino, «Carmela buonodorosa»¹: qualcosa ricorda, in questo aggettivo, il «seno odoroso»² di Andromaca, come viene definita nel sesto libro dell' *Iliade*; talora, come nel caso di Rocco Melina, l'epiteto «unghi nigri»³ evidenzia una caratteristica fisica del tipografo. Spesso gli epiteti nascono da una accurata invenzione verbale che si riferisce alla fisicità dei personaggi: è il caso di Maria «pelleconsunta»⁴, riferito a Maria Migliazza che è colpita da una malattia della pelle; oppure donna Maria «turricolata»⁵, incontrata dal postino a San Floro, così definita perché bassa e tozza, con in capo una cesta di vimini che la fa paragonare alla torre del gioco degli scacchi appena richiamato qualche riga prima. Poco dopo Maria viene definita «occhioterroso»⁶, per indicare la sua inerzia e la fissità dello sguardo. Se Minicuzza, che sembra una guardiana del regno di Ade, si guadagna l'epiteto di Polifema⁷, il forestiero Calogero da lei ospitato viene definito come «cuoremigrante»⁸, mentre Pepè Mardente, addolorato dalla notizia della morte improvvisa dell'amico Micuzzo Sgrò, è soprannominato «cuorerotto»⁹ ed infine lo stesso postino, che non trova il coraggio di parlare con Rosa quando la ragazza torna al paese, riceve l'epiteto di «animosfuggente»¹⁰ e ancora di «cuorenostalgico»¹¹, quando ascolta Lulù descrivere la Luna e tutto quello che vi si trova, come le ampolle contenenti il buon senso, e sogna che esista anche un vallone dove si possono incontrare le persone defunte, e dove egli vorrebbe poter ritrovare la madre e il padre perduti.

Negli *Appunti di meccanica celeste* compare un epiteto di Angeliaddu, «pilujancu»¹², a indicare il ciuffo di capelli bianchi sulla

nuca che il ragazzo porta fin dalla nascita. L'epiteto è spregiativo, inteso dal paese come segno nefasto, «macchia del diavolo» che marca irrimediabilmente la diversità del ragazzo, oggetto di scherni dagli adulti e di botte dai compagni. Un altro epiteto accompagna Carruba, l'attacchino di manifesti funebri, definito «manofatale»¹³ per il suo ruolo di annunciatore del fato, come se la sua mano non gli appartenesse ma fosse diventata strumento indiretto del destino.

La diffusione di epiteti non è comunque il solo legame tra i romanzi di Dara e il mondo classico: alcuni passi del *“Breve trattato sulle coincidenze”* risentono particolarmente del confronto con il testo omerico. Ne è un esempio il passo in cui, per descrivere la disperazione di Rosa Chillà che si crede tradita dal postino, l'autore usa questa espressione: «A lei ginocchia e cuore si sciolsero, per molto non seppe parlare, i suoi occhi s'empiron di lacrime. Come fu sazia di pianto e singhiozzo [...]»¹⁴, rifacendosi alla commozione di Penelope che riconosce il marito nel libro 23° dell'“*Odissea*” («*di colpo si sciolsero le ginocchia ed il cuore*»¹⁵) e al tempo stesso riprendendo lo stilema epico del «saziarsi di pianto» riferito sia ad Achille nell'“*Iliade*” che a Penelope nell'“*Odissea*”. Se Rosa è Penelope, il postino stesso si identifica a più riprese con Ulisse o il suo alter ego Nessuno¹⁶; il suo distacco da Rosa assume nuovamente uno stilema epico: «Se n'andò, trascinando la sventura nel cuore»¹⁷ ancora una volta ispirato da Omero, quando nel libro 21° dell'“*Odissea*” Antinoo descrive in questo modo il centauro Euritione in casa di Piritoo («*Se n'andava, trascinando la sua sventura nel cuore sfrenato*»¹⁸).

Del resto, solo alla fine del romanzo l'identificazione del postino con Ulisse si completa, perché scopriamo che questo, Ulisse, è il vero nome del postino, nel momento in cui il personaggio sparisce ma firma con il suo nome i pochi versi che scrive su un foglietto destinato come saluto alla zia: “Ulisse S.”¹⁹, dichiarando di sentire in quel momento una particolare affinità con «il mitico figliolo del Deucalione Laerte e Anticlea alla vigilia dell'ultimo viaggio profetizzato da Tiresia»²⁰.

Diffusi sono i riferimenti alle figure mitologiche: Orfeo, con cui il postino si identifica nel separarsi dalle persone amate:

Egli invece si sentiva proprio come il rassegnato cantore che non riesce a distogliere lo sguardo pur sapendo il male che provoca e che si provoca; preferiva la distanza alla contiguità, perché in fondo voleva questo Orfeo... sapeva che le gioie si gustano nell'assenza, che se Euridice si fosse ricomposta al suo fianco egli avrebbe smesso d'essere il più bravo poeta della terra²¹.

Thanatos, definito come nella tradizione classica «fratello di Hypnos e figlio di Notte, la morte impaziente dalle ali nere e lo sguardo torvo»²²; Lete, disposta a offrire al cuore umano una preziosa dimenticanza: «Lete gli avrebbe offerto deliziosi farmaci a base di vino di Pramno, formaggio, farina di orzo e miele giallo; Lete, messaggera di Oblio e Dimenticanza, capace col tempo di lenire ogni male»²³.

Giove viene evocato per spiegare in termini mitologici l'accanimento avverso della sorte contro il signor Chillà, tornato al paese dopo una vita da emigrato, trasformatosi in negoziante di scarpe ma costretto a chiudere la sua attività e a riprendere la via dell'emigrazione dopo che un fulmine gli brucia la bottega: «Il signor Chillà capì perché la contentezza gli faceva paura, e si mise Giove in persona a farglielo capire, che durante una terribile tempesta d'acqua e vento scagliò sulla bottega del malcapitato un fulmine che bruciò tutto»²⁴.

Numerosi i Mercuri che attraversano il romanzo, primo fra tutti il postino di Girifalco che si identifica col suo predecessore mitico:

Il postino di Girifalco era degno rappresentante di una categoria la cui lunga e decorosa storia risale addirittura a Ermete, *argheifonte*, *deorum nuntium*, figlio di Dio, messaggero occhio acuto e datore di beni. Così il postino camminava per le vie della sua mappa quotidiana²⁵;

ma anche il suo collega di San Floro è soprannominato «Mercurio»²⁶; nella sua qualità di psicopompo può essere definito Mercurio anche Carruba, l'attacchino di manifesti funebri, «forse dietro la trascurata sembianza di Carruba si celava Mercurio

messaggero degli dèi, e lo stecchino che teneva tra le labbra era la proiezione terrena della caducea verga»²⁷.

La trasfigurazione in immagini mitiche del piccolo mondo rurale calabrese, nella eternità dei suoi meccanismi di vita/morte, è completata dai numerosi riferimenti al destino, in particolar modo alle Parche; inizialmente esse vengono richiamate una per volta, quasi di sfuggita, come un riferimento sporadico: la prima ad essere nominata è Cloto, della quale si dice «forse adesso, a causa di una lieve distrazione, o forse di un vento più forte, a Cloto, figlia della notte, si erano intrecciati i fili di due vite simili»²⁸; poi Lachesi, responsabile di aver portato a compimento la morte della madre: «Il fato aveva deliberato che la madre morisse all'improvviso nell'autunno del 1955. E Lachesi, la sorte, s'impegnò ad annodare le fila e la fece morire nell'unica volta in cui il figlio era lontano da casa»²⁹. Infine, le Parche vengono evocate contemporaneamente, in una grandiosa pagina in cui le tre sorelle del mito corrispondono alle tre sorelle Marra, impegnate a filare incessantemente la lana e a tagliare i fili in eccesso, tremule per la vecchiaia ma ostinate nel portare a termine il loro lavoro: il nome della terza Parca, Atropo, è trasformato nel soprannome di Filippa, detta la Tropa.

Le tre sorelle Marra sedute sugli scaloni della loro casa millenaria. Erano tre gemelle che non si erano mai sposate e che tessevano sempre, estate e inverno. Il loro corpo, che il tempo e l'età aveva reso tremulo, era sempre avvolto da un fodalicchio nero (...) Clotuzza con la sinistra teneva la rocca avvolta di lana molle, con la destra tirava il filo sottile, piegando le dita come enormi ragni bianchi, quindi faceva girare il fuso in giri vorticosi (...) Alla sua sinistra era seduta la sorella che il postino non ricordava mai come si chiamava e che stava sempre cheta: ai suoi piedi, in una sporta di vimini, erano raccolti morbidi velli di candida lana ch'ella si preoccupava di ordinare e sistemare. Più in là era la più grossa delle sorelle, Filippa detta la Tropa, che tagliava i fili di lana in eccedenza e li raccoglieva dentro un sacchetto³⁰.

Nel successivo romanzo la frequenza di riferimenti mitologici si fa

meno densa, ma certamente colpisce l'invenzione di una genealogia appositamente inventata per definire la nascita del matto Lulù, personaggio che "trasmigra" dalle pagine finali del *"Breve trattato"*, in cui viene rapidamente evocato³¹, al nuovo romanzo *"Appunti di meccanica celeste"*, di cui diventa uno dei sette principali protagonisti le cui vicende vi sono descritte: «Lulù era nato a Brancaleone Calabro il ventitrè aprile, secondogenito legittimo di Varsciò e Pietrina Spordignu, e figlio illegittimo di Ananche e Achlys»³². La genealogia mitologica mette in evidenza l'esclusione dalla vita e dalla sorte fortunata del ragazzo, costretto dalla povertà della famiglia ad essere ricoverato in un ospedale psichiatrico, come se Ananche e Achlys, Necessità e Disperazione, fossero dunque i suoi veri progenitori, origine di una genetica separazione dal mondo.

Che sia il mito classico a fornire le coordinate universali di comprensione del presente è confermato nell'ultimo romanzo dallo stesso protagonista Astolfo Malinverno, che paragona sé stesso, zoppo da un piede, a Edipo e Filottete, mentre accompagna Graziano Melicuccà, rimasto storpio per la caduta da un albero, in visita al cimitero, spingendo faticosamente la sua carrozzella:

Uno zoppo che spingeva un altro zoppo, entrambi guardiani del cimitero, a sigillare gli antichi miti che vedevano in noi, zoppi e monosandali, i mediatori tra il mondo umano e quello ultraterreno, alla maniera di Edipo e Filottete. Vissi il passaggio del limite, lo sconfinamento del cancello, con memorabile solennità³³.

La matrice classica costituisce solo una parte del raffinato impasto narrativo e linguistico di Dara: in esso è diffusamente presente, come accennato prima, il dialetto calabrese, in una fusione con la lingua italiana che a volte può portare a mescolare i linguaggi all'interno della stessa frase; non mancano giochi linguistici come le deformazioni dell'inglese che quasi ricordano il Pascoli del poemetto *"Italy"*, il primo a riprodurre gli ibridismi linguistici degli italiani emigrati negli Stati Uniti. Un capolavoro linguistico in questo senso sono le lettere che nel *"Breve Trattato sulle coincidenze"*

il tipografo Rocco Melina riceve dal figlio emigrato in America: questi racconta la sua nuova vita al padre, affermando di essersi messo «mbissinissi (= business)», di essere diventato «brodu (leggi frata)» (= brother) di una loggia massonica (da notare che nella lettera il ragazzo si preoccupa di tradurre le parole dall'inglese deformato al dialetto, assicurandosi così che il padre le comprenda senza fraintendimenti), dichiara di riuscire a fare «mocchi monei» (= much money), e prosegue con una continua italianizzazione dei termini inglesi, spiegando che la carta si chiama «papara» (= paper), che se si vuole chiedere “hai capito?” a qualcuno basta dire «stend-ju?», che «guai» si dice per chiedere “perché?”; «E se ti dicono fotti non ti offendere, che qui futti i piedi sono (...) Tata mio bello, la fatica tiene qui un brutto nome, che appaura: l'uorcu». Infine, un elogio del free-country, che rappresenta per il ragazzo la fortuna di una vita diversa, che gli sarebbe mancata in patria: «benedetto chiddu giorno, e le lacrime e i pianti di quando sono partito per questo Fricontri, che se restavo lì forse a quest'ora ero in galera»³⁴.

L'uso del dialetto da parte di Dara è solo apparentemente simile a quello di Verga nei “*Malavoglia*”: se può sembrare simile l'utilizzo di proverbi e modi di dire popolari, spesso riportati anche da Verga, diversa è l'abilità con cui le stesse frasi incastonano l'italiano e il dialetto.

Si può dire che l'intero paese si esprima per proverbi e modi di dire, superando in questo modo la fissità dei “*Malavoglia*”, in cui essi erano per lo più riferiti al vecchio padron 'Ntoni: nei romanzi di Dara, particolarmente nel “*Breve trattato*”, i proverbi e le sentenze dialettali appartengono a tutti, spesso rimbalzano dall'uno all'altro personaggio, qualificandosi come patrimonio collettivo di sentenze e riflessioni; andiamo così dalla frase che in apertura del romanzo Colajizzu dice al suo asino: «Comandu io, ti lu fazzu vidiri io cu comanda»³⁵ alla sentenza sconsolata «Nce vò fortuna ncià la vita»³⁶ che Rosinuzza Migliazza ripete due volte, chiosando in questo modo la povertà sua e delle figlie, frase che poi il postino – in realtà per tramite suo lo scrittore – ripeterà uguale a Feliciuzza Campanise per consolarla nella attesa di notizie del figlio emigrato.

In altri passi, proverbi più complessi e lapidari, come «Dùva penda renda»³⁷, apparentemente riferito al tavolo da biliardo che non sta in piano, ricevono una spiegazione metaforica, «dove Destino toglie Destino dà», fornita dallo stesso autore per indicare i rivolgimenti improvvisi della sorte che può appianare le difficoltà. In altri casi ancora, i modi di dire dialettali nascono dalla saggezza contadina che riconosce nel comportamento degli animali soggetti alla fame e alla fatica una costante del comportamento umano: «L'animale che s'affùca per la fame si ndà futta del profumo»³⁸.

La compresenza di termini dialettali e dell'italiano nella stessa frase (può essere un termine singolo, oppure la frase può iniziare in lingua italiana e terminare in dialetto, o viceversa, i termini talora si affiancano, talora slittano da una lingua all'altra) li pone in condizione paritaria, considerando la naturalezza con cui può avvenire il passaggio da uno all'altro idioma.

Il dialetto è utilizzato quando il discorso vuole risultare più incisivo, di norma attribuito ai personaggi stessi nei loro soliloqui o dialoghi, implicando talvolta riflessioni esistenziali sul destino e sulla accettazione della vita. In certi casi può anche essere utilizzato il dialetto come proiezione della voce narrante dell'autore, che si rivolge a un personaggio parlando nella sua lingua, quasi per comunicare con lui, come accade negli *“Appunti di meccanica celeste”*, quando l'autore inserisce questa apostrofe: «Povera Pietrina, quanto si cùnnna! Pensi davvero che a gente come te è permesso cambiare vita? Pensi davvero che uno si può sciogliere quando vuole il nodo maledetto che l'ha legato al mondo come si fa con un fazzoletto?»³⁹. L'illusione di Pietrina di poter liberare dal manicomio il figlio Lulù, rinchiuso tanti anni prima con il pretesto di doverlo curare e finalmente ritrovato, la sua promessa al figlio di liberarlo e portarlo finalmente con sé non fa i conti con ciò che Pietrina non può sapere, l'agguato di una morte che la sorprende di colpo e interrompe i suoi piani. La parola dialettale utilizzata, «cunna», la riporta alla dimensione dei poveri illusi, di norma utilizzata per gli sciocchi, gli ignoranti, la gente del popolo sopraffatta da sempre, per la quale non c'è mai una vera speranza, uno spiraglio di liberazione

dai pesi della storia e della vita. La parola dialettale si inserisce così spontaneamente all'interno di una frase formulata tutta in italiano, nel bisogno quasi di rendere l'espressione più comprensibile, di ottenere più rapidamente il convincimento di Pietrina, in modo che l'apostrofe indirizzata a lei risulti chiara ad una povera esclusa dalla vita: parlare la sua lingua per farsi capire da lei.

Il fatto che il dialetto sia utilizzato anche dal narratore come lingua propria lo sdogana dalla condizione di subalternità e di lingua localistica che esso conservava ancora nei romanzi di Verga: in essi, infatti, il dialetto non è mai la lingua dello scrittore ma solo dei personaggi. Senza far parte quindi della narrativa dialettale cui appartengono per esempio Camilleri o Meneghello, l'impasto linguistico di Dara si differenzia e presenta una identità del tutto peculiare: alternanza di italiano e dialetto fanno parte del pensiero, prima che della scrittura. Le verità universali, le massime più significative, le riflessioni sull'uomo e sul destino, sulle leggi che regolano la vita, affiorano nei proverbi, nei modi di dire, nell'emergere dei termini dialettali che portano a galla, nel linguaggio generale, le rassegnazioni, le convinzioni profonde, i sentimenti più genuini dei personaggi; il dialetto per lo più definisce icasticamente i termini generali del discorso: gli uomini, le donne, le formiche paragonate alle creature umane, i servi e i padroni, chi obbedisce e chi comanda, i giochi della sorte e del Destino, ma talora sono espressi in dialetto anche aggettivi comuni, avverbi inseriti nella frase («scomparve all'intrasatta»⁴⁰), giorni della settimana e quasi sempre i rapporti di parentela, mutuati dal quotidiano parlare (màmmasa, napùtama, suarta).

Potremmo riportare molti altri esempi di questa mescolanza linguistica: la descrizione del plico contenente una pozione amorosa ricevuto da Micu Capricciu, «bastava spruzzarsene ncùna goccia che tutte le fimmani sarebbero cadute ai piedi del fortunato»⁴¹; «Tante volte l'òmini, allorquando non sanno decidere da soli per quale sentiero infilarsi, si affidano ad altro: i voli dei piccioni, i vudèdda degli animali scannati, il rimasuglio di caffè nei bicchieri, la macchia d'olio nell'acqua, l'annacamènto degli astri»⁴²; «Ci controllano

a tutti, tutti, màsculi e fimmani, vecchi e giovani, gentilòmini e delinquenti, a tutti, perché in anni e anni di lavoro silenzioso hanno messo in piedi un sistema di controllo che nessuno, nemmeno una formìcula, può scappare»⁴³; «Taliarco Scozzafava (...) si fotteva le femmine più belle di Girifalco e dintorni, mangiava ogni giorno carne e pesce fresco, e trovava sempre qualcuno disposto a fargli da servitùra. Facìa male a fottersene di arché e physis e alétheia e ousìa?»⁴⁴; «Fosse stato vivo sarebbe stato vecchio a quel modo, avrebbe indossato anche lui na còppula nigra»⁴⁵; «I paesani s'agitarono come formìculi che scappano dal formicaio calpestato, come vespe chiuse in una bottiglia agitata. I tamarri si mutàrunu a festa, indossando a rovescia la camicia lorda di ogni giorno»⁴⁶.

La stessa tecnica narrativa caratterizza anche gli “*Appunti di meccanica celeste*”, mentre il dialetto viene abbandonato nel terzo romanzo, “*Malinverno*”.

Negli “*Appunti*” il dialetto può essere utilizzato, oltre che per i dialoghi comuni tra i paesani, anche per riportare i pensieri dei protagonisti, con una commistione tra descrizione oggettiva dei luoghi e dei tempi, che riflette la voce del narratore, e voce interiore del personaggio, come in questo esempio: «Faceva un caldo che squaggiàva le candele. Che stagione fetùsa era quella, che a lei nella vita le estati non avevano portato mai niente di buono»⁴⁷; oppure per descrivere dal punto di vista interiore lo stato d'animo di un personaggio o un suo pensiero: «Archidemu tornò a casa scugghjunatu perché Pinu Piraredda lo aveva fermato per l'ennesima volta a chiedergli quanto voleva per il suo terreno a Cuvìaddu»⁴⁸; «Un principio quantistico che ad Archidemu gli venne ncià la càpu quando passò dal tabellone dei manifesti funebri», ma anche la descrizione di un movimento oggettivo del suo quotidiano percorso (in questo caso il dialetto rimarca l'azione abituale e ripetuta, quasi resa universale dal suo perenne riprodursi): «Si stava ricogghìandu alla casa, preciso come un pianeta nella sua orbita»⁴⁹, o la maledizione di Malarosa contro Rorò: «Dùva vai, prima o poi le paghi tutte in una volta!»⁵⁰.

Tra i tanti esempi che si potrebbero portare, merita di essere

segnalato, sempre nei pensieri di Cuncettina che detesta l'estate, un climax crescente, in cui la parola dialettale, posta al termine di una enumerazione, definisce con nettezza i motivi per cui la donna rifiuta questa stagione: mentre ella pensa che sarebbe meglio vivere sotto terra come alcuni animali, avere la capacità di addormentarsi e risvegliarsi per evitare almeno una metà della propria vita, così ne descrive le fasi: «arribighiarsi e ritrovare la vita come l'abbiamo lasciata, la stagione come l'abbiamo abbandonata, illudersi che nulla di nuovo possa accadere quando il nuovo ha sempre il sapore fiavelico della sconfitta, della disillusione, della pigghia pò culu»⁵¹.

Apollo Lossia: obliquità del destino

Io sono servo non tuo, ma solamente di Apollo Lossia
(Sofocle, *Edipo re*, 410)

Un ulteriore elemento di connessione con il retroterra culturale classico è dato dalla riflessione sulla oscurità del Destino, potenza segreta che muove le vicende umane spesso in maniera imprevedibile, quasi talvolta beffandosi, come nell' *"Edipo re"* sofocleo, dei calcoli razionali dell'uomo, delle sue previsioni e dei progetti. Se il pensiero dell'autore registra con ambiguità il prevalere ora della cieca sorte, ora di un segreto disegno del destino che porta le cose a compimento pur nell'oscurità del giudizio umano, oscillando quindi tra l'una e l'altro nel determinare gli sviluppi delle vicende umane, sembra prevalere comunque il realizzarsi di un destino in modo anche beffardo rispetto alle azioni umane: «Osservava gli eventi quotidiani come se preannunciassero la sconfitta di Fortuna, il sorteggio del Fato, il campo di battaglia delle Furie avventizie, la sorte e la sopravvivenza di Cosmo»⁵².

L'aleatorietà delle vicende umane, quel margine di imprevisto per cui improvvisamente ci si salva o ci si perde, sembra corrispondere alla costitutiva natura terrestre di un pianeta che, in seguito all'impatto con un asteroide, ha raggiunto una inclinazione tale da consentire la vita: un grado in più o in meno la renderebbe

impossibile.

Dal momento della sua origine il pianeta se ne stava lì, fermo, a riposo, fin quando un giorno venne colpito con violenza da un asteroide che lo fece girare su sé stesso [...]. Si fermò al momento giusto e fu una pendenza salvifica: bastava un grado (di inclinazione) in più o in meno, un misero grado, e non ci sarebbe stato niente, né il giorno né la notte, le stagioni, il volo degli uccelli, il tempo, gli uomini e i loro infiniti affanni. Nulla⁵³.

In un pianeta provvisoriamente destinato alla vita, non può sorprendere che le vicende umane siano spesso legate a scarti minimi, improvvise, inattese variazioni di percorsi, piccole interruzioni nello scorrere del tempo. Come accade anche a Fintore Bovalino in *“Malinverno”*, la persistenza della vita può essere legata ad un pelo, il pelo del braccio che trattiene Fintore sulla terra, pelo lungo 13 centimetri, la cui caduta ne determinerà inesorabilmente la morte: paragonandolo ai personaggi dei miti antichi, tra cui Didone, la cui vita è trattenuta da un capello che reciso ne determinerà la morte, l'autore afferma che «adesso Fintore Bovalino di Timpamara si allineava agli incompiuti la cui vita dipendeva da un pelo o un capello»⁵⁴.

Lo stesso Astolfo diventa impiegato della biblioteca quando il segretario comunale lo incontra nel negozio di ferramenta dello zio dove lavora e ne scopre la passione per la lettura: l'acquisto di pochi bulloni dal peso minimo, «quattordici bulloni da otto millimetri. Peso complessivo centoventisette grammi, quanto bastava per riequilibrare il piatto del mio destino»⁵⁵ imprime alla sua vita una nuova direzione. In questo senso, lo scarto, la deviazione di un grado, di pochi centimetri, lo spazio di un capello, costituiscono un sistema coerente in cui far rientrare l'aleatorietà della vita.

Forse nessun episodio, tra quelli narrati da Dara, assume un valore decisivo nella riflessione sui meccanismi del destino che trova, come nella vicenda mitologica di Edipo, strade oblique su cui compiersi, quanto la vicenda di Antonia Corte, ragazza violentata e uccisa a calci e pugni dal «mostro della cascina», tale

Aristide Ghirello, studente della Torino bene, arrestato ma poi fuggito in Argentina e qui di nuovo arrestato, sorprendentemente, da un capitano trentenne che si chiama Antonio Cortès. La notizia viene letta dal postino sulla *Gazzetta del Sud* del 16 ottobre 1950, e colpisce così profondamente il personaggio che questi inizia a riflettere sul fatto che «il poliziotto aveva trent'anni, gli stessi che avrebbe avuto la vittima se fosse stata ancora viva»⁵⁶, e che aveva lo stesso nome, cognome ed età della vittima: più che una semplice casualità, anzi proprio perché la probabilità che tale coincidenza si avverasse doveva essere molto bassa, bisognava pensare invece al «carattere straordinario e necessario» di tale coincidenza, che infatti viene registrata come la prima di una lunga serie dal postino sul suo quadernetto nero, «come se la vittima si fosse incarnata nel sé maschile per vendicarsi del carnefice»⁵⁷.

Se l'episodio riportato può sembrare adatto, nella sua straordinaria coincidenza, alla narrazione di un romanzo, sorprende ancora di più considerare che il probabile spunto per questa storia deve essere stato fornito a Domenico Dara da un episodio reale, un fatto di cronaca sanguinoso e terribile dell'Italia del 1975, tristemente noto come “il massacro del Circeo”, in cui due ragazze di modeste condizioni sociali, originarie di un quartiere popolare della capitale, Donatella Colasanti e Rosaria Lopez, furono attirate da tre ragazzi della Roma bene, Andrea Ghira (divenuto Ghirello nel racconto di Dara), Giovanni Guido e Angelo Izzo, in una villa al Circeo di proprietà di Ghira, dove vennero violentate e massacrate. Si salvò, fingendosi morta, Donatella Colasanti, mentre Rosaria Lopez morì. Mentre Andrea Ghira fuggì in Spagna e, dopo varie vicende, sembra che sia morto all'estero, fu Gianni Guido a fuggire dal carcere e raggiungere l'Argentina, dove fu arrestato da un poliziotto che si chiamava Rosario Lopez, esattamente come la ragazza sua vittima in Italia: alcuni giornali registrarono il dettaglio della sovrapposizione dei due nomi come una sorprendente ironia della sorte. Sembra quindi che non sia tanto il romanzo a inventare coincidenze fantastiche ma che esse, un po' come accade nei romanzi di Pirandello, siano già

presenti nella vita e non necessitino di particolari immaginazioni per avverarsi.

Se dunque il destino regola le vicende umane e consente di trovare il modo perché esse abbiano il loro compimento, certamente le strade da esso percorse sono inattese: «il Destino si serve dei mezzi più disparati per raggiungere i propri fini, e quella volta si servì di una penna schiattatasi all'improvviso nel mentre di un compito di matematica»⁵⁸ per facilitare il primo incontro del postino, ancora studente e uscito di casa per comprare una nuova penna, con Rosa Chillà appena scesa dall'autobus.

Descrivendo un altro personaggio, Cuncettina la sicca, così l'autore esprime l'incertezza della sorte che ci attende:

Un'urna che gira, una pallina tra le migliaia che cade dal buco e su cui sono scritte, come su un ricettario, le dosi della nostra felicità o del nostro dolore, di che speranze vivremo, di che morte finiremo. E chiedersi perché quella pallina? Perché questa vita e non una delle altre migliaia e migliaia di possibilità?⁵⁹

similmente ai pensieri del postino che trovandosi a Zurigo osserva i palazzoni di periferia e contandone i piani e il numero degli appartamenti vorrebbe sfiorare tutti i destini dei loro abitanti, vivere tutte le vite possibili: «pensò che la nostra breve esistenza ci esclude dalla possibilità di migliaia di altre vite, pensò che se avesse potuto si sarebbe infilato in ognuno di quegli appartamenti e avrebbe vissuto la vita di ciascuno»⁶⁰.

Sentirsi mossi da fili invisibili, come marionette nelle mani di una forza superiore, o pedoni sulla scacchiera della vita, accomuna tutti i personaggi dei romanzi di Dara:

Gli sembrò d'essere veramente un pedone e di avvertire sulle tempie le dita del giocatore che afferrano il pezzo e lo muovono (...): pensò che forse dietro ogni mal di testa c'è una mossa compiuta, che c'è chi nasce torre e c'è chi nasce alfiere, c'è chi nasce re e c'è chi nasce cavallo, ma la maggior parte degli uomini nascono pedoni, votati cioè a sacrificare sé stessi per una strada della quale non sapranno mai l'esito finale⁶¹.

Questi sono i pensieri del postino dopo il suo soggiorno al paese di san Floro, di cui è originario il padre che lo ha abbandonato da piccolo, paese nel quale si è sempre rifiutato di scendere dall'autobus quando lo attraversava ma a cui il destino lo ha riportato, dopo la morte del padre, mentre sta indagando sul mittente di una lettera giunta al suo paese: egli ha finito quindi per fare i conti, a distanza di anni, anche con la figura paterna e con un possibile altro esito della sua vita, se avesse avuto il coraggio di cercare quel padre in altri tempi e di rendere familiari a sé quei luoghi così estranei. «Dove Destino toglie, Destino dà», dice un proverbio di Girifalco già riportato in dialetto, del quale ora il postino diventa in un certo senso la prova vivente.

A muovere le pedine sulla scacchiera non è certamente Apollo Lossia, ma una divinità che si immagina altrettanto arbitraria e oscura, impegnata a scrivere le vite umane su un quaderno di cui è l'unico scrittore.

“Era malato da tempo quel povero cristiano. Aveva il destino già scritto”. Erano anni che non sentivo più quell'espressione. Da ragazzo invece era un continuo, in casa, per strada, dappertutto, come se in quel pezzo di mondo non ne conoscessero altre. Aveva il destino già scritto. [...] Fu proprio quell'aggettivo, scritto, a impressionarmi, e immaginai allora un Signore immenso con in mano un quaderno sul quale scriveva le vite degli uomini e le loro morti⁶².

Per altri personaggi invece può accadere che il destino si trasformi in un segno fisico che li marchia dall'esterno (come la zoppia di Edipo, ma anche quella di Astolfo Malinverno): è il caso di Angeliaddu, il ragazzo figlio di Taliana, la giovane senza marito rifugiatasi incinta a Girifalco, visto dai paesani con sospetto per quel ciuffo di capelli bianchi sulla nuca che lo marchia esternamente e rende visibile la sua diversità: «Nel paese Angeliaddu divenne un predestinato, uno di quelli che la sventura non solo ce l'hanno scritta nel sangue, come tutti, ma anche sul corpo, marchiata sui capelli, a lettere chiare che tutti possano leggerla»⁶³.

Per concludere queste riflessioni sulla obliquità del destino e il suo

improvviso chiudere o aprire le linee della vita, possiamo soffermarci su alcuni episodi simili, la cui duplicazione nel romanzo rimarca il particolare significato che l'autore vuole trasmettere alle improvvise salvezze o incidenti dei suoi personaggi:

in un minuto possono nascere e scoppiare intere galassie, migliaia di nebulose trascorrono millenni solo per prepararsi a una conflagrazione di pochi attimi, come certi uomini che vivono una vita a volte solo per pronunciare una parola o sfiorare qualcuno per strada, giusto il tempo di farlo rallentare l'attimo necessario a evitargli di attraversare la strada quando un'auto in corsa l'avrebbe investito, giusto il tempo di decidere del suo destino allo stesso modo di una chiave che si rompe nella serratura o di un chiodo che buca la ruota di una bicicletta, che a volte lo scopo di un uomo è quello di servire al compiersi di un altro destino, di essere pietra o chiodo, ramo o polvere, la balaustra a cui si afferra la mano per evitare la caduta o la macchia d'olio che butta fuori strada⁶⁴.

In queste righe, il destino del singolo si innesta nella complessità di relazioni umane reciproche, che possono dare un significato maggiore e improvviso a vite apparentemente insignificanti, sullo sfondo di una "fatica cosmica" che vede, nel movimento delle galassie intere di un universo che si espande o che conflagra, la grandezza di un cosmo sul cui sfondo trascorre la vita del singolo, una vita che oscuramente potrà percorrere distanze siderali e poi rinascere forse, secondo i dettami del pitagorismo e dello stoicismo, in nuove forme viventi.

Appartiene dunque a questi appuntamenti destinati l'incontro della sacrestana Mariana col ceramìdu, la tegola che cade dal tetto della chiesa dove la vedova si sta recando, dopo aver denunciato la tresca del giovane curato don Paolo con Marilena. Lungo il percorso, la donna è in anticipo all'appuntamento col ceramìdu, che cadrà di lì a poco: mentre attraversando distrattamente la strada sta per essere investita da Michiali Catarisano in bicicletta, l'incidente è scampato da una frenata di entrambi, ma quella che pare fortuna (lo scontro mancato) non è che un indugio che la fa frenare "l'attimo necessario" per ricevere in testa il ceramìdu

di lì a pochi secondi: «la tegola poté colpirla al punto e nell'ora prestabilita sotto la statua della Madonna con le braccia al cielo e la scritta SUB TUUM PRAESIDIUM CONFUGIMUS»⁶⁵, tanto che il postino vede in questa vicenda la giusta punizione per la sua insana passione per don Paolo e per la rivelazione della sua tresca, «perché nulla al mondo accade senza una ragione; pensò che gli oggetti sono anch'essi animati dallo spirito vitale del Destino e che nulla delle maleficienze che commettiamo resta impunito»⁶⁶. Potremmo vedere, in questo episodio, una rivisitazione della ironia tragica sofoclea, per la quale l'apparente successo del personaggio ne prefigura il capovolgimento tragico appena successivo, come accade ad Edipo quando parlando di Laio lo definisce sfortunato, perché non ha avuto figli, comparandolo alla sua vicenda di padre felice di ben quattro figli, ma senza sapere che le definizioni di “fortunato” e “sfortunato” si capovolgeranno presto nel loro contrario.

Simile a questo è invece l'episodio, narrato poche pagine dopo, in cui uno scarto minimo di pochi secondi salva la vita a Rocco Melina, impedendogli di essere travolto da un secchio di calce che cade da un'impalcatura: è sufficiente in questo caso, per salvargli la vita, essere richiamato dal postino che gli grida da lontano che gli è caduto un foglio dalla tasca dei pantaloni.

Rocco si piegò per raccogliere il foglio, non pensando, come invece stava facendo il postino, che la sua mancata morte passava anche da un pezzo di carta spiegazzato, che chissà cosa c'era scritto sopra, se quando lo aveva strappato da un giornale per appuntarsi certi numeri che nemmeno ricordava a cosa servissero, il vecchio immaginava che gli avrebbe salvato la vita⁶⁷:

lo stupore di tutti i personaggi travalica la gratitudine di Rocco Melina verso il postino, anche se non può impedire che sul luogo rimanga sospesa, ben percepita dai due protagonisti della scena, una sensazione di morte imminente, che per quel giorno ha solo sfiorato i personaggi senza ottenere la sua preda; pochi giorni dopo sarà l'aiutante muratore, il giovane ragazzo che si era fatto cadere di mano il secchio con la calce, a morire a sua volta.

La caduta verticale degli oggetti riproduce la cecità del movimento degli atomi nella formazione dell'universo secondo la dottrina epicurea: il *clinamen*, la deviazione che determina lo scontro o l'incontro degli atomi stessi per la costruzione dei diversi organismi viventi, è qui attribuito ai movimenti degli uomini (un arresto, un ritardo, una improvvisa deviazione dal percorso previsto) rispetto alla caduta della tegola o del secchio di calce, e si trova alla base della salvezza o dell'incidente. Se il movimento degli atomi risponde, nell'organizzazione dell'universo epicureo, alla cieca legge dell'imprevedibilità, nei romanzi di Dara, tuttavia, alla caduta verticale si affianca un altro movimento che corrisponde a leggi del tutto difformi, ossia la circolarità. Il cerchio che si chiude secondo traiettorie prestabilite e prefissate è infatti accompagnato alla riflessione su quel Destino che fortunatamente apre e chiude le sue strade nelle vite degli uomini: strade che fatalmente si incontrano, che forniscono nuove opportunità quando le prime non sono state colte e che raramente rimangono incomplete, nella oscurità di un disegno che guida infallibilmente le vicende. Se è vero che, come afferma il postino, «Non sempre Destino chiude le maglie che ha iniziato a intrecciare»⁶⁸, il *clinamen* non è la regola prevalente dell'universo, nel quale segrete corrispondenze tra le vite di uomini estranei, che neppure si conoscono, possono collegarne i destini. La circolarità è strettamente connessa al ripetersi degli eventi, alla simbologia dell'eterna rinascita, al ritorno circolare:

Nell'universo i cicli ordinati ricorrono ma non si presentano mai allo stesso modo: siamo parte di un sistema aperiodico in cui le traiettorie dei fenomeni sono identiche ma non sovrapponibili, che il ritorno comporta il travestimento del tempo. Forse ogni giorno è ritorno, pensava Archidemu⁶⁹.

Esiste un oggetto che al meglio compendia la compresenza di movimento verticale e di circolarità, il primo apparentemente libero e disordinato e il secondo costrittivo e deterministico: si tratta della sfera di cristallo che capovolta riproduce la caduta della neve, oggetto caro al fratello Sciachineddu e quasi compendio, nelle

mani dell'equilibrista Jibril, dei movimenti che collegano, all'interno della sfera, la caduta dei corpi e il loro incontro/scontro. La biglia di vetro diventa così un universo a sé stante, un piccolo mondo che può compendiare le leggi di un'intera galassia, all'interno del quale siamo noi, col nostro movimento, a poter

Decidere il tempo e creare le stagioni, a provare per un attimo la sensazione dell'onnipotenza, che certo per il fratello anche la nostra galassia stava tutta dentro un'immensa biglia di vetro, il cielo sopra e la terra sotto e intorno i pianeti, una biglia che qualcuno teneva in mano e che talvolta rovesciava, per decidere il tempo e variare le stagioni, ma anche per cambiare il corso delle vite⁷⁰.

All'interno della sfera infatti quello che può sembrare un movimento del tutto casuale della finta neve che cade liberamente e disordinatamente, scossa dai movimenti della mano umana, trova la sua corrispondenza perfetta nei movimenti dell'equilibrista Jibril, che durante il suo spettacolo lancia in aria oggetti diversi, riuscendo ad accordarne il movimento in una combinazione armonizzata di orbite che trovano il proprio posto nell'equilibrio complessivo, come i pianeti nel sistema solare e come tutto ciò che si muove sulla terra.

Trasformazioni della materia

Tutto si evolve, nulla si distrugge. Lo spirito vaga
dall'uno all'altro e viceversa, impossessandosi del corpo
che capita, e dagli animali passa in corpi umani,
da noi negli animali, senza mai deperire nel tempo.
Come la cera duttile si plasma in nuovi aspetti,
non rimanendo qual era e senza conservare la stessa forma,
ma sempre cera è, così, vi dico, l'anima
è sempre la stessa, ma trasmigra in varie figure.
(Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 165-172)

Il discorso di Pitagora nel XV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio è il retroterra culturale al quale la costruzione dei romanzi di

Domenico Dara fa costantemente riferimento, combinandosi col principio dell'atomismo democriteo e lucreziano della aggregazione e disgregazione della materia. Il principio enunciato nel discorso di Pitagora secondo cui "tutto si evolve, nulla si distrugge" è alla base di molte pagine dei romanzi di Dara, costituendone una costante; il riferimento al passo ovidiano non è generico, ma corrisponde spesso a precise allusioni, alla ripresa delle stesse immagini utilizzate da Pitagora: così il paragone con l'argilla che si modella, o con la plastilina nella quale un bambino, giocando, inserisce un frammento che si era staccato fino a ricomporre il Tutto, non appaiono certo casuali.

Tra i pensieri del postino che si interroga sul fatto che nella vita possano accadere miracoli, si fa strada la convinzione che «La materia è sempre la stessa, il pezzo d'argilla sempre lo stesso, solo cambia, di volta in volta, la mano che lo modella»⁷¹, con la conseguenza che nella eterna riaggregazione della materia non esista veramente la morte: «Tutto si fa e nulla si distrugge. Funzionava così anche con la vita? Gli uomini e i loro sentimenti non si fanno, gli uomini e i loro sentimenti non muoiono, semplicemente cambiano pelle, cambiano tempo, cambiano luogo»⁷².

Il paragone tra la materia vivente e l'argilla finisce quindi per estendersi al gioco infantile, assai più simile alla duttilità della cera ovidiana: il bambino giocando con la plastilina «raccolge il frammento e lo rimpasta nella palla, il frammento che ritorna nel tutto, la plastilina che ritorna a essere plastilina»⁷³.

C'è un secondo elemento nel discorso ovidiano, ossia il paragone tra il tempo umano e le onde di un fiume, anch'esse evidente riferimento alla persistenza e immortalità della materia:

infatti né il fiume può fermarsi e neppure l'ora lieve: ma come l'onda è sospinta da un'onda e la prima è incalzata da quella che sopraggiunge e a sua volta incalza la precedente, così il tempo ugualmente fugge e ugualmente insegue e sempre si rinnova; infatti ciò che era prima, è lasciato indietro, e diventa quello che non era mai stato, e tutti gli istanti si rinnovano⁷⁴:

il movimento incessante dell'acqua, l'impossibilità di definire un

limite tra l'onda precedente e l'onda successiva sono infatti ripresi dal postino, nel momento in cui

pensava che la morte non era la fine di ogni cosa ma un viaggio in un luogo diverso, in un tempo altro. Non credeva che tutto finisce con la morte: nulla si crea e nulla si distrugge, e forse alle anime degli uomini toccava in sorte lo stesso destino dell'acqua che evaporava, di ritornare ad essere altra acqua⁷⁵.

È a partire da queste considerazioni, alle quali non è comunque estraneo il riferimento al principio del “panta rei” eracliteo, che il dettato di Dara è pronto ad accogliere il principio che ne consegue, ossia la trasmigrazione delle anime e dello spirito vitale, spesso associato alla ovidiana metamorfosi.

Nascite, morti, metempsicosi e reincarnazioni

Riprendiamo il sentiero
Con lo stesso cammino
Verso la stessa meta.
Le nostre anime
Cercano altri corpi
In altri mondi
(F. Battiato, *Le nostre anime*)

Arriverà il giorno atteso a schiudere gli impediti passaggi,
Prepariamoci a nuove esistenze...
(F. Battiato, *Eri con me*)

Vorrei tornare indietro
Nella mia casa d'origine
Dove vivevo prima di arrivare qui sulla Terra
Entra per caso nella mia esistenza
Di antiche forme
Di insegnamenti
E trasformazioni dell'Io
(F. Battiato, *Passacaglia*)

Nell'universo narrativo di Dara Ovidio con le sue “*Metamorfosi*”

costituisce un punto di riferimento costante; le “*Metamorfosi*” sono il libro preferito del postino di Girifalco protagonista del “*Breve trattato sulle coincidenze*”, libro trovato nella sua infanzia in un cassone nella casa materna⁷⁶ e divenuto fin da subito un’opera affascinante per il giovane lettore; tale è l’attrazione verso il racconto ovidiano, che al libro viene fatto un nuovo, più ampio riferimento, identificato come racconto non solo amato per il suo fascino narrativo, ma fondamento delle prime convinzioni filosofiche del ragazzo⁷⁷, il quale si convince della trasmigrazione delle anime in nuovi corpi viventi, e immagina addirittura che il padre possa essere trasformato nell’andito di glicini dell’orto o in una limunara o in una nuvola⁷⁸; anche Astolfo Malinverno nel romanzo omonimo parla delle “*Metamorfosi*” ovidiane come di una delle sue letture preferite, dopo le “*Poesie*” di Ciriaco De Pers, un libro letto e sottolineato più volte, capace di rinnovarsi sotto i suoi occhi offrendogli sempre nuovi spunti e nuovi passi da sottolineare⁷⁹; il volume ovidiano è inoltre protagonista esso stesso di una metamorfosi che lo porterà ad una trasformazione vegetale, nel momento in cui le sue pagine rovinate saranno utilizzate per fasciare le radici di una pianta di alloro⁸⁰ e creare così un nuovo ibrido, in cui le parole potranno trasmigrare nella linfa vitale e nella clorofilla; non è tuttavia solo il ripetuto omaggio al fascino narrativo dell’opera ovidiana ad essere presente, quanto l’allusione al rinnovamento di forme che, partendo dalla metamorfosi dei corpi umani, vegetali e animali, ne assicurano la sopravvivenza e la rinascita tramite un percorso di vera e propria metempsirosi. È evidente il riferimento al discorso di Pitagora del XV libro delle “*Metamorfosi*” ovidiane e alla sua descrizione di uno spirito vivente che mai si consuma del tutto ma che passa da una forma all’altra; il pitagorismo è tra tutte le filosofie classiche il fondamento principale delle dottrine relative alla metempsirosi, che confluiscono nel grande discorso di Er, alla conclusione della “*Repubblica*” di Platone, o che affiorano nel sesto libro dell’*Eneide*, nella visione delle anime che attendono il loro momento di incarnazione e di nascita al mondo.

Un “occhio pitagorico” nella descrizione accurata del mondo, uno

sguardo capace di riconoscere le segrete leggi della vita dell'universo e le corrispondenze tra gli esseri viventi è rappresentato dal personaggio di Mopassàn, l'impiegato dell'anagrafe di Timpamara, come segno della sua superiore e imparziale comprensione della vita, ciò che lo differenzia da tutti gli altri uomini: «Io invece vedo le misteriose leggi dell'umanità all'opera, sento gli dèi della nascita sfidarsi con le Parche tagliatrici, vedo con occhio pitagorico e galileiano l'universo governato dai numeri, unici portatori di verità, che decretano l'eterno avvicinarsi degli uomini»⁸¹.

Il riferimento alla metempsicosi e ai cicli successivi di rinascita, rievocati anche da F. Battiato particolarmente nel suo album *“Apriti sesamo”* del 2012, comporta non solo la descrizione della metempsicosi in quanto tale, ma spesso di una contestuale metamorfosi per cui, se rinascita esiste, non necessariamente essa comporta, come accennato appunto dal postino nei passi precedentemente citati, una rinascita in forma umana.

È a causa di una possibile metamorfosi che a Timpamara nessuno dei parenti di Brancaleone, appena morto, ha il coraggio di cacciare il cane nero Kachanka dalla casa in cui è entrato: «nessun parente aveva il coraggio di cacciarlo, quando c'è un morto in casa bisogna far entrare chiunque, anche gli animali, che l'anima del defunto può essersi reincarnata in ogni corpo»⁸²: si allude in questo caso alla possibile trasmigrazione dell'anima di Brancaleone nel corpo del cane o di qualunque altro animale prossimo al defunto.

Nel *“Breve trattato”*, il postino di Girifalco si definisce come creatura provvisoria, forse reincarnata da una precedente forma di vita acquatica: «Tra gli oggetti abbandonati sulla riva, e quindi di passaggio su questa terra, egli includeva sé stesso, essendo convinto di appartenere, in virtù di qualche vita precedente, al regno marino»⁸³. Il riferimento ad una vita precedente, di cui la nuova esistenza non è che sbiadita copia, riaffiora quando si intravede sullo sfondo un'allusione a Ulisse: «lui stesso in precedenza era stato un uomo ricco d'astuzie, che aveva visto e conosciuto le città e la mente di molti uomini, che aveva sofferto in mare dolori inenarrabili lottando per il ritorno a casa»⁸⁴.

Talora, tuttavia, le vite umane si presentano come reincarnazioni di forme animali, sia per la similarità dei corpi che per certe affinità psicologiche o di comportamento: «Chissà l'anima di Calogero nella vita precedente in quale corpo s'era imprigionata, una talpa o un gufo»⁸⁵, e si tratta sempre di un passaggio provvisorio nel quale le coordinate umane raggiunte sono solo una tappa di un perenne disgregarsi e rinascere. In questo senso non conosciamo quale sarà il successivo destino del nostro corpo, ma la vicenda della contadina che dà la caccia a una talpa, la uccide e la cucina facendola diventare il suo pasto, è un evidente esempio di come le creature rientrano continuamente, nonostante la loro morte e anzi grazie ad essa, nel circuito perennemente vitale di una materia che cambia forma:

A Calogero e alla sua periferica esistenza lo attendeva lo stesso destino che tra poco la Caraffota avrebbe riservato all'animale terraceo, cancellandolo per sempre dal mondo, facendolo a pezzi, masticandolo, ingoiandolo e reinserendolo, infine, nell'eterno ciclo delle rinascite⁸⁶.

Su questa base di una trasmigrazione generale dei corpi, di un loro passaggio di forma all'interno della materia vivente, si innestano alcuni riferimenti più evidenti alla reincarnazione, in un universo dei possibili in cui non esistono spiegazioni lineari ma convincenti filosofici.

L'esempio più clamoroso è sicuramente il caso dello zio del postino, che il nipote vede fotografato su una rivista nel bel mondo della Costa Azzurra, a farsi il bagno primaverile insieme a una donna bionda, nove anni dopo la sua morte per una malattia al fegato:

Non m'importa se muoio, gli aveva confidato uno degli ultimi giorni quando agli uomini viene concesso l'istinto di alcuni animali di sentire l'imminenza della morte, io la vita l'ho vissuta. E fra tutti i luoghi, il suo preferito era la Costa Azzurra, ai tempi dell'indimenticabile e bionda Marie [...]. Forse Michele era vivo e se la stava godendo in Costa Azzurra. Cioè, zio Michele era defunto, lo aveva visto disteso nella bara, col completo di vellùtu nigrù che non si sa come

si era anche quello sporcato di trucioli, ma era morto nella vita di Girifalco per cominciarne un'altra in Costa Azzurra⁸⁷.

Il nipote, continua l'autore poco oltre, si è convinto che nulla veramente muoia ma secondo il principio democriteo e lucreziano, ripetuto più volte nel romanzo, che "nulla si crea e nulla si distrugge", «zio Michele s'era squagliato a Girifalco per un male al fegato e s'era ricomposto in Costa Azzurra affianco alla sua Marie»⁸⁸.

Che la reincarnazione di zio Michele non sia un caso isolato lo può confermare un altro caso di possibile reincarnazione, presente in *"Malinverno"*: Anatolio Corigliano, divenuto nella fine della sua vita, da assicuratore che era sempre stato, scrittore ad imitazione di Proust, ne sembra quasi la sovrapposizione; il bibliotecario Astolfo, vedendolo e riflettendo su di lui, si convince che «Anatolio Corigliano potesse essere una reincarnazione di Marcel Proust: li accomunava il piano generale e ambizioso dell'opera e la somiglianza fisica, con la scrima in mezzo e le palpebre calate»⁸⁹.

È alla luce dell'ovidiano discorso di Pitagora che il concetto stesso di fine e inizio viene rimodulato e annullato nella successione delle vite, che in equilibrio si innestano l'una sull'altra: alla morte del figlio di Franco Signorello, il piccolo Andrea annegato a 6 anni, una di quelle morti di bambini inspiegabili ricorrenti nei romanzi di Dara, corrisponde la nascita della figlia di Giovanni David⁹⁰, concepita appunto dai coniugi David in una notte d'amore dopo lo sconvolgimento determinato dalla morte del piccolo paesano; è così che Giovanni può scrivere alla moglie: «Che se quella disgrazia non c'era stata a quest'ora nostra figlia non c'era»⁹¹, e il postino convincersi che «talvolta il significato della nostra vita è strettamente connesso a quello di uomini e donne di cui neanche immaginiamo l'esistenza»⁹²; alla morte del prof. Viapiana corrisponde invece la nascita del nipotino, avvenuta nello stesso giorno: «Il nonno moriva e il nipotino nasceva, la quantità di vita rimaneva sempre la stessa, semplicemente cambiava posto»⁹³, certamente una prova del fatto che, come sosteneva il professore, «nulla si distrugge ma tutto si trasforma», forse anche una segreta corrispondenza tra morte e

nascita, il segno di una possibile trasmigrazione dello spirito vitale in una nuova vita, una nuova metempsicosi.

È ancora lo spirito di cui parla Pitagora nelle “*Metamorfosi*” ovidiane, quello che sopravvive e continua ad esistere dopo la morte dei corpi, che assume nuove forme. «Io vi insegno che l’anima resta sempre uguale a se stessa, ma trapassa in corpi d’aspetto diverso»⁹⁴: a questo principio proclamato da Pitagora fa evidente riferimento anche Astolfo, nel momento in cui celebra il matrimonio tra Fiodoro, morto per un incidente con la moto, e la sua inconsolabile fidanzata Margherita, affermando che «Sono molteplici le forme dell’anima: l’Eterno iddio formò l’uomo dalla polvere della terra, gli soffiò nelle narici un alito vitale, e l’uomo divenne un’anima vivente, e anche adesso che Fiodoro è ritornato polvere, l’alito vitale continua a soffiare»⁹⁵.

L’amaro destino: la morte dei bambini

Vivere venti o quarant’anni in più
È uguale
Difficile è capire ciò che è giusto
(F. Battiato, *Fisiognomica*)

Nell’apparente equilibrio di morte e rigenerazione che sostiene il principio della metempsicosi e della metamorfosi, qualcosa tuttavia non torna, risulta difficile da comprendere e giustificare. Parafrasando le parole di Astolfo, che arriva a progettare e almeno in due casi a realizzare anche una “morte giusta” dei libri sfaldati, ammuffiti, macchiati, giusta non è mai, nelle pagine di Dara, la morte dei bambini. Alcune scene simili si ritrovano nei suoi romanzi, la descrizione della improvvisa morte e soprattutto del funerale di bambini piccoli: gli episodi quasi si sovrappongono negli eventi e nello strazio dei genitori, per i quali non si può immaginare o proporre alcuna giustificazione o conforto.

Dopo aver assistito al funerale del bambino di Franco Signorello già citato, il postino pensa infatti:

a chiddi disgraziati di genitori l'unica cosa che gli restava era ammazzarsi, che insomma era curioso di sapere, durante l'omelia, quali parole don Ciccio avrebbe usato per consolare le loro anime, che ogni parola sembrava inadeguata⁹⁶.

Le parole di conforto del prete, che dichiara che Dio richiama a sé le anime più pure dei bambini da cui non sa staccarsi, appaiono al postino del tutto insufficienti per accettare l'accaduto.

Poco oltre, nello stesso romanzo, si rievoca la vicenda della morte improvvisa di Marianella, deceduta a otto anni, mentre giocava per strada, per un malore improvviso: a nulla è valso il fatto che il padre l'abbia presa tra le braccia e stretta sul cuore, essendo la bambina già morta. È proprio nel giorno del funerale che, mentre il prete invoca la bontà divina, il padre Angelo Meramò gli dà una spinta, butta all'aria candelabro e leggio e fugge dalla chiesa lanciando tra le navate «un urlo terribile»⁹⁷ ed evitando da quel momento in poi ogni contatto con gli uomini.

Anche in *“Malinverno”* si descrive la morte improvvisa di una bambina, Artemisia Laganadi, caduta in un dirupo mentre era uscita a giocare con il cane. La sua morte avviene subito dopo che Elea Maierà, creduto morto, resuscita tornando dall'aldilà prima che la sua bara sia chiusa, in modo tale che la fortuna di Elea sembra provocare, per compenso, la sfortuna della bambina. «Mancava una settimana alla sua comunione: le avevano già preso l'abito bianco, e fu con quello che la vestirono, che invece di mangiare il corpo di Cristo per la prima volta, fu Dio a farsene ostia»⁹⁸. La drammaticità di questa frase che ribalta anche il rito della comunione in un apparente “cannibalismo” divino prepara il lettore alla scena successiva, in cui il padre disperato di Artemisia si dichiara certo che, come Elea, anche la figlia debba resuscitare, affermando anzi di vederla muoversi, fino a che la bara non viene saldata per sempre: «Dovettero tenerlo in tre, mentre Marfarò saldava la bara maledicendo forse per la prima e unica volta il suo lavoro»⁹⁹.

Questi episodi così ripetuti non fanno che amplificare e ripetere l'inspiegabilità delle morti dei bambini, sottratte ad ogni razionale

dimensione. Come afferma Astolfo, è difficile comprendere, quando i feretri sono sepolti sottoterra e l'erba ricresce su di essi,

quando tutto cioè nel mondo sembra ritornato come prima e ci si dimentica di quello che è rimasto sottoterra, ancora oggi non capisco se il ciclo di nascita e morte sia la rottura dell'ordine o la sua conservazione. Perché è vero che nulla si crea e si distrugge, ma è altrettanto vero che nulla ritorna più come prima¹⁰⁰.

La morte quindi, e soprattutto la morte dei bambini, come "rottura dell'ordine", come anomalia nel mondo, come pietra d'inciampo (è inciampando in una pietruzza, infatti, che il postino di Girifalco pensa alla precarietà della vita e ricorda la vicenda della piccola Marianella): la domanda lucreziana sembra riecheggiare sullo sfondo: «*Quare mors immatura vagatur?*»¹⁰¹, 'perché si aggira tra noi la morte prematura?', una domanda a cui neppure la filosofia democritea ed epicurea può fornire spiegazioni; qualcosa ancora ricorda il disarmo e dolore con cui nel quarto libro delle "*Georgiche*" Virgilio, descrivendo il viaggio di Orfeo nell'aldilà, registra la presenza di infinite anime che si accalcano intorno al canto del poeta, e tra esse, oltre agli eroi magnanimi, madri e uomini adulti, annota «*pueri innuptaeque puellae, impositique rogis iuvenes ante ora parentum*»¹⁰²: e questo, benché il mito narrato si concluda con la metempsicosi e la rinascita delle api-simbolo dell'anima, è uno di quei particolari amari che solo lo sguardo del poeta sa cogliere, un dettaglio registrato e messo in evidenza, come accade con i bambini descritti da Dara, senza che si possa in alcun modo spiegare il senso di queste morti.

L'oscurità della vita e della morte si propaga anche all'indietro, sulla vita prenatale, includendo il caso di Notturmo, il fratello gemello di Astolfo, nato morto:

Come fa Natura a scegliere? C'è una logica nella morte? Queste domande mi facevo tutte le volte che la gamba mi procurava dolore e pensavo a Notturmo, il dolore alla gamba e Notturmo, perché tutto ciò che non avevo nella vita se lo era portato con sé, anche quei due centimetri di carne viva, e anche l'amore che mi

è sempre mancato, anche quella porzione apparteneva a lui. Forse nell'esistenza prenatale, nel tempo variabile tra la nascita e il venire al mondo, tutti abbiamo avuto un gemello che era il nostro opposto e portava in sé le nostre future carenze: sommati saremmo stati perfetti, ma lui muore sempre prima di noi, anche se non lo vediamo¹⁰³.

Il disegno, ritrovato in un manuale dell'Ottocento, di due gemelli abbracciati nella pancia della madre, diventa così per Astolfo quasi un ritratto della sua vita prenatale col fratello, e sembra contenere in questo caso la "giustificazione" così difficile per la sopravvivenza dell'uno e la morte dell'altro: «Per proteggermi Notturmo aveva dovuto stringere un patto con la morte. Lui, come nell'illustrazione, mi stava abbracciando dicendomi vivi tu, fratello mio, vivi tu. Eravamo io e lui in quell'immagine. La nostra foto prenatale»¹⁰⁴.

Piutagora, Eraclito, Zenone, Crisippo: materia, apatheia, ekpyrosis

Il fuoco sopraggiungendo giudicherà e condannerà tutte le cose.
(Eraclito, frammento 66)

Dal pitagorismo deriva, oltre che il riferimento alla metempsicosi, anche il convincimento che ci sia una legge segreta dell'universo fatta di armonia, per cui non solo la vita e la morte si bilanciano, ma all'interno della quale esistono profonde simmetrie, legate ai numeri che sono, secondo il pitagorismo, il principio costitutivo dell'universo stesso, la "archè" su cui si fonda la struttura del cosmo. Ancora una volta, è il personaggio di Mopassàn del romanzo "*Malinverno*" a farvi riferimento, l'impiegato dell'anagrafe che ha a che fare con i numeri delle date di nascita e di morte registrate negli atti comunali, colui che rivendica a sé stesso il possesso di un "occhio pitagorico" con cui osservare il mondo: la frequentazione dei numeri lo porta infatti a cercare di raggiungere la conoscenza della legge che può consentire all'uomo di prevedere con esattezza la data della propria morte, nella convinzione che le ricorrenze

numeriche osservate all'anagrafe non siano casuali ma che «ci fosse una legge, immensa certo, imponderabile certo, incalcolabile di sicuro agli uomini, ma una legge che ogni tanto si mostrava, lasciava tracce della sua azione, niente più che orme, labili, ma visibili quanto bastava a testimoniarla»¹⁰⁵. Astolfo inizialmente gli fornisce alcuni libri della biblioteca per facilitare le sue ricerche e gli consente di scoprire la formula di Abraham de Moivre, l'unico matematico che ha calcolato la data della propria morte; ad Astolfo, dopo il caso della morte di Fintore Bovalino la cui intera esistenza è dominata dal numero 13 e dai suoi multipli, l'impiegato dichiara il suo profondo convincimento matematico e filosofico:

Converrete che queste simmetrie numeriche sono troppe per essere frutto del caso. Non so se un giorno qualcuno riuscirà a calcolare l'algoritmo giusto, ma quello che so con certezza è che c'è una legge che ci governa fatta di numeri che decidono vita e morte, un Dio che ha preso le sembianze d'una formula matematica e ogni tanto ci lancia sulla testa coriandoli di divisori e moltiplicatori per ricordarci la sua presenza¹⁰⁶.

Il discorso di Mopassàn è così convincente che lo stesso Astolfo, girando tra le lapidi del cimitero, inizia a cogliere ovunque «orme, impronte e tracce», trovando la conferma di una segreta legge universale in una lapide le cui date sono la ripetizione combinata e parzialmente palindroma degli stessi numeri: «all'improvviso tutte le lapidi e i marmi e le tombe mi parvero lavagne, che se davvero il dio matematico di Mopassàn esisteva, allora il cimitero era il suo trattato»¹⁰⁷.

Le corrispondenze delle date di cui abbiamo parlato nel romanzo *"Malinverno"* sono presenti in realtà anche nel romanzo *"Appunti di meccanica celeste"*: tra i sette protagonisti, di cui sono puntigliosamente registrati il giorno e il mese della nascita, due donne sembrano condividere in parte il destino, a partire dalla stessa data di nascita, il 18 ottobre; sembra che anche in questo caso a Cloto si siano «intrecciati i fili di due vite simili», come affermato nel *"Breve trattato sulle coincidenze"*. Una "mala" e l'altra "venturata", una

colta dalla sfortuna fin da quando entra nel mondo, l'altra talmente fortunata da non piangere mai, da non ammalarsi mai: Mariarosa Praganà, la prima, soprannominata Mararosa e infine "malarosa" per la sua invidia, cattiveria, scontentezza, e Rosaria Partitaru, la seconda, condividono perfino il nome. Sarà Rosaria a sposare, per un insieme di circostanze, Sarvatùra Chiricu, inizialmente propenso al matrimonio con la prima; paradossalmente, il fuoco che si diffonde nella casa di Mararosa il giorno stesso della sua nascita, coprendo tutti gli oggetti e anche la neonata di fumo nero, è oggetto di una paura irrazionale di Rosaria, che morirà scivolando sul terrazzo in un giorno di pioggia ma la cui pasticceria, poco tempo dopo, finirà bruciata da un improvviso incendio.

La stessa Mararosa, nella sua filosofia quotidiana fatta in realtà di superstizioni, invidie, maledizioni, riconosce indirettamente il potere dei numeri nella vita umana, paragonando l'esistenza e le sue vicende ad un immenso gioco d'azzardo:

Le cose nella vita sono come una lotteria, pensava Mararosa, come quando si tira un numero alla tombola, che quello che ti arriva poteva benissimo essere un'altra cosa, che non è un tuo merito o demerito quanto ti è stato assegnato, ma dopo sì, dopo c'è poco da fare, dopo tu sei quello che ti è stato sorteggiato¹⁰⁸.

Non è tuttavia solo il pitagorismo a essere presente nelle pagine di Dara; si può anzi affermare che anche Eraclito assuma un ruolo di primo piano, sia per l'idea di un rinnovamento universale nota come "panta rei", che si innesta sulla combinazione e disgregazione degli esseri viventi e sulla loro rinascita in nuove forme, riconducibile all'atomismo di Democrito, ma anche per la legge dei contrari cui fa riferimento uno dei suoi frammenti, per la quale il mondo è attraversato dalla opposizione di contrari che non potrebbero esistere singolarmente e non possono interrompere la propria ostilità. A Eraclito rimanda anche l'idea che il fuoco costituisca il principio delle cose ma anche la loro fine, primo abbozzo di quella dottrina della ekpyrosis che diventerà un principio anche della filosofia stoica, altra filosofia particolarmente cara a Dara.

Un peso particolare assume, nel “*Breve trattato delle coincidenze*”, il rito dei falò accesi a Girifalco durante la festa di Sant’Antonio il 13 giugno: la giornata dei falò vede svolgersi una gara tra le contrade, che tentano di costruire, con i rami di ginestra in fiore, ognuna un falò più alto; ad uno di questi si ferma il postino, passando la serata insieme ad amici e conoscenti che lo invitano, dopo che il falò ha bruciato tutte le coperture di ginestra, a bere vino e mangiare patate calde arrostiti sulle braci, attendendo il suo spegnimento. Se il fuoco in questo caso non è distruttore come avverrà nel romanzo successivo, è allo spegnimento del falò che il postino ritrova un vasetto di vetro in cui alcuni ragazzi hanno rinchiuso lucciole, da lui prontamente liberate in campagna: il fuoco e la luce del falò si riverberano così in quello delle lucciole, paragonate a loro volta alle stelle che nascono e muoiono nell’universo: «La siepe si illuminò, come un lembo di cielo stellato caduto sulla terra, lucciole che si accendevano e spegnevano, stelle che nascevano e morivano, uomini che impazzivano e rinsavivano»¹⁰⁹.

Se è evidente in questa pagina la grande suggestione della “*Ginestra*” leopardiana, sia per il materiale di cui è fatto il falò, sia per la contemporanea associazione del fuoco alle luci delle stelle celesti, sarà nella parte finale degli “*Appunti di meccanica celeste*” che la potenza del fuoco distruttore si dispiega, nell’episodio dell’incendio della pasticceria di Rosaria Partitaru, che ben presto avvolge incontrollato tutta la casa soprastante, fino a minacciare la vita della bambina Annarella che fugge sul balcone del secondo piano ma vi rimane intrappolata. Che si tratti di un fuoco simbolico lo conferma l’aggettivo con cui viene descritto: «un fuoco diabolico»¹¹⁰, gemello di quello dei falò di paglia, «come quello dei pagghiari che quando prendevano le ginestre secche sembravano dover bruciare anche il cielo»¹¹¹. I falò sono dunque solo in parte controllati dall’uomo, conservando in sé stessi una potenza distruttrice che potrebbe espandersi, come nell’ekpyrosis finale, e coinvolgere il cielo. Tra il lamento atroce del gatto, rimasto chiuso all’interno del negozio senza via di fuga, e l’impossibilità di spegnere il fuoco a cui non arrivano i tubi del camion d’acqua inviato in soccorso, la bambina sembra

condannata alla stessa atroce fine: solo l'intervento acrobatico del giovane Angeliaddu che raggiunge la bambina con l'esercizio da trapezista appreso al circo può evitare il peggio: il fuoco distruttore può riaffermare in qualunque momento la sua potenza e riportare la vita dal principio alla sua fine.

Il rito dei falò e il rogo della pasticceria non sono che due esemplificazioni della prossima ekpyrosis in cui si estinguerà, secondo lo stoico Archidemu Crisippu, l'intera razza umana: tale convincimento è espresso fin dall'inizio del romanzo *“Appunti di meccanica celeste”*, quando Archidemu riflette sulla estinzione della sua famiglia, di cui egli è l'ultimo rappresentante, l'unico a sottrarsi alla sopravvivenza della specie tramite un conveniente matrimonio, e anche sulla estinzione dell'intera umanità:

Quanto potrà ancora sopravvivere con la Terra che si scalda, i ghiacciai che si sciolgono, gli oceani che si alzano, le foreste disboscate, i mari divenuti discariche? E poi un giorno sarebbe giunta l'*ekpyrosis*, la conflagrazione universale, che avrebbe fatto esplodere l'universo al termine del suo ciclo vitale, e se allora il mondo deve perire, cosa cambia una manciata di secoli?¹¹²

Estremo omaggio al filosofo antico, il nome Eraclito è assegnato ad uno dei personaggi di *“Malinverno”*, tra i quali compare per altro anche un Parmenide e un Elea: Eraclito Ferruzzano, citato più volte nel romanzo come predecessore di Astolfo Malinverno e Graziano Melicuccà nelle funzioni di custode del cimitero: «Come si fa a dimenticare un nome così? Eraclito si chiamava, Eraclito come il filosofo»¹¹³.

È alla sua dottrina degli opposti che si può ricondurre il nesso vita/morte, costantemente esplorato in *“Malinverno”*, la cui immagine più oscura consiste nella morte improvvisa della madre di Astolfo, durante il sonno: «Due persone che dormivano vicine, che avevano chiuso gli occhi nello stesso momento, ma che il sonno aveva separato: solo una delle due li aveva riaperti, come se per ogni morte che ci colpisce ci fosse una vita risparmiata»¹¹⁴, replicata poi dalle pagine sulla morte del fratello gemello, il cui sacrificio è stato

necessario alla nascita di Astolfo: «Era mio fratello gemello, ed era stato tirato fuori già morto. Prima di me. Pensai all'ultima notte con mia madre: due persone vanno a letto abbracciate e una vive e l'altra muore; due figli nascono insieme ma uno respira e l'altro no»¹¹⁵.

Alla stessa dottrina dei contrari allude anche la riflessione del postino, al quale «sembrava che ogni evento del mondo si disponesse secondo un equilibrio: la sosta e la partenza, l'ubbidienza e la rivolta, [...], la vita e la morte»¹¹⁶.

Non è tuttavia solo a Pitagora, Eraclito e Democrito che fa riferimento il romanziere moderno: un peso preponderante assume infatti negli *“Appunti di meccanica celeste”* il riferimento continuo alla filosofia stoica, già citata anche nel *“Breve trattato sulle coincidenze”* con la figura di Zenone, fondatore dello stoicismo, al cui insegnamento di apatheia e imperturbabilità anche il postino cerca di essere fedele. È in questo romanzo che si delinea la sopportazione del dolore come antidoto alla sofferenza procurata dalla vita, secondo i dettami di Zenone: a questa legge il postino fa riferimento quando gli si infila una pietruzza nella scarpa, procurandogli fastidio nel camminare. Anziché togliersi il sassolino della scarpa, il postino decide «di dare retta a Zenone di Cizio e sopportare»¹¹⁷, appoggiando interamente il piede per terra e facendo in modo che il sassolino si scavi una naturale insenatura nella carne, in modo tale che immediatamente il dolore diventi sopportabile. Ciò risponde alla convinzione profonda del postino, che il dolore «era meglio affrontarlo, farlo diventare parte del nostro corpo e della nostra anima, circondarlo, abbracciarlo, stringerlo, fare in modo che la vita si costruisse intorno ad esso, che solo accusi si poteva rendere meno distruttivo»¹¹⁸. Alla luce del principio stoico della apatheia si comprende anche il comportamento del postino che non riesce a rivelare alla fidanzata Rosa Chillà il fatto che la madre abbia un amante, preferendo farle credere, per una serie di fraintendimenti, che sia lui stesso l'amante della madre, l'autore di una lettera d'amore da lui nascosta e trovata dalla ragazza nella sua tasca. La rassegnazione con cui egli rinuncia all'amore di Rosa non nasce tanto dal desiderio di celare una verità che avrebbe

distrutto la famiglia della ragazza, quanto da una naturale *apatheia* che poi impedirà all'uomo, alcuni anni dopo, di avvicinarsi a Rosa quando tornerà al paese per celebrare i funerali della madre morta prematuramente: anche in quel caso non avverrà l'incontro risolutore dell'equivoco, ma il postino si limiterà a osservare Rosa da lontano, tra gli alberi del cimitero, senza avvicinarsi a lei per un ultimo colloquio che avviene solo nella sua immaginazione.

I riferimenti allo stoicismo, come accennato, si amplificano all'interno del secondo romanzo, *“Appunti di meccanica celeste”*: uno dei sette personaggi di cui si descrivono le vicende è infatti Archidemu Crisippu, il cui nome e cognome riuniscono quelli di due filosofi stoici del III sec. a.C.; il padre del personaggio inoltre si chiama Musonio, nome di un altro filosofo stoico di età romana, del I sec. d.C.

L'intera stirpe dei Crisippu appare segnata da una *apatheia* endemica, che li rende inabili ad affrontare le fatiche fisiche della vita, tuttavia capaci di sopravvivere nei secoli grazie a una serie di fortunati matrimoni che garantiscono la sopravvivenza decorosa delle generazioni familiari.

Fedeli ai loro assiomi rinunciatari, i Crisippu profondevano il loro latente e clandestino ingegno nel costruirsi la gabbia entro cui campare senza penziari, e al fine di stemperare le asperità dell'esistenza che quotidianamente mettevano a dura prova la loro indifferenza terrestre, si prodigavano a fare bene due cose: trovarsi un lavoro che non li facesse sudare e accasarsi con una femmina che sudasse al posto loro¹¹⁹.

Lo stesso Archidemu diventa docente di filosofia, ma questa passione che lo porta a disquisire anche nelle riunioni familiari nasce in lui proprio quando nei suoi studi incontra lo stoicismo, spinto dal desiderio di conoscere a fondo quelle genti strane «che predicavano le virtù dell'autocontrollo e del distacco dalle cose terrene»¹²⁰, che «come la sua famiglia si piegava agli eventi del mondo, di più, li accoglieva come necessari»¹²¹. La ripetizione dei nomi Archidemo e Musonio Rufo all'interno delle generazioni della

sua famiglia, trasmessi di padre in figlio, convince il personaggio che tutta la sua stirpe discenda direttamente dai pensatori greci, ai quali li accomuna anche la calvizie, elemento costante nei busti dei pensatori stoici. La *apatheia* prescritta non è tuttavia raggiunta da Archidemu, che vorrebbe attraversare la vita con la imperturbabilità predicata ma che, pur nello sguardo scientifico con cui contempla le costellazioni celesti, è incapace di resistere all'affetto per il fratello minore Sciachineddu; dopo la scomparsa di questi durante una passeggiata in sua compagnia tra i boschi del Covello, il dolore lascerà posto al rimorso, al desiderio di ritrovare il ragazzino, all'illusione di identificarlo, per una vaga somiglianza e per altri trascurabili dettagli, con l'illusionista di uno spettacolo del circo che giunge al suo paese: una *apatheia* continuamente incrinata da sentimenti inarrestabili, un cuore «sbrindellato»¹²² dalla disperazione.

Il personaggio di Archidemu Crisippu è per altro ricorrente, come accade anche per Lulù, nei romanzi di Dara: appena nominato nel “*Breve trattato sulle coincidenze*”, la cui «testa calva e scucuzzunata»¹²³ è paragonata al monte Covello che rischia di essere desertificato da azzardate speculazioni edilizie. Quello che appare citato come personaggio trascurabile, un semplice nome di passaggio, diventerà poi una figura centrale negli “*Appunti di meccanica celeste*”, conservando anche lo stesso soprannome di «Cucuzzuna»¹²⁴ con un riferimento più sistematico alla sua calvizie “stoica”.

Complementare allo stoico è l'inserimento di un personaggio epicureo tra i protagonisti degli “*Appunti*”, Venanzio Micchiaduru, il sarto epicureo che nel romanzo vive una vita alla ricerca della felicità e del piacere erotico, la cui *atarassia* e *autarkeia* sono tuttavia incrinati, come fosse un Orazio avanzato negli anni, dalla insoddisfazione di una incipiente vecchiaia, di cui il sarto si rende conto quando di innamora, proprio per la sua irraggiungibilità, della contorsionista Mikaela.

Nonostante le vicende dello stoico Archidemu e dell'epicureo Venanzio siano intrecciate con regolarità nel romanzo, è comunque

ad Archidemu che sono affidati i discorsi più significativi sul rapporto tra l'uomo e il cosmo, sulla sopportazione del dolore, sulla perdita degli affetti, sull'incomprensibile peso della vita e sul destino, il disincanto di fronte alla vita e la necessità di rinnovare illusioni e sogni; l'epicureo Venanzio si trasforma a poco a poco in un personaggio sconfitto ed inquieto, parallelo allo stoico nella comprensione di quanto sia difficile conservare la gioia, vivere in equilibrio nella impermanenza del mondo. Dall'iniziale sfrenatezza egli si converte, di fronte a Mikaela, quasi in un asceta che sa rinunciare, secondo il vero dettato di Epicuro, ai piaceri non necessari per mantenere la quiete dei propri desideri.

Rientra a pieno titolo, nel riferimento alla filosofia epicurea, anche la preghiera di Taliana mentre il 10 agosto osserva con il figlio Angeliaddu le stelle cadenti:

Il desiderio della madre fu trasportato dalle onde gravitazionali verso i pianeti di Plutone e Urano, lì dove avrebbe sussurrato agli dèi degli intermundia come una preghiera di prendersi cura del figlio, che lo custodissero come cosa preziosa e lo proteggessero da uomini malvagi e malattie¹²⁵:

se dèi esistono, essi vivono negli intermundia, lontani dalle sofferenze degli uomini; inaspettatamente, questi dèi refrattari all'umanità e indifferenti nel loro beato universo possono essere raggiunti dalle preghiere di una madre che cerca in tutti i modi di assicurare protezione al proprio figlio.

Il sistema solare e la Via Lattea

Noi provinciali dell'Orsa Minore
alla conquista degli spazi interstellari
e vestiti di grigio chiaro
per non disperdersi.
Seguimmo certe rotte in diagonale
dentro la Via Lattea
(F. Battiato, *Via Lattea*)

Dopo aver parlato della trasmigrazione generale dei corpi e della metempsicosi delle anime individuali, non stupirà che la vita umana sia spesso ricondotta, particolarmente negli *“Appunti di meccanica celeste”*, ad uno scenario cosmico di vita interstellare, di cui l'esistenza sulla terra non è che una tappa, quasi una proiezione in miniatura: essa ripete gli stessi movimenti dei pianeti e delle stelle, essendo vincolata alle traiettorie predefinite che come pongono i pianeti in relazione tra loro, pongono le vite dei singoli in relazione con quelle dei propri simili, vicini e conosciuti o lontani e sconosciuti che essi siano. L'intero romanzo declina in modo particolare questo rapporto tra terra e spazi dell'universo, il confronto tra i quali è spesso presentato e sviluppato in molte pagine.

È forse solo una suggestione che il titolo del romanzo sia condizionato da una strofa della canzone *“Segnali di vita”* di F. Battiato, autore che presenta spesso nei suoi testi l'immagine del viaggio tra le galassie e contemporaneamente, sostenuto anche dal buddismo, diffonde la convinzione di una trasmigrazione delle anime nei diversi cicli di reincarnazione dei corpi viventi, in forma umana o animale.

Osservare i movimenti celesti fissando il proprio sguardo sugli astri nel buio della notte assume talvolta la forma di una reminiscenza leopardiana¹²⁶, particolarmente nel gesto di Archidemu, che dalla sdraio sul balcone fissa il cielo per trovarvi conferma ai propri pensieri e riflessioni filosofiche: «mettendosi di fronte al cielo scuro e sentendo sulla pelle come un vento di ponente l'infinita grandezza dell'universo, l'incommensurabile vastità della galassia, la trascurabile minutezza degli uomini»¹²⁷; il ruolo di “osservatore cosmico”, il cui sguardo si appunta, come quello leopardiano nella *Ginestra*, sulle luci celesti, e il cui pensiero riflette le dinamiche cosmiche alla luce della filosofia stoica ed epicurea, appartiene principalmente ad Archidemu, anche se lo sguardo di molti altri personaggi è proiettato nel cielo; nel capitolo 9° del romanzo, che assume il titolo di *“Breve trattato sui desideri”*, tutti i sette protagonisti osservano le stelle cadenti e il passaggio di una cometa, la Perseide 1428, per esprimere in quella notte i propri desideri, alcuni credendoci di più,

altri di meno. Non solo in questo capitolo, ma ripetutamente nel romanzo tutti i personaggi osservano il cielo: Cuncettina guarda le stelle e desiderando essere incinta si addormenta e sogna di volare tra di loro; Lulù si addormenta sempre osservando il cielo stellato e figurandosi di ritrovare nello spazio notturno il volto amato della propria mamma; perfino quando suona le foglie al circo la fantasia lo trasporta in un viaggio cosmico:

mondi viaggiavano di fronte al buio della sua mente, universi, galassie, pianeti dalle traiettorie indisciplinate, e màmmasa, con le ali d'angelo, che volava tra stelle e asteroidi, e la sua musica che la teneva in alto, e lui con lei, sospesi, a vedere gli uomini e i continenti rimpicciolirsi come stelle lontane. Mammà che bello il mondo visto da qui sopra, e questo silenzio mammà, questo silenzio tutto per noi, che non tutti i mondi ci sono esclusi¹²⁸.

Pietrina la sera si siede sotto il pergolato di zibibbo «a guardare l'oscurità impossessarsi del mondo, che forse anche in quell'avvicendamento di universi c'era come una musica»¹²⁹.

Tutta la vita terrestre è nel romanzo ripetutamente paragonata alla architettura cosmica, particolarmente la stessa costruzione del paese di Girifalco riproduce in piccolo un sistema solare autonomo e ordinato:

Anche il paese era stato costruito a quel modo: due grandi piazze, due chiese, due fontane, due mercati, come se in quel fazzoletto di terra calabrese si misurasse l'equilibrio dell'intero sistema solare, la stabilità delle stelle, la regolarità delle traiettorie planetarie, la sopravvivenza del cosmo¹³⁰.

Lo stesso paragone viene ripreso per la costruzione del circo, quando viene eretto il tendone che nella sua circolarità riassume la forma di un piccolo pianeta: è proprio al centro della spianata che viene piantato il primo picchetto: «era il centro dello chapiteau, il punto d'origine intorno al quale sarebbe stata costruita la piccola città passeggera degli Engelmann»¹³¹: al picchetto viene poi attaccata una corda che serva a tracciare il perimetro della tenda e

al suo interno, con una corda più piccola, il perimetro della pista. La circolarità riproduce quella della sfera planetaria. All'interno della sfera qualunque paese può risultarne il centro, anche lo stesso Girifalco, come si affermava già nel *"Breve trattato"*: «ogni luogo su cui qualunque uomo di qualunque paese poggiava il piede poteva essere il punto in cui il Grande Architetto aveva nzilàtu la punta del compasso per tracciare la circonferenza: nessuno avrebbe potuto contestare che Girifalco era il centro geometrico della sfera planetaria»¹³²; allo stesso modo il circo diventa il centro provvisorio del pianeta, equivalente nella sua costruzione regolare agli equilibri cosmici.

Anche l'incontro di Taliana con i genitori, molti anni dopo essere stata scacciata di casa, è scandito in parallelo con i movimenti dei pianeti del sistema solare, come se il tempo necessario per ritrovarli fosse un movimento di rivoluzione che ha dovuto seguire un suo ciclo completo:

Giove impiega più di undici anni, nel suo periodo siderale, per compiere la rivoluzione intorno al Sole; Saturno quasi trenta. Taliana, che se fosse stata un pianeta la meccanica celeste l'avrebbe prevista in mezzo a loro, attese quattordici anni, quattordici lunghi anni perché completasse l'orbita e ritornasse alla sua origine¹³³.

È Archidemu, il personaggio più disincantato, colui che dopo aver visto deluso il desiderio di ritrovare il fratello perduto neppure crede più alla forza dei desideri e delle illusioni, a esprimere un amaro scetticismo sulle difficoltà degli uomini di "misurare" in modo uniforme e oggettivo il tempo, le stesse distanze terrestri e perfino il dolore. Recandosi al cimitero, nell'anniversario della morte della madre Maria Imperatrice Vonella, seduto di fronte alla sua tomba giudica «ridicolo quel marmo duemetriperuno mentre l'anima di màmmasa vagava libera tra le orbite celesti della Via Lattea»¹³⁴: curiosamente, proprio il personaggio che si considera un detrito del sistema solare, «uno tra i miliardi di detriti che le costellazioni tralasciano lungo il loro passaggio», un insieme di atomi formatosi

casualmente, «staccatosi per caso da un meteorite», che un giorno «sarebbe morto, ritornando ad essere polvere primordiale»¹³⁵, colloca invece la sopravvivenza dell'anima materna tra le orbite della Via Lattea, come luogo del ritorno dello spirito liberato dalle scorie corporee.

Nella Via Lattea Archidemu, sentendosi privo di punti di riferimento e incapace di compiere scelte ponderate nella sua convinzione della indifferenza divina, cerca una sua personale mappa di orientamento: in un primo tempo, infatti, sul tavolo del suo soggiorno colloca un puzzle di un mappamondo, orientando le sue scelte di vita sulla direzione che la sua tartaruga, ultima testimone della sparizione del fratello, prende su quel puzzle. Ben presto, tuttavia, la dimensione terrestre gli risulta insufficiente, al punto da sostituirne l'immagine con il «puzzle completato della Via Lattea»¹³⁶, quasi a ritrovare nelle coordinate spaziali la propria rotta da intraprendere: le rotte in diagonale da percorrere di cui parla Battiato sembrano quindi più che familiari al nostro personaggio. Ed è in fondo sulla silenziosa certezza delle costellazioni osservate nel cielo che Archidemu vorrebbe modellare la propria natura, senza tuttavia riuscirci: le stelle della Via Lattea, come «Cassiopea e il Gran Carro erano al loro posto da sempre e per sempre, immutabili e muti»¹³⁷, mentre il personaggio è costretto dagli eventi a mettere da parte la sua indifferenza e tornare a misurarsi con l'illusione e la delusione della ricerca del fratello, abbandonando la dimensione degli astri, quasi consolatoria nella indifferenza cosmica.

Equilibri cosmici precari

Segnali di vita nei cortili e nelle case all'imbrunire
Le luci fanno ricordare
Le meccaniche celesti
Rumori che fanno sottofondo per le stelle
Lo spazio cosmico si sta ingrandendo
E le galassie si allontanano
(F. Battiato, *Segnali di vita*)

All'interno degli *“Appunti di meccanica celeste”* ricorre ripetutamente il termine “traiettoria”: il percorso obbligato, la rotta che segna il corso delle stelle, delle comete e dei pianeti, le migrazioni delle megaptere (sugli spostamenti di questo animale si apre e si chiude il romanzo, con regolari intermedi riferimenti), i viaggi degli uomini e le loro reciproche relazioni. L'insistenza della riflessione sulle traiettorie celesti e terrestri risponde al bisogno di trovare una linea fissa, una architettura dell'esistenza, contrapposta alla cecità del caso e alla aleatorietà di un destino che può sembrare agli uomini capriccio o, come pensa Archidemu, indifferenza delle divinità racchiuse negli intermundia; tra indifferenza degli dei e pietà celeste, lo spazio della vita umana è sospeso a metà, e il tentativo di riconoscere una razionalità nelle vicende umane anche più oscure che riflette la regolarità dei corpi celesti vorrebbe riportare un senso, una armonia al groviglio caotico dell'esistenza.

È soprattutto in connessione con il circo che si può riconoscere l'importanza della traiettoria: da quella degli acrobati, che se falliscono il percorso possono riportarne conseguenze letali, a quella altrettanto pericolosa del lanciatore di coltelli a quella del movimento di oggetti lanciati in aria dall'equilibrista Jibril.

Da ciò la riflessione che tutte le traiettorie implicano la possibile presenza di un bersaglio, e che il movimento della vita degli uomini segue anch'esso percorsi precisi, anche se sconosciuti: siamo tutti bersagli di qualcuno, ma la nostra vita dispersa all'interno di un universo troppo vasto, soprattutto se non troviamo un pianeta che, come la Luna, con la sua forza di attrazione equilibra il movimento terrestre, rischia di seguire il movimento di quel frammento di corno rosso perduto da Rosaria Partitaru nello spettacolo, poi ritrovato da Grafathas e lanciato lontano, a perdersi nello spazio:

la parabola del pezzo di corno lanciato lontano...per un attimo si confuse tra gli astri del cielo, si sovrappose alle traiettorie millenarie dei pianeti, raggiunse lo zenit della sua breve volatilità e quindi ritornò a cadere per andare a depositarsi sul selciato¹³⁸;

in questo modo, senza ricongiungersi con il tutto di cui faceva parte, il frammento tornerà «a far parte dell'eterno ciclo di nascita e morte cui sottende ogni cosa dell'universo»¹³⁹.

Di fronte a un cielo «rossastro di fuochi esplosivi»¹⁴⁰, dove forse si sta consumando la morte di qualche stella, Grafathas immagina proprio che gli universi siano usciti dalla traiettoria e si siano «finalmente» scontrati, refrattario all'idea che gli astri si muovano perfettamente con «infallibili parabole» e «senza mai collidere», pensando che invece nella vita umana tutto sia urto, scontro, e che anche l'universo debba rispondere a questa legge di distruzione che deve intaccarne l'immensità.

A ben pensarci, come riflette Archidemu, tutti siamo bersagli di infinite traiettorie: il cerchio non è solo l'immagine perfetta del nostro pianeta in cui anche Girifalco può supporre di esserne il centro, ma l'immagine della ruota del Destino, per il quale ogni oggetto, dalle auto che sfrecciano al vaso di gerani che sporge da un balcone alla malattia che già sta perforando insidiosamente gli organi di qualcuno, può percorrere una traiettoria fatale che troverà i singoli uomini sulla propria strada, determinandone l'immancabile fine:

Che tutti siamo in fondo legati a una ruota che gira su sé stessa, aspettando che nulla succeda, che gli eventi ci sfiorino e non ci colpiscano, che noi, tutti noi, un bersaglio lo siamo sempre. In questo momento, per esempio, io sono già un bersaglio per decine e centinaia di lanciatori, una sagoma che attraversa migliaia di traiettorie, un profilo su una ruota che gira. Si guardò intorno: quanti bersagli sotto i suoi occhi, in quel piccolo angolo d'universo!¹⁴¹.

Un peso particolare assume la riflessione sulle orbite delle megaptere, ai cui movimenti sono dedicate varie pagine: il loro movimento migratorio ripete «ogni anno con precisione assoluta la stessa identica variazione di grado»¹⁴², in una rotta che le porta dalla Norvegia all'Africa, senza deviare di un millimetro dalla rotta consueta: le deviazioni, gli scarti, le interruzioni, le esitazioni, come abbiamo avuto modo di osservare precedentemente, anche

se minime, dello spessore di un capello, possono determinare la fine di una vita. «Dicono che siano le stelle a guidare le megaptere e dettarle la rotta»¹⁴³; con questa frase Dara stabilisce il nesso tra il viaggio dei cetacei e la dimensione cosmica, ribadendo come nella sfera terrestre nulla sia casuale ma determinato da una segreta connessione che lega tutti gli elementi dell'universo. Parallelamente, si svolge un paragone con il movimento dei cetacei e quello degli uomini sulla terra, già ribadito nel primo capitolo: «anche gli uomini sembravano percorrere traiettorie già tracciate»¹⁴⁴, poi ripetuto quando Archidemu, dal proprio balcone, osserva i paesani che tornano a casa dopo aver visto lo spettacolo pirotecnico di ferragosto: «Una fiumana di gente, una flotta di *Megapterae novaeangliae* che nelle loro quotidiane migrazioni seguivano ogni volta con precisione assoluta la stessa orbita senza modificarla di un grado»¹⁴⁵ e infine, in conclusione del romanzo, il paragone è ancora ribadito così sempre nella riflessione di Archidemu che continua a osservare i movimenti dei concittadini che confluiscono al centro del paese: «nelle loro migrazioni esistenziali gli uomini, come megaptere, gli sembravano muoversi alla stregua dei corpi celesti»¹⁴⁶. Nel movimento incessante di uomini, animali, astri che percorre tutto il romanzo, è l'equilibrista Jibril a rappresentare l'equilibrio dell'universo: ogni cosa lanciata per aria

ritornava nella sua mano come se quello fosse il suo posto nel mondo, come se gli oggetti avessero un'orbita e lui fosse l'artefice di quel sistema in cui tutti i movimenti di rotazione e rivoluzione si combinavano perfettamente, come quando fece girare tutti insieme circolarmente sette palloni come pianeti¹⁴⁷:

Jibril diventa così il centro di un autonomo sistema solare, il punto da cui si irradia una forza di reciproca attrazione gravitazionale.

Sarà poi Archidemu, identificando in Jibril il possibile ritorno del fratello Sciachineddu scomparso, ad amplificare il paragone tra gli oggetti lanciati per aria e i pianeti: Jibril infatti, l'uomo senza memoria alcuna del proprio passato, è stato accolto dal circo presso il quale è comparso improvvisamente, come descrive il presentatore

prima dell'ultimo spettacolo, e il suo primo gesto è consistito nel raccogliere alcuni sassi da terra e iniziare «a farli girare e roteare e sospendere in aria come pianeti»¹⁴⁸.

Così Archidemu, aggiungendo al racconto di Cassiel il numero dei sassolini, sette come i pianeti inizialmente conosciuti del sistema solare, lo immagina

avvicinarsi nottetempo alle roulotte buie e aspettare il giorno, farsi vedere, e senza proferire sillaba raccogliere sette sassolini rotondi, sette, quanti i pianeti dell'astronomia antica, sette quanti gli arcangeli del libro di Enoch, e farli roteare come in un invisibile planetario [...], prendere i sette sassi e lanciarli lontani, lungo orbite già prestabilite, che le pietre scagliate in aria e in mare rispondono alle stesse leggi delle traiettorie delle comete¹⁴⁹.

Neppure la luna, come le megaptere, devia di un millimetro dalla sua «rotta consueta», anche se vorrebbe forse «scappare negli spazi infiniti»¹⁵⁰ mentre la gravitazione terrestre la àncora, la trattiene, la costringe a «orbitarle intorno»: la costrizione della rotta non rappresenta in questo caso solo un obbligo, quasi una limitazione alla libertà di movimento del pianeta che schizzerebbe forse nello spazio, ma l'immagine di una legge di gravitazione universale che lega tra loro anche gli uomini. È sempre Archidemu a riflettere, rivolgendosi al fratello in un discorso immaginario e coltivando la speranza che la Luna faccia finalmente coincidere le traiettorie delle loro vite disgiunte: «Se non ci fosse la Luna, Sciachinè, mica la Terra girerebbe accussì bene»¹⁵¹, dal momento che la perfezione del suo movimento è raggiunta solo grazie alla presenza del satellite: «Che la Terra è niente senza la Luna, e forse è questo che ci vuole insegnare la volta terrestre, che gli eventi dell'universo, uomini compresi, sono nulla se non hanno qualcuno al loro fianco»¹⁵².

Nel frattempo, di pagina in pagina si approfondisce anche la riflessione sulla apparente indifferenza degli astri alle vicende terrene, come nel leopardiano *“Canto notturno”*: «Di quello che accadeva sulla terra, le stelle e il cielo non sapevano niente», ma questa riflessione assume per Archidemu quasi un valore

consolatorio, perché «l'indifferenza universale scandita da leggi matematiche e moti regolari era meno pericolosa delle corse umane verso l'irrealizzabile»¹⁵³. L'universo sembra teso tra armonia e disarmonia, considerando che anche gli uomini vivono in precario equilibrio, come i corpi celesti che possono talora modificare le loro traiettorie in seguito all'urto con un asteroide. Anche la terra potrebbe essere colpita da un meteorite che «le avrebbe fatto fare un giro quasi completo e inclinata a 23,4 gradi»¹⁵⁴, facendo così riscrivere, per un solo decimo di differenza, le leggi della fisica e della vita.

Archidemu considera che il congegno celeste non è del tutto infallibile: l'orbita di Plutone, infatti, è anomala e si sovrappone in due punti a quella di Nettuno,

con cui avrebbe dovuto entrare in collisione: la meccanica celeste calcola che Plutone e Nettuno devono scontrarsi, e invece ciò non accade mai perché i loro periodi di rivoluzione sono commensurabili e ogni volta che Nettuno incontra l'orbita di Plutone, questo si trova sempre all'estremità opposta della sua orbita ellittica¹⁵⁵:

la spiegazione del fenomeno scientifico è forse proprio nel valore di quello scarto, che impedisce lo scontro come lo scarto di un attimo ha impedito a Rocco Melina di essere travolto dal secchio di calce. Archidemu si chiede se dunque «anche nell'infallibile meccanica celeste c'è posto per la pietà»¹⁵⁶: lo scarto dalla regola qualche volta «aggiusta il mondo», il clinamen non è dunque la deviazione arbitraria degli atomi ma potrebbe essere una forma di «pietà celeste» che provvidenzialmente interviene ad assicurare l'equilibrio anche interrompendo la prevedibilità dei movimenti, inserendo nei meccanismi regolari qualche eccezione salvifica per tutti.

Quanto sia importante questa riflessione lo conferma, come spesso accade nei romanzi di Dara, la sua ripetizione nelle pagine finali del romanzo: concluso il rito della Spartenza, in cui le statue della Madonna e di san Rocco di separano, Archidemu riflette

sul fatto che «le cose si interrompono improvvisamente, senza avvisaglie, senza avvertimenti, ed è questo il dolore della vita: il congedo mancato. Ma poi accade qualcosa: Plutone e Nettuno che dovrebbero scontrarsi non si urtano mai, dimostrando che anche nell'indefettibile meccanica celeste c'è posto per la pietà»¹⁵⁷. Non è dunque indifferenza quella che regola l'universo, che sembra segnare la lontananza tra il cielo stellato e le vicende terrestri, ma una forma di pietà divina che si cela nell'apparente neutralità di regole e meccanismi fisici.

Concludiamo queste riflessioni con il discorso di congedo del presentatore di quel piccolo universo in miniatura che è il circo. Prima dell'ultimo spettacolo, richiamandosi alla teoria del "*magnus annus*" cui allude Virgilio nella quarta Bucolica, quando accenna al "*magnus saeculorum ordo*"¹⁵⁸ che si sta per rinnovare, il presentatore Cassiel descrive l'allineamento dei pianeti, che nella dottrina stoica precede il rinnovamento cosmico:

c'è un momento nell'universo, in cui ogni cosa si armonizza: le stelle e i pianeti si allineano, le rotazioni coincidono, le rivoluzioni si sovrappongono, le onde gravitazionali si accordano ai cuori degli uomini. In quell'istante il caos si ricompone, il frammento si colloca nel suo insieme, gli eventi mostrano la loro reale portata. Accade quando non ce lo aspettiamo: una nube caotica che non riusciamo a decifrare e poi all'improvviso ecco una folata di vento, e in quello che ci sembrava un groviglio caotico si delineano indizi di strutture, e quello che era un sistema complesso manifesta comportamenti semplici¹⁵⁹.

Note

1 DARA 2014, 12.

2 HOM. IL. VI, 483.

3 Ivi, 17.

4 Ivi, 148.

5 Ivi, 169.

6 Ivi, 171.

- 7 Ivi, 195.
- 8 Ivi, 197.
- 9 Ivi, 269.
- 10 Ivi, 296.
- 11 Ivi, 357.
- 12 DARA 2016, 72.
- 13 Ivi, 118, 164.
- 14 Ivi, 161.
- 15 HOM, Od. XXIII, 205, trad. mia.
- 16 DARA 2016, 111, 130, 359.
- 17 Ivi, 162.
- 18 HOM. Od. XXI, 302, trad. mia.
- 19 DARA 2014, 359
- 20 *Ibidem*.
- 21 Ivi, 108.
- 22 Ivi, 290.
- 23 Ivi, 351.
- 24 Ivi, 156.
- 25 Ivi, 11-12.
- 26 Ivi, 174.
- 27 Ivi, 322.
- 28 Ivi, 25-26.
- 29 Ivi, 75.
- 30 Ivi, 149.
- 31 Ivi, 355-357.
- 32 DARA 2016, 15.
- 33 DARA 2020, 130.
- 34 DARA 2014, 19.
- 35 Ivi, 10.
- 36 Ivi, 40-41.
- 37 Ivi, 164.
- 38 DARA 2014, 170.
- 39 DARA 2016, 25.
- 40 DARA 2014, 199.
- 41 DARA 2014, 89.
- 42 Ivi, 163.
- 43 Ivi, 181.
- 44 Ivi, 189.
- 45 Ivi, 199.
- 46 Ivi, 205.
- 47 DARA 2016, 81.
- 48 Ivi, 115.
- 49 Ivi, 131.
- 50 Ivi, 134.
- 51 Ivi, 81.

52 DARA 2014, 234.

53 DARA 2016, 14.

54 DARA 2020, 237.

55 Ivi, 17.

56 DARA 2014, 58.

57 *Ibidem*.

58 Ivi, 155.

59 DARA 2016, 30.

60 DARA 2014, 30.

61 Ivi, 175.

62 DARA 2020, 119.

63 DARA 2016, 72.

64 Ivi, 87-88.

65 DARA 2014, 238

66 *Ibidem*.

67 Ivi, 308.

68 DARA 2014, 346.

69 DARA 2016, 138.

70 Ivi, 259.

71 DARA 2016, 54.

72 *Ibidem*, 54-55.

73 Ivi, 193.

74 Ov. Met, XV, 180-184 (*neque enim consistere flumen / nec levis hora potest; sed ut unda impellitur unda / urgeturque eadem veniens urgetque priorem, / tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur / et nova sunt semper*); trad. mia.

75 DARA 2020, 264.

76 DARA 2014, 112: “dodicenne aveva trovato, in un cascina, un libro illustrato di miti greci che parlava di uomini e donne che si trasformavano in animali, piante e oggetti”.

77 DARA 2014, 129: “non si sa come nella casa della buonanima di mamma sua, quand’era guagliuna che cominciava ad andare alla scuola, trovò un vecchio libro con bellissimi disegni colorati e tante storie che parlavano di femmine e uomini che si trasformavano in alberi, fiumi, stelle, ragni, mucche, maiali”.

78 *Ibidem*: “quando fu più grande e cominciò a credere nella migrazione delle anime, ripensò a quei miti...che noi dopo la morte diveniamo ciò che abbiamo meritato di essere in vita”.

79 DARA 2020, 245: “In biblioteca passai il pomeriggio in poltrona a leggere e sottolineare le Metamorfosi di Ovidio, e la cosa curiosa era che ogni volta che le rileggevo mi trovavo a sottolineare altri brani, altri passaggi, altre parole, come se mi presentassero ogni volta agli occhi pagine diverse”.

80 Ivi, 256: “mentre l’acqua ricopriva il terriccio, ecco immaginare le parole infiltrarsi nella radice e nutrirla del loro amore, la metamorfosi al contrario, l’alloro che diventava donna, poco per volta, mi figurai vocali e sospiri sciogliersi nel verde della clorofilla e portare particelle umane e fibre sottili ridivenire

morbidi petti e fronde accorciarsi in capelli, i rami in braccia, e chiome svanire dentro un volto”.

81 DARA 2020, 123.

82 Ivi, 192.

83 DARA 2014, 47.

84 Ivi, 130.

85 Ivi, 196.

86 Ivi, 200.

87 Ivi, 263-64.

88 *Ibidem*.

89 DARA 2020, 63.

90 DARA 2014, 76-77.

91 *Ibidem*.

92 *Ibidem*.

93 Ivi, 314.

94 Ov. Met., XV, 171-172, “*animam sic semper eandem esse, sed in varias doceo migrare figuras*”, trad. mia.

95 DARA 2020, 212.

96 DARA 2014, 76.

97 Ivi, 225.

98 DARA 2020, 47.

99 Ivi, 48.

100 Ivi, 217.

101 LVCR. V, 222.

102 VERG. georg. IV, 476-77: “*bambini e bambine non sposate, e giovani sepolti sotto lo sguardo dei loro genitori*”, trad. mia.

103 DARA 2020, 163.

104 Ivi, 167.

105 Ivi, 219.

106 Ivi, 244-245.

107 Ivi, 245.

108 DARA 2016, 45.

109 DARA 2014, 222.

110 DARA 2016, 309.

111 *Ibidem*.

112 Ivi, 87.

113 DARA 2020, 185.

114 Ivi, 32.

115 Ivi, 74.

116 DARA 2014, 70.

117 Ivi, 224.

118 *Ibidem*.

119 DARA 2016, 36.

120 Ivi, 38.

121 *Ibidem*.

- 122 Ivi, 41.
123 DARA 2014, 24.
124 DARA 2016, 35.
125 Ivi, 94.
126 G. LEOPARDI, *La ginestra*, 161-172.
127 DARA 2016, 41.
128 Ivi, 136.
129 Ivi, 17.
130 Ivi, 78.
131 Ivi, 103.
132 DARA 2014, 139.
133 DARA 2016, 342-43.
134 Ivi, 274.
135 Ivi, 89.
136 Ivi, 205.
137 DARA 2016, 326.
138 Ivi, 152.
139 *Ibidem*.
140 Ivi, 151.
141 Ivi, 164.
142 Ivi, 13.
143 Ivi, 89.
144 Ivi, 13.
145 Ivi, 192.
146 Ivi, 361.
147 Ivi, 190.
148 Ivi, 338.
149 *Ibidem*.
150 Ivi, 192.
151 DARA 2016, 326.
152 *Ibidem*.
153 *Ibidem*.
154 Ivi, 327.
155 Ivi, 264.
156 *Ibidem*.
157 Ivi, 362.
158 VERG.ecl. 4, 5.
159 Ivi, 338.

Bibliografia

DARA 2014 = D. DARA, *Breve trattato sulle coincidenze*, Nutrimenti, Roma 2014.

DARA 2016 = D. DARA, *Appunti di meccanica celeste*, Nutrimenti, Roma 2016.
DARA 2020 = D. DARA, *Malinverno*, Feltrinelli, Milano 2020.

03 | recensioni

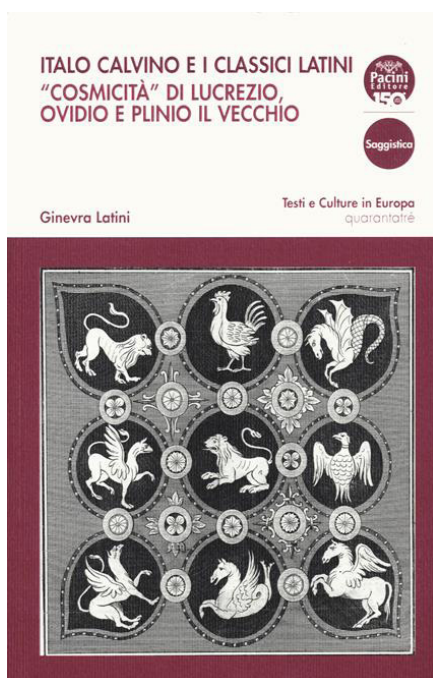
Salvatore Bottega
Giulio Coppola
Aurora Cuntrò
Fausto Maria Greco
Veronica Medda

GINEVRA LATINI, *Italo Calvino e i classici latini. «Cosmicità» di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio*, Pisa, Pacini Editore, 2023, pp. 264, ISBN 979-1254862681.

Nelle sue *Ultime conversazioni* con Osvaldo Ferrari, tenute alla Radio di Buenos Aires, uscite postume nel 1987, Jorge Luis Borges, con la capacità visiva e visionaria propria di un aedo del '900, cui la cecità concede il prezioso dono di vedere l'essenziale, con queste parole descrive una qualità evidente della letteratura:

«Ho pensato con frequenza che i temi della letteratura in fondo sono scarsi e che ogni generazione tenta leggere varianti, che ogni generazione riscrive nel dialetto della sua epoca quello che è stato scritto. E che ci sono, sì, piccole differenze ma queste assai importanti, almeno per noi [...] Forse la letteratura ripete sempre le stesse cose con un'accentuazione, una modulazione leggermente diversa. [...] Forse la letteratura è solo una serie di variazioni su pochi temi essenziali»¹.

L'idea di letteratura delineata dalle parole del Socrate argentino è quella di un processo creativo combinatorio, che sgretola e frammenta eppure, al contempo, seleziona e distingue, crea e disvela dentro e fuori dai libri, in un dialogo ineshausto e inesauribile tra «mondo scritto» e «mondo non scritto». Impossibile, leggendo le righe del grande scrittore argentino, non pensare alla concezione che della letteratura e del gesto dello scrittore ebbe Italo Calvino, il cui talento combinatorio, unito al gusto per il riuso fedelissimo e,



al tempo stesso, eterodosso dei modelli rivive nel bel volume di Ginevra Latini.

La studiosa, dando prova di una profonda conoscenza della sua opera, ripercorre il debito contratto da Calvino con Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio, non solo analizzandone la presenza, esplicita, in sede saggistica (in *Lezioni americane* preferenzialmente ma tutt'altro che esclusivamente), ma rintracciando la eco della loro rispettiva influenza nei racconti de *Le cosmicomiche* (1965-1984), ne *Il castello dei destini incrociati* (1969-1973), in *Palomar* (1983) e ne *I racconti per «I cinque sensi»* (1971-1984). È soprattutto questo secondo tratto della relazione calviniana con i suoi *auctores*, che, per ammissione della stessa studiosa, ha goduto di poca fortuna nel dibattito critico, a suscitare maggiore interesse e a rubare l'occhio e l'attenzione del lettore. Mettendosi sulle tracce lucreziane, ovidiane e pliniane, disseminate nelle opere di narrativa di Calvino, la studiosa mette a fuoco le scelte dello scrittore ligure, svelandone la genealogia 'classica' e risultando sempre molto convincente nell'individuazione dell'esatto modello di volta in volta utilizzato da Calvino.

Come chiarito dal sottotitolo del volume, il carattere dell'opera dei tre scrittori latini che calamita l'attenzione di Calvino, fino a tradursi in esplicito fare letterario, è la «cosmicità», quel tratto, comune all'opera di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio, che fa di un'opera di letteratura uno *specimen* di filosofia naturale. Ricorrendo ai termini «cosmologia», «cosmogonia» e «cosmografia» per descrivere le operazioni compiute, rispettivamente, nel *De rerum natura*, nelle *Metamorfosi* e nella *Naturalis historia* e giustificare l'interesse calviniano per ognuna di esse, l'autrice, nei tre capitoli di cui si compone il volume, porta avanti una ricognizione delle sopravvivenze, attese e inattese, di ciascuno dei tre autori nell'opera di Calvino, di fatto dimostrando come essi assurgano, pur nelle loro spesso eclatanti differenze, a modulazioni diverse di una voce unica che, miracolosamente, finisce col coincidere con quella dello scrittore del Novecento.

Nella speranza di non incorrere in un azzardo pericoloso, col

rischio di attirarsi gli strali dell'autrice, vien fatto di affermare che il saggio della Latini, di cui si raccomanda convintamente la lettura, suggerisce l'idea che lo sguardo cosmico rivolto al reale da parte di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio² costituisca un potente alleato per Calvino nel suo personale inseguimento della realtà. In altre parole, le pagine cosmiche dei tre poemi³ diventano, agli occhi dello scrittore novecentesco, altrettanti tentativi di lettura della realtà, della sua genesi, del suo funzionamento, delle dinamiche che presiedono alla sua evoluzione.

Lucrezio, riletto attraverso gli elementi che ne sostanziano l'indagine filosofica (atomi, *clinamen* e *simulacra*), permette a Calvino di riconoscere la comune sostanza dei fenomeni della realtà e la loro essenza combinatoria, fatta di determinismo e libertà. La lezione lucreziana, che dà i suoi frutti più maturi ne *Le cosmicomiche* e in *Palomar*, sembra consistere nel mostrare la sostanza atomistica di ogni fenomeno della realtà e, al contempo, nella audace sfida alle ferree leggi meccanicistiche del cosmo, che osa strappare al determinismo dei fati la libertà del soggetto.

Ovidio, la cui prossimità è avvertita da Calvino sia quando scrive le *Lezioni americane* che nella stesura de *Le cosmicomiche*, insegna, al pari di Lucrezio, che la metamorfosi, tanto quanto il principio cosmologico del *clinamen*, di cui diventa una sorta di declinazione cosmogonica, è *archè* del reale, nella duplice accezione di origine e legge di funzionamento.

Infine Plinio, la cui presenza in questa triade potrebbe apparire, come la stessa studiosa lascia intendere, la meno attesa, offrendo della realtà una cosmografia che, pur figlia dei libri, non rinuncia al fascino esercitato dalla osservazione diretta dei fenomeni, consegna a Calvino un metodo «per organizzare e categorizzare le descrizioni del mondo e dei suoi abitanti nella struttura dei racconti cosmicomici» (p. 199), oltre che per la revisione della struttura di alcune sezioni di *Palomar*, insegnandogli a instaurare col mondo un «rapporto filologico».

Le parole che la Latini usa per commentare il grado di frustrazione che investe il signor Palomar di fronte al tentativo, fallimentare,

di “padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice”⁴ si ritiene possano adeguatamente descrivere lo speciale rapporto che Calvino intrattiene con i suoi *auctores*:

«Anche nel *De rerum natura* e nella *Naturalis historia* (così come nelle *Metamorfosi*, n.d.r.) traspare l'impossibilità di cogliere tutte le leggi dell'universo, ma l'aver compreso il principio pulviscolare del mondo, nel caso di Lucrezio, e l'esistenza di una causa razionale dietro ogni prodigio catalogato da Plinio⁵, è sufficiente per far trasparire dal loro stile una serenità tale da poter contemplare il mondo con stupore e commozione. Calvino conosce bene lo stato “apparentemente sereno” degli autori latini nei confronti della natura ed infatti è ciò che fa inseguire al signor Palomar anche se con scarsi successi» (pp. 73-74).

Quella “serenità”, mista a “stupore e commozione”, è forse l'oggetto della *quête* inesausta di Calvino che, mercé le guide offertegli dai tre classici, va a caccia di una propria filosofia della natura, pur conscio che all'uomo del ventesimo secolo è, probabilmente, interdetta la possibilità di una contemplazione non turbata del libro della natura.

Ma se all'uomo tale prerogativa rischia di essere negata, è agli occhi dello scrittore che si schiude la possibilità di una rappresentazione della natura nella quale la frustrazione dell'inattingibile pienezza sia compensata dalla sicurezza dell'evidenza. Seguendo sempre la Latini,

«il pregio dell'evidenza è la caratteristica cosmica che lega i tre autori latini nella lente critica di Calvino: anche linguisticamente parlando, è l'unica parola riferita alla loro scrittura cosmologica ad accomunarli. Sia in Lucrezio che in Ovidio l'evidenza è associata all'esattezza e alla nitidezza delle immagini descritte: “ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare”. In Plinio, infine, l'evidenza è una dote logico-linguistica che permette di rendere visibile ed esatto un ragionamento complesso» (p. 128).

Confortato dal magistero lucreziano, ovidiano e pliniano, il

Calvino saggista e, soprattutto, narratore, a partire da un dato momento della sua parabola letteraria, sembrerebbe fare della scrittura una battaglia di evidenza, nel tentativo di trasformarla in alleato contro l'urgere della, altrimenti inevitabile, malinconia del negativo.

SALVATORE BOTTEGA
bottegasalvatore254@gmail.com

Note

1 *Ultime Conversazioni con Osvaldo Ferrari (Diálogos últimos, 1987)*, traduzione di F. T. Montalto, Collana Nuovo Portico n. 54, Milano, Bompiani, 1990.

2 Lucrezio osserva il mondo intento a sorprenderne il principio di funzionamento, ravvisandolo nella pulviscolarità atomica e nella legge di libero arbitrio del *clinamen*; Ovidio, apparentemente attratto soltanto dal 'mondo scritto', svela invece l'origine del mondo, riconoscendola nell'atto metamorfico; Plinio, la cui attenzione sembra attratta esclusivamente dalla catalogazione dei fenomeni a partire dalla voce d'altri, si rivela "un poeta in totale partecipazione estetica e conoscitiva con la natura" (p. 195).

3 Sia consentito di estendere tale definizione anche all'opera pliniana, proprio sulla scorta delle già citate parole dell'autrice (cf. nota 2).

4 I. Calvino, *Lettura di un'onda*, in *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983, p. 878

5 Così come la legge di "contiguità universale" (le parole sono dello stesso Calvino) tra tutti gli esseri e le cose del mondo, nel caso di Ovidio.

MAURO BONAZZI, *Passato*, Bologna, Il Mulino, 2023, pp. 116, ISBN 978-88-15-38760-8.

L'importanza e il valore del libretto oggetto della nostra analisi è inversamente proporzionato alle sue dimensioni; in poco più di un centinaio di pagine vengono condensate e sviluppate fondamentali linee di fondo del nostro presente: il concetto di identità (lo scontro tra un presunto Occidente cristiano e un altrettanto presunto Oriente musulmano; il diverso e l'altro con la piaga del razzismo); il concetto di tempo (il cosiddetto 'presentismo' VS il pensiero profondo). Ed è in questa ricchezza di prospettive che trova una trattazione - a nostro avviso - molto efficace il tema della *cancel culture*. Detto in altri termini, il volume si distingue tra i diversi che affrontano da angolazioni differenti questo aspetto¹ per la profondità con cui il fenomeno della *cancel culture* viene analizzato. Ma cerchiamo di essere più precisi.

L'autore giustamente inserisce il movimento in questione all'interno della storia degli Stati Uniti: si tratta cioè del prodotto di una realtà in cui più intensa rispetto all'Europa è stata la lotta contro il razzismo e le disuguaglianze. La messa in discussione della

tradizione classica quindi è da intendere come un aspetto della messa in discussione della struttura di potere della società americana: criticare i classici latini e greci, in sostanza, significare lottare contro l'élite bianca, maschia, ricca che su questa cultura si è formata. Il senso di colpa per i crimini di cui nel corso della storia si è reso colpevole l'Occidente bianco (anche se M. Bonazzi giustamente non ama queste etichette così generiche) si unisce ad una maggiore



sensibilità per le tematiche femministe: di qui l'accanimento contro quel mondo antico visto – a torto o a ragione – come presupposto ideologico delle ingiustizie dello *status quo*. Censurare le pagine di Ovidio in quanto poeta che canta bellamente di stupri di giovani donne, chiudere dipartimenti di studi classici il cui accesso è comunque riservato ai potenti 'bianchi', abbattere le statue dedicate a personaggi storici coinvolti nella tratta degli schiavi d'America sono momenti della stessa battaglia politico-culturale. Se la questione si fermasse qui, sarebbe comunque complessa. L'analisi dello studioso però ci mostra come le cose siano ancora più complicate. In primo luogo, perché pensare di fare tabula rasa del passato in nome di un 'presente' considerato superiore costituisce una tendenza di fondo del pensiero moderno: l'avanzamento tecnologico di cui oggi disponiamo non costruisce forse una barriera invalicabile tra 'loro' e 'noi'? E di quale 'utilità' (da intendere ovviamente in senso economico) può essere lo studio del mondo antico nella realtà odierna così diversa e così sfaccettata? Al di là dunque delle giuste rivendicazioni di cui si è parlato sopra, il mondo antico risulta 'fuori gioco' per questa sua 'inattualità' (da intendere come lontananza su un piano tecnico-scientifico e scarsa fruibilità in senso economico). In secondo luogo poi, non va dimenticato un altro tratto dominante della nostra società: l'individualismo. La mancanza infatti di punti di riferimento condivisi, la caduta di ideologie collettive, una struttura economica capitalistica che tende ad esaltare i bisogni del singolo, ha visto emergere un vero e proprio culto dell'io; di qui la chiusura 'autistica' nella propria bolla (anche ad opera dei moderni strumenti digitali) tale da delegittimare spesso in partenza un possibile dialogo con l'altro, con il 'diverso'. 'O sei uguale a me e la pensi come me, oppure hai torto. Fine della discussione'. E come è possibile in questa situazione porsi in ascolto di una realtà talvolta radicalmente diversa dall'oggi come l'antico? In terzo luogo, infine, a segnare la crisi della cultura classica c'è un'altra crisi, tutta moderna: la difficoltà in cui si trova l'Occidente (usiamo sempre questa definizione per comodità) di fronte all'emergere di mondi politicamente, economicamente, culturalmente alternativi. In altri

termini, la difesa della realtà greco-romana da parte dell'uomo bianco un tempo dominatore del globo non regge più in un contesto internazionale che non riconosce più questo primato: altri attori si affacciano nello scenario mondiale e quindi altre culture rivendicano il loro spazio.

Alla luce di queste considerazioni, M. Bonazzi considera oramai persa la battaglia della difesa dei classici? Si tratta solo del patetico tentativo di (pochi) nostalgici non più al passo coi tempi? Non è esattamente così e cerchiamo di capire perché.

Prima di tutto, per una più precisa comprensione del fenomeno *cancel culture* è opportuno ricordare che fenomeni di 'cancellazione' del passato si sono spesso verificati nel corso della storia: l'esempio più eclatante – a detta dello studioso – si può considerare il trattamento che la civiltà classica subì dal nascente mondo cristiano a partire dal IV sec. d.C. La distruzione del Serapeo di Alessandria con la sua biblioteca sta a testimoniare. Ma proiettare i fatti sulla linea del tempo può servire anche a smascherare le manipolazioni che vengono sistematicamente operate sulle vicende e sugli aspetti del passato in funzione di bisogni e interessi del presente. È in questo difetto di storicizzazione che l'autore individua il punto debole sia di chi attacca sia di chi difende il passato. Non può infatti che suscitare perplessità la condanna di chi legge l'antichità alla luce di sensibilità e valori che sono propriamente moderni: non era forse questa la prospettiva dell'uomo medievale che recuperava, studiava e commentava le opere classiche alla ricerca delle tracce della presenza di Dio (oltre che volontariamente mettere da parte quanto non confacente al suo credo)? Siamo forse tornati ad un'ermeneutica di questo tipo? Ma i suoi strali M. Bonazzi li indirizza anche contro chi idealizza in maniera altrettanto oltranzista l'antico senza rendersi conto delle deformazioni e incomprensioni a cui va incontro. Va detto infatti che ha davvero poco senso costruire una dialettica tra un Occidente dalle radici greco-romane e un Oriente ad esso alternativo. Si tratta di un'operazione palesemente scorretta perché sia nella definizione di Occidente che in quella di Oriente si classifica come omogeneo qualcosa che omogeneo non è: Greci e Romani,

malgrado i tanti momenti di contatto e collaborazione, difficilmente avrebbero accettato di essere considerati una sola cosa. M. Bonazzi accenna solo brevemente al mito troiano di Roma: se infatti viene scelto Enea (e non ad esempio Ulisse, come pure compare in alcune testimonianze) come capostipite della *gens* romana, tale opzione dichiara la volontà di stabilire una diaframma, un 'sano distacco', rispetto al mondo greco². Allo stesso modo, l'apertura 'etnica' e sociale che ha caratterizzato la storia romana ben messa in luce in studi specie di A. Giardina³, poco ha a che fare con rivendicazioni di autoctonia che da più parti della Grecia si alzano a difendere la purezza di questa o di quella stirpe. Parallelamente, parlare di Oriente per indicare la controparte è un'operazione altrettanto semplicistica che denota chiaramente la scarsa conoscenza di un mondo quanto mai variegato. A ciò si aggiunga, dice l'autore, un altro errore di prospettiva. L'idea di un contrasto tra un presunto Occidente e un presunto Oriente appare come il prodotto di un particolare momento storico, l'età degli imperialismi dell'800 che vide appunto gli Europei dominare nel mondo. La costruzione allora di un Occidente greco-romano razionale e tecnologicamente avanzato che prevale su un Oriente irrazionale e arretrato serviva a copertura ideologica di tale predominio. Ma si trattava pur sempre di una manipolazione fatta ad uso e consumo di un presente ormai non più attuale. E allora cosa rimane da fare? In che modo è possibile recuperare il classico senza cadere nella trappola di deformazioni, incomprensioni o addirittura di usi impropri? Ma soprattutto che valore ha questo recupero? L'invito che l'autore fa nell'ultimo capitolo è volto a liberare il passato da un'interpretazione 'univoca' e assoluta: semplificando forse un po' il suo discorso, la storia va intesa come una dinamica in continuo mutamento, ragion per cui non è detto che quel che valeva ieri debba valere anche oggi. Di qui l'inevitabilità – ma anche l'opportunità feconda – di un presente che 'riscriva' in qualche modo il passato alla luce di un'angolazione che prima non c'era. Tale invito è rivolto sia ai difensori che ai critici del passato. Nei confronti dei primi, lo studioso fa notare la necessità di non bollare le critiche della *cancel culture* come semplici aberrazioni

di fanatici: l'occasione può essere propizia per una più consapevole riappropriazione del passato. Ma una tale operazione perché dovrebbe interessare anche i critici? A ben guardare si tratterebbe di una conquista non di poco conto. Si è infatti sopra notato che la condanna dell'antico si fonde e si confonde spesso con la riduzione del tempo al momento presente: considerare quest'ultimo come superiore in ogni aspetto alle epoche ormai andate equivale a negare senso ad ogni operazione di recupero del passato. Si tratta di quel che gli studiosi chiamano 'presentismo': non esiste niente altro che l'oggi. In una tale dinamica però si nasconde un rischio mortale: M. Bonazzi (p. 113), ma non solo lui⁴, fa notare come la 'concentrazione' di attenzione al solo presente finisca per azzerare ogni possibilità di immaginare il futuro come alternativo (cioè migliore) rispetto al già visto (p. 114):

«Pensare al passato è un modo eccellente per prepararsi al futuro e cominciare a costruirlo. Tutto il contrario di quanto avviene troppo spesso oggi, quando una società in continua accelerazione sembra aver perso una qualsiasi capacità di visione o progettazione e sembra procedere per pura forza d'inerzia senza più fiducia nelle possibilità di cambiare le cose, in attesa di qualcuno o qualcosa che dovrebbe risolvere i problemi al posto nostro, in un modo o nell'altro, Messia o Apocalisse non importa quasi più».

Riconnettersi dunque al passato come passo necessario per riacquistare il presente e progettare il futuro: operazione certo non facile, ma chi può dire che sia inutile?

GIULIO COPPOLA
Giulio.74.ce@gmail.com

Note

1 Senza pretesa di fornire un elenco completo, si indicano di seguito i saggi maggiormente presenti nelle librerie italiane: A. Borgna, *Tutte storie di maschi adulti morti...*, Roma-Bari, Laterza, 2022; M. Lentano, *I Romani, il razzismo e la cancel culture*, Roma, Carocci, 2022; C. Rizzacasa d'Orsogna, *Scorrettissimi. La cancel culture nella cultura americana*, Roma-Bari, Laterza, 2022; M. Bettini, *Chi ha paura dei Greci e dei Romani? Dialogo e cancel culture*, Torino, Einaudi 2023; T. Montanari, *Le statue giuste*, Roma-Bari, Laterza 2024.

2 Vd. per tutti F. Zevi, *Il mito di Enea nella documentazione archeologica: nuove considerazioni*, in *L'epos greco in Occidente*. Atti del diciannovesimo convegno di studi sulla Magna Grecia. Taranto, 7-12 ottobre 1979, 247-290.

3 A. Giardina, *L'identità incompiuta dell'Italia romana*, in Id., *L'Italia romana. Storie di un'identità incompiuta*, Roma-Bari, Laterza, 1997, 3-116; Id. *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Roma antica*, Roma-Bari, Laterza, 2000, V-XXXI.

4 A. Prosperi, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Torino, Einaudi, 24; A. Schiavone, *L'Occidente e la nascita di una civiltà planetaria*, Bologna, Il Mulino, 2022, 18-20; M. Bettini, *Chi ha paura*, op. cit., 167-168.

SARA FAZION, *Seneca tragico fra Medioevo e Umanesimo. Esegesi e fortuna*, Milano, Franco Angeli, 2023, pp. 676, ISBN 9788835156864.

Il volume in esame si compone di dieci capitoli complessivi, all'interno dei quali è analizzato il processo di riscoperta di cui le tragedie senecane furono oggetto in età medievale e umanistica: composte in un'epoca in cui il teatro latino viveva una fase ormai calante, esse restarono per lo più ignote nel corso della tarda età imperiale e conobbero nuova fortuna solo tra il XIII e il XIV secolo, quando vennero inserite a pieno titolo all'interno del *curriculum* scolastico e universitario conoscendo così una rinnovata, ampia diffusione nell'ambito della cultura rinascimentale.

Il primo capitolo si sofferma sulla scarsa fama cui fu soggetta la diffusione del corpus tragico senecano già a partire dall'epoca della composizione e ancora per tutto il corso della Tarda Antichità e dell'Alto Medioevo: molto influirono, in questo processo di decadenza, le teorie dei pensatori cristiani, convinti assertori

dell'inferiorità del teatro rispetto ad altri generi letterari, specie quelli legati all'ambito teologico.

Bisognerà attendere l'avvento dell'età bassomedievale affinché si assista ad una vivace riscoperta dei drammi senecani, che cominciarono gradualmente ad essere letti e studiati in luoghi diversi dell'Italia, in particolare in Toscana, a Padova e a Bologna, e dell'Europa. Particolare attenzione l'autrice concede alla figura di Nicolaus Trevet, autore di un *commentarium* alle tragedie di Seneca molto noto durante il



Medioevo, al quale spetta il merito di aver contribuito alla diffusione e allo studio dei drammi senecani in ambiente veneto e non solo fino all'età umanistica.

Nel secondo capitolo è invece preso accuratamente in esame il rapporto che unisce le tragedie senecane a Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio. Quanto al primo, egli fu studioso assiduo e appassionato dei manoscritti tragici senecani e fin dagli anni avignonesi ebbe modo di leggere il commentario del Trevet per il tramite di Niccolò da Prato, committente dell'opera e protettore di ser Petracco, padre del poeta. Ancora durante i soggiorni a Bologna e a Padova fu intenso, da parte di Petrarca, lo studio dei manoscritti delle *Tragoediae*, che di certo non fu influente sulla concezione che egli andò maturando a proposito dello statuto e della funzione della poesia e sul suo valore fondativo e scientifico. Anche Giovanni Boccaccio fu attento studioso del materiale tragico senecano già a partire dagli anni napoletani grazie al maestro Dionigi di Borgo San Sepolcro, autore di un commento alle *Tragoediae* senecane piuttosto diffuso all'epoca, e successivamente grazie all'amicizia con Petrarca e al maestro bolognese Giovanni del Virgilio, eminente studioso delle opere del cordovano. F. si sofferma anche sull'interessante questione dei due Seneca che emerge in uno scambio epistolare tra Petrarca e Boccaccio, il quale sosteneva che l'autore degli scritti filosofici fosse diverso da quello delle opere tragiche, che il certaldese identificava con un secondo membro della famiglia degli Annei chiamato Marco Anneo Seneca. Si trattò, in effetti, di una disputa complessa e articolata, che in alcuni frangenti vide tentennare lo stesso Petrarca, convinto assertore del fatto che i drammi fossero stati composti dallo stesso Seneca autore delle opere filosofiche. L'indubbio interesse che le due corone fiorentine nutirono per la produzione tragica senecana ebbe il merito di dare vita ad una vera e propria riscoperta delle *Tragoediae* ad opera dei successivi *magistri* di fine Trecento, ai quali è dedicato il terzo capitolo del volume.

Dopo un'attenta disamina delle principali caratteristiche delle scuole e delle università in questo periodo e delle modalità di

apprendimento in esse diffuse, particolare attenzione è concessa alla figura dei *magistri*, grazie ai quali il *corpus* tragico senecano assurse a modello paradigmatico nel corso del XV e del XVI secolo: se da un lato la mancata circolazione in quest'epoca delle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide favorì la rapida diffusione delle opere teatrali di Seneca, dall'altro le caratteristiche intrinseche della scrittura senecana, improntata ad uno stile incisivo basato sull'impiego di efficaci *sententiae* poetiche particolarmente evocative sotto il profilo morale, furono molto apprezzate in età rinascimentale.

Il quarto capitolo è invece incentrato sulla figura di Giovanni del Virgilio, uno dei più noti insegnanti umanisti di età medievale, profondo conoscitore di Virgilio e di Ovidio, alle cui *Metamorfosi* egli dedicò l'opera *Allegoria*, un prosimetro incentrato sulla descrizione dei contenuti figurati delle favole del poema ovidiano. La cifra più interessante dell'opera è senza dubbio costituita dal fatto che del Virgilio crea una fittissima rete di relazioni intertestuali tra i versi ovidiani e altre opere, specie quelle di Virgilio, Lucano, Ovidio minore e, soprattutto, le *Tragoediae* di Seneca. Esse sono quasi sempre utilizzate come integrazione delle *Metamorfosi* in riferimento a diversi episodi del mito: la vendetta di Medea, la vicenda di Fedra e Ippolito, le fatiche di Eracle, per citarne alcuni. Sembra che, proprio grazie all'ascolto delle lezioni di del Virgilio e alla lettura del suo commento all'opera del sulmonese, Petrarca abbia sviluppato un profondo interesse nei confronti dei drammi senecani: all'interno della sua scrittura, infatti, non pochi sono i riferimenti ai medesimi personaggi del mito già citati all'interno del commento delvirgiliano quali Medea, Fedra, Ippolito, Eracle.

Il quinto capitolo getta luce sulla figura di Pietro da Moglio, maestro universitario di retorica assai celebre ai suoi tempi, la cui fama fu successivamente oscurata dalla maggiore notorietà toccata all'opera di intellettuali e poeti più giovani. Si trattò di uno degli esegeti dei testi classici più apprezzati di fine Trecento, a cui si deve un alacre lavoro sulle *Comoediae* di Terenzio e sulle *Tragoediae* di Seneca, delle quali approntò anche brevi *Argumenta* mnemonici

costituiti da dieci esametri riassuntivi utili agli studenti per ricordare il contenuto di ciascun dramma e destinati a riscuotere grande successo in età umanistica. Il *magister* si sofferma sull'aspetto etico che connota quasi sempre le tragedie senecane, concedendo ampio spazio alla discussione relativa a termini contrapposti quali *fas/nefas* o *virtus/error*, per citarne alcuni, con l'intento di mostrare come la maggior parte delle azioni dei personaggi dei drammi sia inerente a questo duplice versante morale. Ampio spazio F. concede inoltre alla discussione circa la nuova edizione critica da lei approntata agli *Argumenta* del da Moglio fondata su una *recensio* che tiene conto del ritrovamento di molti nuovi manoscritti non presi in esame all'interno delle precedenti edizioni critiche.

Il capitolo sesto si concentra invece su Domenico Bandini, Lorenzo di Antonio Ridolfi e Coluccio Salutati, grandi esegeti delle *Tragoediae* senecane attivi tra fine Trecento e inizio Quattrocento. Il primo, che in occasione di un suo soggiorno a Bologna ebbe modo di lavorare a fianco di Pietro da Moglio condividendone interessi letterari e didattici, conobbe senza dubbio le *lecturae* da lui tenute a proposito dei drammi senecani che rappresentarono il tramite della sua esegesi alle *Tragoediae*, alle quali egli dedicò anche parte della sua stessa attività didattica. È poi analizzato dettagliatamente il rapporto di Lorenzo di Antonio Ridolfi con Coluccio Salutati, che svolse un ruolo di primo piano nella sua formazione e dietro il cui suggerimento Ridolfi compose nel 1380 un *Prohemium* e alcuni *Argumenta* ai drammi senecani.

Il capitolo settimo è dedicato a Bartolomeo di Giovanni Del Regno, insigne professore di arti presso l'Università di Bologna, noto studioso ed estimatore delle opere classiche, allievo e successore di Pietro da Moglio, dal quale ereditò il profondo interesse per lo studio delle *Tragoediae* senecane, che era solito leggere anch'egli a lezione. Tale interesse è debitamente testimoniato dal manoscritto napoletano IV D 41, il quale trasmette le *Tragoediae* esemplate a Bologna da un certo Leonardo, figlio del notaio Iacopo di Casilverio, probabilmente studente presso l'Ateneo bolognese, trascritte

proprio sulla base di un precedente manoscritto di Bartolomeo Del Regno.

Il successivo capitolo è incentrato sul contributo fornito all'esegesi dei drammi senecani da un certo *Petrus Parmensis*, generalmente identificato in Pietro di Ippolito Sarasini da Parma, insegnante di grammatica e retorica in diverse scuole dell'Emilia tra fine Trecento e inizio Quattrocento, amico di Petrarca e di Pietro da Moglio. La sua figura è legata al commento da lui operato alle *Tragoediae* tramandate dal succitato manoscritto napoletano IV D 41, un commento che non sembra in realtà aver goduto di grande fama presso i contemporanei, se non per la fortissima influenza che esso esercitò sulle miniature, che all'epoca non fungevano semplicemente da mera decorazione dei manoscritti, ma soprattutto da strumento esegetico dei testi tramandati, una sorta di glosse figurate, ancor più importanti del testo in sé, se si considera che in quest'epoca mancava ancora un vero e proprio teatro e le tragedie e le commedie non erano mai rappresentate sul palcoscenico.

Il capitolo nono approfondisce il profilo biografico e letterario di due personaggi di spicco dell'Umanesimo romano, entrambi allievi di Pietro da Moglio: Francesco da Fiano e Francesco Piendibeni da Montepulciano. Il primo fu autore di numerose opere, tra le quali un *corpus* di epistole indirizzate a personaggi in vista dell'epoca come Francesco Petrarca, Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, carmi in latino, poesie religiose, una corona di epigrammi associati agli uomini romani illustri e opere collegate al genere dell'invettiva. All'interno di quest'ultimo filone letterario si inserisce l'opuscolo *Contra ridiculos oblocutores et fellitos detractores poetarum*, composto in difesa del valore della poesia. Interessante appare l'ultima sezione, nella quale l'autore riconosce alla poesia la capacità di eternare personaggi, concetti e valori e cita l'*exemplum* delle *Tragoediae* di Seneca, a lui ben note grazie al maestro Pietro da Moglio, innalzandole a paradigma emblematico del potere del verso poetico. Anche Francesco Piendibeni nutrì numerosi interessi letterari e a Bologna ebbe modo di frequentare le *lecturae* di Pietro da Moglio, dalle quali gli derivò un profondo interesse per le opere

di Seneca, specie per le *Tragoediae*, probabilmente da lui trascritte all'interno del ms. Paris, Bibliothèque National de France, lat. 8027.

Nel decimo e ultimo capitolo è preso in esame l'apporto fornito da Coluccio Salutati alla fortuna che toccò ai drammi senecani tra fine Trecento e inizio Quattrocento. Il suo interesse nei confronti della produzione tragica senecana fu precoce: già prima del 1370, in giovanissima età, egli dovette redigere e postillare il ms. London, British Library, Additional 11987 (già 1505 A). Ulteriore prova dell'interesse nutrito dall'intellettuale umanista nei confronti delle *Tragoediae* di Seneca è costituita da un'epistola del 15 ottobre 1371 indirizzata a Tancredi Vergiolesi, nella quale si affronta il tema dei due Seneca, che era stato già *vexata quaestio* per numerosi autori del passato. La profonda conoscenza della scrittura tragica senecana emerge pienamente all'interno dell'*Epistolario* di Coluccio, dove frequenti sono le citazioni esplicite e le menzioni di passi diversi delle opere e dei drammi di Seneca, e in un'opera intitolata *De laboribus Herculis*, che si inserisce nell'ambito della diffusa *querelle* sulla difesa della poesia, all'interno della quale altrettanto numerosi appaiono i debiti nei confronti di Seneca tragico.

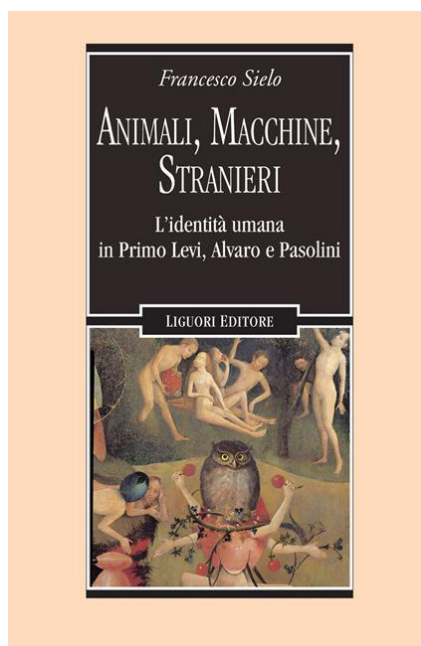
Concludono il bel volume un bilancio, nel quale si ripercorrono tutti i principali temi passati in rassegna all'interno dello studio, seguito dalle tavole relative ai manoscritti presi in esame, un *abstract* contenente le parole chiave ed infine le abbreviazioni bibliografiche e l'indice dei nomi.

AURORA CUNTRO'
prf.aurora84@gmail.com

FRANCESCO SIELO, *Animali, macchine, stranieri. L'identità umana in Primo Levi, Alvaro e Pasolini*, Napoli, Liguori, 2023, pp. 200, ISBN 9788820770075.

Il libro di Francesco Sielo, diviso in due parti, ciascuna con introduzione e conclusione, analizza nella prima, con dovizia di citazioni e minuziosa attenzione, i racconti di Primo Levi, instaurando confronti con Calvino. Nella seconda parte, si confrontano le rappresentazioni di Medea tra Alvaro e Pasolini.

Il punto di partenza è proprio il metodo scientifico con cui Levi costruisce la narrazione e la struttura letteraria, che da sempre utilizza la metafora e la simbologia. Levi narra di animali e macchine dosando il fantastico, la biologia, la simbologia narrativa. Sielo ci ricorda che in letteratura la metafora è il metodo e l'ambiguità si costruisce attraverso l'ironia. Gli animali sono "metafora" o metro di giudizio, per opposizione, rispetto ai comportamenti umani e ancor di più se si considerano le "macchine". È nelle differenze che la cultura ha costruito l'identità rispetto a un'altra sentita come straniera e, rispetto agli animali (istintivi per definizione), ha costruito quella di homo sapiens, di classica memoria.



In realtà l'uomo, nel tempo, si è sempre più definito come *habilis*: dal Novecento in poi il comportamento umano fa riferimento sempre più a ciò che sa fare, rispetto a ciò che sa e conosce. I racconti di Levi, in particolare le *Storie naturali*, sono perciò definiti da Calvino fantascientifici e fantabiologici. Sielo ci ricorda che in essi Levi, come Calvino, cerca le radici del mondo capovolgendolo. Si tratta di narrazioni fantantropologiche, secondo la definizione che Sklovskij usa per

Tolstoj: «Il procedimento consiste nel fatto di non chiamare l'oggetto col suo nome, ma descriverlo come se si vedesse per la prima volta» (V. Sklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1968, p. 83). La formazione scientifica di Levi è dunque il metodo che gli consente una narrazione degna di una "scienza sociale", che si domanda cosa sia essenziale nel comportamento per definire un uomo. Così il lager è misura dell'essere umano. Lo straniamento di Levi è la prospettiva necessaria per sperimentare e campionare il comportamento umano, in modo tale che la memoria personale diventi documento.

Levi è consapevole del privilegio di una posizione che gli rende possibile l'indagine: conosce il tedesco e ha competenze scientifiche. Come ci ricorda Sielo, non è un sommerso e sarà un salvato. La domanda fondamentale, per Levi, consiste nel chiedersi se il nazismo abbia rappresentato una negazione momentanea degli elementi identificativi dell'uomo oppure abbia rivelato degli occulti vizi di forma. Nel primo caso, scomparirebbe del tutto; nel secondo, proseguirebbe sotto altre forme. Così, mettere a confronto esseri umani e animali evidenzia un sistema drammatico e stravolto: animali inventati o mitologici, con una presenza sostanziale della tecnica nei secondi.

Levi comunque, sottolinea Sielo, non immagina mai macchine come soggetti autonomi, ma mostra il pericolo di una radicalizzazione dell'alienazione. Tecnologia e tecnica rischiano di provocare "spaccature" nel tessuto sociale. Con questo termine, Levi indica la distanza tra esperienze e narrazione, tra individuo e individuo e anche tra elementi psichici dell'individuo stesso. Come ci ricorda l'autore, nel componimento poetico intitolato *Partigia*, Levi scrive: «Ognuno è nemico di ognuno, / Spaccato ognuno dalla sua propria frontiera / La mano destra nemica della sinistra». Con Agamben, in definitiva, l'uomo è animale che deve riconoscersi umano per esserlo: riconoscere in sé istinti e aggressività e ammettere l'altro a far parte dell'opera che, come *homo faber*, costruisce nella storia.

Nelle conclusioni sui racconti leviani, l'autore del saggio afferma: «Se la narrazione pare essere la base su cui è costruita la società contemporanea, le narrazioni leviane sembrano domandarsi se gli scopi perseguiti razionalmente abbiano anche un valore morale: il lager è l'esempio più eclatante di un insieme di azioni razionali concentrate per raggiungere un fine immorale e disumano, ma prospettato come razionale» (p. 127). Forse alla domanda fondamentale Levi risponde nel testo dell'intervista a Fadini sull'«Unità» del 4 gennaio 1966, dove spiega di sentirsi un anfibio, con due nature: una, quella del tecnico e della fabbrica, e l'altra, quella più distaccata che usa per scrivere e analizzare le esperienze passate e presenti. Dice che sono in lui «due mezzi cervelli».

La definizione di umano ha dunque due livelli, come ben mette in evidenza Sielo: un primo descrittivo della specie biologica e dei suoi comportamenti e un secondo prescrittivo, che indica come l'uomo dovrebbe essere, a quale identità dovrebbe tendere. Nella seconda parte, Sielo affronta la “straniera” Medea come vista nel Novecento da Alvaro e Pasolini. Alla luce anche degli studi di Fusillo e Ieranò, ripercorre le due rappresentazioni, sottolineando nella prima l'immedesimazione nella diversità di genere e cultura, per approfondire i meccanismi del pregiudizio. Nella seconda, Medea è il mito, la reinterpretazione della diversità come infanzia religiosa del mondo che si scontra con la razionalità. Sielo sottolinea quanto i confronti contemporanei con il mito siano difficili: essi finiscono per esprimere l'inadeguatezza dell'uomo moderno e razionale di fronte all'irrazionale. In Alvaro, Medea uccide i figli che immagina destinati a una fine peggiore; in Pasolini non c'è una motivazione soverchiante, è il mito che crea la necessità dei gesti. Medea è furente come in Euripide e sfugge ad ogni classificazione di straniera e barbara di una lettura esotista, che vede un Oriente barbarico contrapposto a un Occidente moderno: «Solo gli dei sanno chi per primo ha fatto il male», è l'ultima battuta di Medea. Sielo conclude così il suo saggio: «... angosciante rendersi conto che, malgrado razionalità e progresso tecnico, controllo della materia e dei propri istinti, per varcare l'abisso tra razionalità e

irrazionalità non abbiamo ancora costruito la nostra Argo» (p. 186).

FAUSTO MARIA GRECO
faustom.greco@gmail.com

PATRIZIA LANDI, *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore/violenza nello spazio contemporaneo*, Milano, LED, 2023, pp. 264, ISBN 978-88-5513-112-4.

«Si dicono classici quei libri che costituiscono una ricchezza per chi li ha letti e amati; ma costituiscono una ricchezza non minore per chi si riserba la fortuna di leggerli per la prima volta nelle condizioni migliori per gustarli».

Con queste parole Italo Calvino, nell'articolo *Italiani, vi esorto ai classici* pubblicato inizialmente su *L'Espresso* nel 1981 e successivamente inserito nel volume *Perché leggere i classici*, invitava ad una lettura appassionata dei grandi capolavori della letteratura. In effetti, i classici non sono semplicemente quei libri canonizzati dalla tradizione letteraria, ma sono testi che possiedono la capacità unica di parlare a ogni epoca, di rivelare qualcosa di nuovo a ogni lettura e di rimanere sempre attuali, pur essendo immersi nel passato. Tuttavia, la provocazione insita nella riflessione di Calvino riguarda proprio questo: possono ancora i classici dirci qualcosa oggi? La risposta potrebbe essere sì, ma non in modo automatico.

L'attualità di un classico dipende anche da come lo leggiamo, da come lo interpretiamo e dall'uso che ne facciamo, soprattutto se influenzati dal contesto storico-culturale in cui siamo immersi.

Da queste premesse prende avvio l'*Introduzione* (pp. 7-20) di Patrizia Landi, curatrice del volume *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore/violenza nello spazio contemporaneo*, risultato finale di un ciclo di incontri realizzati presso l'Università IULM di Milano in collaborazione con

Le Forme del Sentire
Studi - 2

*Antigone, Medea, Elettra:
il tragico femminile*

Amore/violenza
nello spazio contemporaneo

A cura di Patrizia Landi



LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

altri Atenei italiani e internazionali, che propone l'analisi di alcune riscritture del mito aventi come protagoniste tre fra le più celebri eroine della tragedia greca.

A partire dalla centralità della letteratura (si vedano i saggi di Antonella Del Gatto, Irene Zanini-Cordi, Timothy Lomeli e Patrizia Landi) e della filosofia estetica (Maddalena Mazzocut-Mis, Renato Boccali, Massimiliano Marianelli e Andrea Meccaci), fornisce un panorama interdisciplinare del tutto originale sul tragico femminile, coinvolgendo nell'indagine anche le arti visive, cinematografiche e musicali (Alice Barale, Marco Antonio Bazzocchi, Quirino Principe e Stefano Lombardi Vallauri), nonché la psicologia (Carmelo Dambone). Del resto, nella loro evoluzione, la letteratura e la filosofia, fornendo argomenti l'una all'altra, condividono la stessa attualità: la prima rappresenta «la vitalità, le tensioni, i conflitti del presente» (p. 19); mentre la seconda ne mostra in un certo senso il superamento, inteso come riadattamento a nuove condizioni.

La raccolta attraverso la “lente di ingrandimento” di due sentimenti profondamente radicati nella condizione umana, amore e violenza, in uno apprezzabile e coerente sforzo di metodo, cerca di prendere in esame alcune celebri riscritture mitologiche alla luce delle problematiche contemporanea e della ridefinizione dello stesso concetto di genere.

In effetti sono numerosi gli scrittori moderni e contemporanei che, muovendo dalla rilettura dei classici, non solo hanno attribuito nuovi significati al mito, ma hanno voluto mettere in luce la centralità della parola femminile in opposizione a quella maschile troppo spesso esclusiva e dominante (p.18). Nel mito e nella tragedia antica, i personaggi femminili spesso incarnano le emozioni in modo complesso e ambivalente: da un lato l'amore può essere forza creatrice e allo stesso tempo distruttiva; dall'altro la violenza diviene, pertanto, una risposta alla sofferenza e all'oppressione. Le donne della tragedia non sono semplicemente vittime degli eventi, ma agiscono, reagiscono e in molti casi sovvertono le aspettative e i ruoli loro assegnati.

Le protagoniste femminili, da Antigone a Medea fino a Elettra,

vengono analizzate non solo attraverso gli strumenti di lettura forniti dal loro contesto originale, ma soprattutto in relazione ai temi e alle problematiche del mondo contemporaneo. In questo modo, queste antiche eroine si trasformano in portavoce di una riflessione critica sulle aspettative e i ruoli imposti alle donne, svelando la complessità delle loro scelte e azioni. In altre parole, le opere prese in esame nel volume non solo hanno cercato di reinterpretare il ruolo e la rappresentazione del mondo delle donne dalla classicità ai giorni nostri, ma hanno utilizzato le figure femminili per esplorare nuove dinamiche di potere e identità.

L'*Ouverture* ospita un saggio, sviluppato solo in parte, di Quirino Principe che accenna al ruolo degli archetipi tragici nella letteratura occidentale dalla *Divina Commedia* fino al XX secolo. Mentre la prima parte del volume, dedicata alla figura di Antigone, si apre con un intervento di Andrea Mecacci (pp. 33-43) che si sofferma lucidamente su alcune questioni metodologiche riguardo la traduzione di Hölderlin dell'*Antigone* (1804), arrivando a constatare che l'eroina venga reinterpretata dal filosofo non più quale "carattere drammatico" ma piuttosto come principio stesso della *mimesis* tragica. Il ragionamento ruota attorno ad una delle parole più suggestive del vocabolario filosofico di Hölderlin, vale a dire l'aggettivo "aorgico" (*aorgish*), principio ontologico e al tempo stesso categoria mimetica. Aorgico è, infatti, il destino di Antigone: un destino che non trova (ancora) un sua «sufficiente articolabilità logico-linguistica» (p.39).

È noto, infatti, che tramite la figura di Antigone, quale esempio di lotta e resistenza femminile, le vicende tragiche mettano in luce temi universali riguardo la giustizia, il potere, la famiglia e la moralità, offrendo spunti di riflessione che continuano a risuonare nella letteratura contemporanea. Un esempio è costituito dall'opera *La tomba di Antigone*, della scrittrice spagnola María Zambrano, analizzata da Renato Boccali (pp. 63-82). In un contesto patriarcale, la determinazione e il coraggio hanno sfidato le norme e le aspettative sociali riguardo al ruolo delle donne, dimostrando una forza d'animo e una resilienza che trascendono il suo tempo.

L'autrice mette in evidenza come il mondo femminile continui ad «essere soggetto del sacrificio, ma di un sacrificio differente [...] poiché legato alla pietà» (p. 78). Antigone è nata per l'amore, ma allo stesso tempo divorata dal sacrificio e della pietà che la tiene incatenata e da cui non riesce ad emanciparsi. Allo stesso tempo però sono propriamente questi due principi «a permettere l'unità dei molti che il femminile rappresenta» (p. 79).

Nel capitolo Medea, le sue “voci”, la protagonista è l'eroina tragica Medea, anch'essa assunta quale archetipo strutturale della ribellione contro le imposizioni sociali e patriarcali e ponendo in discussione le narrazioni tradizionali che la rappresentavano esclusivamente come una creatura mostruosa e irrazionale. Medea rappresenta, nella letteratura e nelle arti di tutti i tempi un personaggio, affascinante e complesso, che continua a catturare l'immaginazione dei lettori e degli studiosi contemporanei.

In questo senso, i saggi di Patrizia Landi (pp. 95-113) e di Antonella Del Gatto (pp. 115-133) si occupano di andare alla ricerca di Medea con l'intento di «rintracciare affinità, parentele, somiglianze e anche difformità e dissomiglianze» (p. 96) in due opere non sospette: la novella borghese *Leonora, addio!* di Luigi Pirandello e l'opera teatrale *Filomena Marturana* di Eduardo De Filippo. Il punto in comune riguarda non solo la configurazione della trama e dei suoi connotati critici nei confronti della società, ma l'insita “teatralità” della protagonista femminile: la figura di Medea dimostra di essere imprescindibilmente legata alla sua primordiale natura tragica, anche laddove diviene modello per la definizione di nuovi caratteri femminili a lei affini. Non a caso, infatti, Pasolini aveva scelto di portare al cinema questa tragedia, in cui il vero protagonista, spiega Marco Antonio Bozzocchi nel suo contributo *Il film di Pasolini tra mito e montaggio* (pp. 85-94), è il corpo della donna. Il film, esattamente come il mito, è un prodotto finito e in tal senso Medea diventa «allegoria del cinema che diventa film, cioè della realtà infinita» (p. 92) frammentata dalle riprese e riunita attraverso il montaggio.

Non bisogna tralasciare, inoltre che il personaggio di Medea

è legato anche ad un altro stereotipo che non riguarda il genere, bensì la sfera razziale o per meglio dire culturale, dal momento che le vengono attribuite alcune delle caratteristiche (emotività, sensualità, violenza, doppiezza), che vengono spesso associate alle popolazioni barbare (cfr. M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2017). Considerata straniera, barbara e persino dotata di poteri magici Medea, precisa Del Gatto, è una donna ribelle che «non accetta passivamente il destino che le viene assegnato in nome della ragion di Stato» (p. 121).

Come abbiamo avuto modo di vedere, la fortuna di Medea si estende ben oltre la letteratura abbracciando il mondo della arti visive, del cinema, del teatro e della musica (si occupa di questo ambito il contributo dal titolo *Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea* di Stefano Lombardi Vallauri, pp. 195-212) fino ad entrare in contatto con mondi e suggestioni lontane. Nel 1985, infatti, Eduardo Manet con Mimi Barthelemy e Fatima Soualhia, hanno lavorato alla riscrittura di Medea, ambientando l'opera ad Haiti negli anni Quaranta. Lo studioso Timothy Lomeli (pp. 149-160), spiega come Ma'Déa inviti a riflettere sui ruoli e sulle posizioni delle donne nella società contemporanea, ampliando però la prospettiva di indagine verso questioni più ampie, relative alla cittadinanza e all'appartenenza sociale. Come già visto, l'eroina «si trova in un bivio tra due identità oppresse, quella di donna e quella di straniera, o barbara in greco antico» (p. 152).

Anche lo storico dell'arte Aby Warburg, affascinato dalle polarità culturali, come il conflitto tra civiltà e barbarie, o tra razionalità e irrazionalità, ci fornisce delle chiavi di lettura interessanti per interpretare il mito di Medea e la sua rappresentazione nell'arte e nella cultura. In effetti, si tratta di un personaggio contraddittorio che incarna in sé molte tensioni: Medea è una figura straniera, una "barbara" che sfida le regole e l'ordine sociale greco. In generale questo dualismo tra il selvaggio e il civilizzato è centrale nella narrazione tragica e viene esplorato attraverso il prisma warburghiano nel saggio proposto da Alice Barale (pp. 167-180).

Medea può essere vista non solo come una figura tragica, ma anche come un emblema delle forze primordiali e incontrollabili che sfidano l'ordine costituito, veicolando concetti complessi legati al potere, al caos e all'inconscio.

Nell'analisi proposta da Irene Zanini-Conti (pp.135-148), invece, la chiave di lettura è il nesso tra abbandono-identità-femminile, riscontrabile nei testi di altre tragedie aventi donne come protagoniste. Secondo questo scenario, il personaggio di Medea riscritto da Christa Wolf viene messo in relazione con Olga, protagonista del romanzo *I giorni dell'abbandono* (2002) di Elena Ferrante, in cui emerge ancora una volta il dialogo continuo tra il modello tragico e la contemporaneità. Nell'opera della scrittrice tedesca Medea non viene più rappresentata come semplice assassina dei propri figli, ma come una donna complessa, vittima di ingiustizie e tradimenti, la cui rabbia e violenza sono il frutto di un sistema oppressivo. Per Olga, essere abbandonata dal marito diviene il catalizzatore di una crisi che la porta a scoprirsi altra rispetto a ciò che si era sempre immaginata. La Medea "altra" di Wolf e Olga di Ferrante aprono gli occhi rispetto al sistema di potere che fonda la società, scoprono «il delitto perpetrato ai danni del femminile, il suo silenziamento» (p. 136). Nelle conclusioni al saggio, attraverso l'apporto delle riflessioni critiche della scrittrice Anita Raja, si ribadisce in definitiva come, in entrambi i romanzi, le protagoniste assumano il controllo della propria narrazione personale e, attraverso questo atto, si inseriscono di buona grado nella Storia per così dire ufficiale (p. 146).

Sulla scia della stringente necessità di dare nuovo valore "storico" al mito si inserisce anche Maddalena Mazzocut-Mis con l'articolo *L'Antigone di Anouilh e la tomba dell'eroe* (pp. 45-62). L'opera rivoluzionaria di Anouilh, scritta durante l'occupazione nazista della Francia, è stata «un potente incentivo a ripensare in chiave inedita la tragedia sofoclea, stimolando una serie di riflessioni sui rapporti familiari, sul senso di giustizia, sulla necessità dell'azione e non solo» (p. 46). Nella riscrittura anouiliana l'eroina tragica pur di emanciparsi e ottenere la sua indipendenza è disposta a tutto,

divenendo emblema della vita stessa: non è madre come Medea, eppure si prende cura di tutta la sua famiglia, pagando ella sola la colpa di tutti (p.59). A proposito del dibattuto rapporto tra mito e storia nel 1978 intervenne magistralmente l'antropologo Claude Lévi-Strauss spiegando come nel mondo contemporaneo la storia abbia preso il posto della mitologia adempiendo alla sua stessa funzione. Eppure:

«il divario tra mitologia e storia che esiste, in qualche misura, nella nostra mente, può probabilmente essere colmato studiando una storia che non è concepita come qualcosa di separato dalla mitologia, ma come una sua continuazione» (cfr. Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 68)

Il percorso sul tragico si conclude con un saggio di Martina Treu (pp. 225-246) che ripercorre in maniera precisa i tratti ricorrenti nelle riscritture che vedono l'eroina Elettra quale personaggio principale, abbracciando la letteratura occidentale fino ai giorni nostri, citando tra le altre la recentissima Elettra (2023) di Marianna Esposito: «Nuove Elette sorgono ogni giorno» (p.240), scrive la studiosa, a tal punto da «farci apparire sue possibili 'sorelle' anche figure lontane dal mito» (p. 240). Tra le righe emerge un velato avvertimento sul rischio, ormai sempre più concreto, di abituarci leggere i classici con uno sguardo fin troppo moderno. Questo approccio potrebbe distorcere il loro significato autentico, riducendo i testi a semplici specchi del nostro presente e trascurando il loro contesto storico e culturale. Interpretare i classici unicamente attraverso i principi del presente potrebbe farci perdere di vista la loro ricchezza e complessità, impedendo una comprensione più profonda e multidimensionale che ne rispetti senza eccezioni il significato originale.

Come abbiamo avuto modo di chiarire gli scrittori non si limitano a rivisitare i miti, ma li trasformano in strumenti per esplorare e interrogare le dinamiche di potere, l'identità e le norme sociali. Attraverso queste riscritture, il mito diventa un mezzo per esplorare

le molteplici identità di genere, ampliando la comprensione della condizione femminile e sfidando gli stereotipi tradizionali. Così, la letteratura contemporanea non solo rende omaggio ai classici, ma li arricchisce di significati nuovi, capaci di risuonare ancora attraverso le sensibilità e le urgenze del nostro tempo.

In questo modo i due saggi *Quale il destino di Eros? Tra ossessione d'amore e amore vero* di Massimiliano Marianelli (pp. 181-92) e *I confini dell'amore e della violenza: i sentimenti malati* di Carmelo Dambone (pp. 213-222) rendono ancora più chiaro e coerente il fil rouge che, muovendo dalla vivace presenza delle tre eroine dall'età classica al novecento, apre un dialogo atto alla comprensione delle dinamiche conflittuali del presente.

Ancora una volta, la chiave di lettura proposta dallo storico della filosofia Marianelli ha a che fare con condizione dello straniero e più specificatamente con le categorie di "sradicamento" e di "straniamento". Eppure fin da Euripide nella tragedia di Medea sono messe in gioco non solo questioni profonde che toccano aspetti ambigui e inafferrabili dell'animo umano ma anche il modo stesso di intendere l'amore, la sessualità e in generale le relazioni con l'altro, che potrebbero per l'appunto aver influito sulla grande fortuna del suo personaggio. L'eroina tragica è, infatti, in grado di compiere atti terribili proprio perché ossessionata d'amore e, per tale ragione, incapace di controllare la passione travolgente e il suo desiderio di vendetta. La lettura dell'opera non deve però appiattirsi a questo, ma deve spingersi verso nuovi orizzonti in grado di ampliare il tema della complessità dell'amore e delle altre emozioni a esso correlate. La vicenda di Medea, infatti, solleva temi profondi, intensi e senza risposta definitiva, alla stregua dei fatti di cronaca nera che sempre più spesso siamo costretti a leggere nelle pagine dei giornali. Più in generale, le riscritture ci permettono di vedere come il mito e la tragedia antica non siano soltanto reperti del passato, ma fonti di ispirazione per riflettere su questioni contemporanee, in particolare sul ruolo delle donne nella società e sulle molteplici identità (di genere e non solo) che le protagoniste della letteratura possono ancora rappresentare.

È così che il testo dello psicologo Dambone, seppur non in ultima posizione, sembra chiudere perfettamente il cerchio fornendo un quadro complessivo delle diversi fattori implicati nei casi di violenza sulle donne. Questo tema, infatti, avendo risvolti interdisciplinari molto complessi, sia dal punto di vista storico, giuridico e psicologico, può essere analizzato al meglio solo se siamo in grado di «orientare la nostra attenzione agli eventi del passato» (p. 219) dal momento che «la difficoltà di debellarlo ed estirparlo è direttamente proporzionale alla sua radicalizzazione nel tempo» (p. 219).

Attraverso il recupero e la reinterpretazione dei classici, tutti gli autori coinvolti ci invitano a riconoscere l'importanza della memoria storica come guida e fonte di ispirazione per affrontare con consapevolezza le complessità del nostro tempo. Molto altro ovviamente si potrebbe dire su questo tema e sulle molteplici connessioni che emergono dall'analisi critica del rapporto tra classico e contemporaneo; tuttavia, a chi scrive sembra che il volume mantenga la sua promessa iniziale di «aprire la strada verso nuove prospettive e nuove interpretazioni» (p. 19).

In un mondo, il nostro, troppo spesso proiettato al futuro senza volgere uno sguardo al passato, questa pubblicazione rappresenta non solo una preziosa lezione sulla persistenza della classicità nel mondo odierno ma dimostra che non si tratta solo di un retaggio distante, ma di un patrimonio vivo, capace di rapportarsi con le sfide contemporanee.

In fondo, non dimentichiamo che su questo ci aveva già ammonito Calvino, a cui erano bastate poche parole per ribadire la straordinaria e inesauribile potenza dei classici: «Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire».

VERONICA MEDDA
veronica.medda93@gmail.com

04 | chronica

Giulia Morano

International Doctoral Conference “*Signa Manent. Il segno tra testo, layout e significato*” (Napoli, 9-10 novembre 2023).

Il 9 e il 10 novembre 2023 si è tenuta a Napoli l’International Doctoral Conference “*Signa Manent. Il segno tra testo, layout e significato*”, frutto dell’iniziativa di MATTIA AURIEMMA, FILOMENA BERNARDO, allievi del Dottorato in Filologia dell’Università degli Studi di Napoli “Federico II”, e ANTONIA VISCUSI, dottoranda in Archeologia e Culture del Mediterraneo antico presso la Scuola Superiore Meridionale (SSM). I segni suscitano da sempre interesse in coloro che si dedicano alle discipline classiche, fin dalla prima lettura del passo omerico in cui a Bellerofonte viene affidata una tavoletta con su scritti misteriosi sèmata lygrà (Hom. *Il.* 6, 168-169). È noto, inoltre, come il segno grafico abbia accompagnato la produzione scritta fin dalle culture più antiche, rispondendo all’esigenza di chiarire il messaggio veicolato dal testo. Progressivamente in contesti diversi si sono sviluppati vari sistemi di convenzioni grafiche: riconoscerli significa non solo interpretare correttamente il testo, ma anche identificare i contesti di produzione e di fruizione del testo stesso. Compito precipuo degli studiosi che hanno ideato ed organizzato questo convegno e di quelli che vi hanno preso parte è stato approfondire la funzione del segno grafico in rapporto al testo secondo una prospettiva filologica, paleografica e codicologica, ma non limitatamente ad esse, mostrando che talvolta lo studio di un segno può aiutare a comprendere il testo in una prospettiva letteraria e ad individuare il contesto storico in cui esso si inserisce.

Dopo i saluti istituzionali, i lavori hanno avuto inizio con l’intervento del *keynote speaker* GABRIEL NOCCHI MACEDO (Université de Liège), *La terminologia antica e moderna dei segni*. La sua presentazione ha spaziato dai semeia antichi e dalle denominazioni dei segni riportate in Isid. *orig.* 1, 21-26 fino alla terminologia moderna adottata per segni critici e diacritici, punteggiatura, interpunzione e segni di lettura. Con la presidenza di due *panels* affidata a DANIELA COLOMO (Federico II) e a GIOVAN

BATTISTA D'ALESSIO (Federico II – SSM) sono stati introdotti gli interventi della prima sessione mattutina, tutta a tema papirologico. Nella ricchezza di elementi paratestuali che caratterizza i papiri di Ercolano, ALESSIA LAVORANTE (Federico II – Universität zu Köln), *Segni nel dialogo Sul tempo di Epicuro (PHerc. 1413/1416)*, ha scelto di porre l'attenzione sui segni utili alla corretta comprensione del testo ed ha individuato per la prima volta numerosi dicola in *PHerc. 1413/1416*, rotolo di III sec. a.C. che conserva il *De tempore* di Epicuro, testo filosofico in forma dialogica. I dicola, che non furono riconosciuti nell'*editio princeps* e furono talvolta trascritti come tracce residue di lettere, sembrano invece funzionali ad indicare il cambio di interlocutore e, dunque, a guidare il lettore nell'attribuzione delle battute. Poiché i dicola sono attestati in epoca antica in testi teatrali ma non in quelli dialogici, l'individuazione ha reso l'intervento ricco di originali considerazioni. ALESSIA PEZZELLA (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Corpus Glossariorum Latinorum Online), *Segno, testo, contesto: riflessioni su una lettera papiracea tardoantica (P.Oxy. XVIII.2194)*, si è invece concentrata su un segno presente in *P.Oxy. XVIII.2194*, contenente una lettera latino-greca spedita da un tale Theon. Composto da tre tratti obliqui, il segno separa le linee iniziali in latino dall'epistola vera e propria in greco: esso non ricorre in altri documenti su papiro, ma in manoscritti letterari e paraletterari, dove tuttavia sono due i tratti obliqui che indicherebbero la fine di una citazione o di una sezione testuale. L'intervento ha proposto una riflessione sull'importanza del segno come strumento di impaginazione, inserito in una struttura grafica e testuale in cui vengono utilizzate lingue diverse. SAMUELE COEN (University of Oxford), *Segni e scansione testuale: il caso dei commentari su papiro*, ha offerto dapprima una panoramica sui segni critici e diacritici presenti nei hypomnēmata. Disposti su un rotolo diverso rispetto a quello su cui era riportata l'opera letteraria di riferimento e collegati ad esso attraverso segni critici posti a margine, i commentari presentano anche altri segni, funzionali all'articolazione interna del commentario. Coen si è poi focalizzato sul commentario all'*Odisseo Automolo* di Epicarmo, riportato in

P.Oxy. XXV.2429, datato al II sec. d.C.: scritto con mano corsiva, il commentario presenta un interessante caso di articolazione interna che avviene mediante un ampio e vario uso di *layout devices* e di segni critici e diacritici. VALERIA FONTANELLA (Università degli Studi di Genova), *L'obelos periestigmenos nella documentazione papiracea: fra trattazione teorica e applicazione pratica*, ha fornito una sintesi complessiva della varietà di usi dell'obelòs periestigmenos nella documentazione papiracea e sul rapporto tra questo segno e il testo. Per quanto le funzioni del segno più attestate siano due, ossia di scansione testuale e di richiamo, la studiosa ha mostrato che il segno risponde in realtà a numerose esigenze e viene applicato in vario modo; ha poi avanzato delle ipotesi di interpretazione dei casi in cui la funzione di questo segno trasversale è incerta. Come per l'intervento precedente, i commentari hanno rappresentato un fertile terreno di ricerca: in essi è possibile che il segno sia da intendere come traccia del processo di redazione del testo, ossia come richiamo a fonti citate, a punti notevoli, o come rimando interno al commentario stesso. Con *Segni, simboli e layout dei papiri documentari dell'archivio di Patermouthis (Egitto)*, ANETA SKALEC (Università degli Studi di Roma "La Sapienza") ha presentato le pratiche degli scriventi di Syene e analizzato i segni presenti nei documenti dell'archivio di Patermouthis, usati come separatori tra le diverse sezioni dei documenti: i segni appaiono piuttosto rari, in posizioni atipiche e talvolta scritti da analfabeti. Attraverso alcuni esempi, come gli staurogrammi nella *praescriptio* di *P.Münch. I 11* e la croce sopraelevata di *P.Münch. I 12*, la studiosa ha evidenziato la necessità di analizzare accuratamente questi documenti, oggetto di numerosi studi che tuttavia non esplorano i segni.

La seconda sessione dei lavori ha proposto altri sette interessanti contributi di diverso ambito. In qualità di *chair* DANIELA COLOMO ha presentato CHIARA DI MAIO (Radboud Universiteit, Nijmegen), *To mark with a χ: meanings of a character between grapheme and sign*. La studiosa si è interrogata sulla possibilità di ascrivere ai segni la lettera greca χ, utilizzata come segno marginale sia nei papiri che nei manoscritti, ma ancora di difficile interpretazione per il lettore

moderno. Servendosi degli strumenti della semiotica, la relatrice ha tracciato un'esauritiva e interessante storia del segno apportando esempi sia letterari che documentari. Ha fatto seguito l'intervento di SAMUEL PETER COOK (University of Oslo), *Reading aids in Coptic manuscripts from the Monastery of Saint Macarius*, che ha discusso le note e i segni a margine dei manoscritti del Monastero di San Macario, la più esauritiva fonte di letteratura copta in dialetto bohairico, ricca di informazioni paratestuali e codicologiche. Con l'obiettivo di fornire una lettura soddisfacente dei segni non ancora interpretati, Cook ha ritenuto che la presenza dei segni sia dovuta alla lettura ad alta voce dei manoscritti durante le celebrazioni del calendario liturgico copto: i segni sarebbero così indicatori dell'impiego paraliturgico della letteratura copta. Il quarto *panel* della giornata, con la presidenza di MARIELLA MENCHELLI PAOLINI (Federico II), è iniziato con l'intervento di ALICE MONTALTO (Università di Pisa – Università di Siena), *Per uno studio del segno grafico come testimonianza culturale nei margini della Collezione Filosofica*. La relatrice ha esaminato i segni grafici presenti nella Collezione Filosofica, un *corpus* di manoscritti copiato a Costantinopoli nel IX sec. La studiosa ha presentato un prospetto del sistema di segni realizzato a margine del testo principale che segue non solo il criterio tipologico e funzionale, ma tiene conto anche del legame con gli stadi precedenti della tradizione manoscritta e del rapporto tra il segno e la *mise en page* del testo principale. Con questo intervento, Montalto ha posto un punto di partenza per uno studio sistematico che rivede il concetto di collezione e che tiene conto più del livello paratestuale che di quello testuale. Della possibilità di dirimere un caso di dubbia paternità attraverso la disamina dei segni di interpunzione si è occupato MARCO CARROZZA (Universidad Complutense de Madrid (UCM)), *I segni paragrafematici come indizio di autorialità. Il caso della Satira 140 Hörandner: Teodoro Prodromo o Manuele File?*. Esaminando le divergenze tra i segni paragrafematici e diacritici di due carmi, *Sat. 140 H.* – attribuito da Hörandner e Migliorini a Teodoro Prodromo e da Miller a Manuele File – e *Sat. 141 H.* - di attribuzione prodromea

-, Carrozza ha notato che l'uso dei segni in *Sat.* 140 H. è in linea con l'*usus scribendi* di File, e che i copisti bizantini dei codici che hanno tramandato l'opera hanno rispettosamente riprodotto le anomalie della *Sat.* 141 H. Con la presidenza di GIANCARLO ABBAMONTE (Federico II) si è tenuto l'ultimo *panel* della giornata sui segni nei manoscritti latini. CATERINA PENTERICCI (Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"), *La segnaletica paratestuale 'secondaria' dei codices Palatini di Plauto*, ha affrontato l'evoluzione del sistema di impaginazione nella tradizione dei testi teatrali latini, notando come con il passaggio dalla maiuscola alla minuscola siano scomparsi progressivamente i *sigla* greci indicanti le *personae loquentes* e la disposizione colometrica nello specchio di scrittura. Nei testimoni medievali, che non rispettano la *mise en page*, i *sigla* greci o non sono presenti o vengono sostituiti dalle *notae personarum*. La studiosa ha citato alcuni esempi dal Pal. lat. 1615, che testimonia la scomparsa progressiva della segnaletica paratestuale; ha inoltre mostrato le *notae transversae*, una segnaletica 'secondaria' che emergerebbe dal Pal. lat. 1613 e dal Vat. lat. 6870. Nella sua analisi ha meritato particolare attenzione la commedia *Truculentus*, che occupa la posizione finale nel ramo palatino e differisce da altre commedie per caratteristiche testuali e paratestuali. Riprendendo gli studi di G. Magnaldi sulla presenza della parola-segno, ossia della ripetizione del termine precedente o seguente la lacuna, utile ad indicare il luogo di ripristino, MATTEO STEFANI (La Sapienza), *Signa picta manent. L'incredibile storia della parola-segno dai manoscritti medievali latini a una cappella piemontese del Settecento*, ha aggiunto una testimonianza alla decina di manoscritti latini che riportano le correzioni con parola-segno conservate a margine o nell'interlinea. La cappella campestre di San Carlo Borromeo nella località Masone ad Ala di Stura (TO) rappresenta un caso esemplare ed inedito. Costruita nel 1700, la cappella presenta sulla facciata due cartigli anch'essi settecenteschi: l'autore di uno di essi, dimentico di riportare due parole, le vergò a lato richiamando il luogo di integrazione attraverso la ripetizione della parola-segno e, graficamente, mediante un ramo del decoro fitomorfo

che avvolge la prima scritta. Lo studioso ha ritenuto che l'*usus emendandi* sia lo stesso delle testimonianze dei manoscritti latini e ha mostrato mediante supporti audio-visivi la vitalità, talvolta inconsapevole, delle strategie di correzione. Oggetto di studio di HUGO MARTIN ISABEL (UCM – Universidad Autónoma de Madrid (UAM)) è il manoscritto Matritensis 4697, come si evince dal titolo del suo intervento, *The special signs in the Latin translation of Aristophanes' Pluto by Ludovico Puppio, preserved in ms. Matritensis 4697*. Il relatore si è dapprima concentrato sulla descrizione fisica del manoscritto, conservato alla Biblioteca Nacional de España, per poi soffermarsi sul contenuto. All'interno del manoscritto alcune opere greche, come il *Pluto* e *Le Nuvole* di Aristofane (ff. 166r-292v), riportano traduzioni interlineari in latino, realizzate nel XV secolo dallo studioso e grammatico Ludovico Puppio. Uno studio sul contenuto delle glosse a margine che accompagnano la tradizione ha aiutato Martin Isabel a comprendere il metodo di Puppio e lo scopo della sua traduzione: molte glosse sono proposte di traduzione di un determinato termine, altre chiariscono al lettore espressioni complesse; poiché Puppio era legato all'ambiente scolastico, lo studioso ha dedotto che la sua traduzione potesse fungere da materiale utile all'apprendimento del greco antico. In questo contesto si è inserita la disamina dei segni che compaiono nelle glosse, che svolgono diverse funzioni e assumono diversi significati: attraverso alcuni esempi e un confronto tra gli stessi, il relatore ha cercato di chiarire il significato che Puppio dava ai segni.

La seconda giornata è stata introdotta dall'intervento del *keynote speaker* NICOLA REGGIANI (Università di Udine – Università di Parma), *Signa volant: la codifica digitale dei segni grafici nei papiri greci*. In linea con i suoi interessi di ricerca, lo studioso ha sviluppato un'ampia presentazione di papiri greci, di diversa provenienza, risalenti ad epoche diverse e di vario contenuto. Illustrando gli strumenti della codifica digitale dei segni e presentando il papiro come 'ipertesto', ha inoltre evidenziato l'importanza che le metodologie digitali assumono all'interno degli studi papirologici e filologici. Con la presidenza di GIANCARLO ABBAMONTE la

terza sessione del convegno è stata dedicata a contributi di vario argomento. DAMIANO MARIOTTI (Scuola Superiore di Chieti-Pescara), *L'edizione cartacea e digitale delle postille di Petrarca a Curzio Rufo* (Paris, Bibliothèque National de France, lat. 5720), ha illustrato i numerosi interventi a margine di Petrarca nel Par. lat. 5720, che riporta le *Historiae Alexandri Magni* di Curzio Rufo. Lo studioso ha presentato le diverse tipologie di postille, dalle graffe alle *maniculae*, mostrando che talvolta gli interventi di Petrarca hanno introdotto inconsapevolmente nuovi errori separativi nella tradizione, dovuti al fraintendimento da parte dei copisti dei segni di rimando petrarcheschi. Mariotti ha infine proposto nuove soluzioni editoriali per la sua edizione critica delle postille. Il titolo *Le molte vite delle Vite parallele di Plutarco: i 'segni' nelle cinquecentine plutarchee di Sardegna tra tradizione e innovazione digitale* denota la pluralità dei segni vergati nelle cinquecentine che conservano le *Vite Parallele* di Plutarco, tradotte da Lodovico Domenichini e da Giulio Bordoni e custodite nelle biblioteche della Sardegna. A questo tema si è dedicata VALERIA MELIS (Università degli Studi di Cagliari – Università Ca' Foscari Venezia), che ha presentato molteplici segni, alcuni dei quali difficilmente decifrabili, che svelano le strade percorse da ciascun testo fino alla biblioteca d'arrivo, le 'molte vite' delle *Vite Parallele*. Demetrio Triclinio si servì di segni diacritici e critici: alcuni di essi furono ripresi dalle fonti a cui attinse, altri vennero inventati in base alle esigenze ecdotiche. Conoscerli è anche fondamentale per la lettura delle edizioni tricliniane del dramma antico. Di questo si è occupata ELENA MENCARELLI (Università di Bologna "Alma Mater Studiorum"), *Segni prosodici e colometrici nelle edizioni tricliniane del dramma attico*: attraverso una rassegna di segni prosodici e colometrici, la studiosa ha facilitato l'individuazione delle divergenze che separano le edizioni proto-tricliniane da quelle definitive di Eschilo e ha fatto percepire l'evoluzione del metodo filologico di Triclinio.

La presenza dei segni nelle iscrizioni è stata argomento della quarta ed ultima sessione del convegno, con due *panels* presieduti da GIOVAN BATTISTA D'ALESSIO e SERENA CANNAVALE (Federico

II). RONALD BLANKENBORG (Radboud Universiteit, Nijmegen), *Signa prolongant: equalising stigmati in the Seikilos Stele Inscription*, si è concentrato su un'iscrizione nota come Stele di Seikilos: essa presenta segni distintivi che indicano la notazione della durata delle sillabe nella performance. Blankenborg ha sostenuto che stigmati nella Stele di Seikilos indicano la parte del piede che permette di eguagliare i versi attraverso l'allungamento sillabico. Su un 'enigmatico' simbolo presente nell'iscrizione dedicata ad Afrodite nel santuario di Dera (Creta) ha posto l'attenzione ROBERTO D. MELFI (SSM), *Signa cretica. Considerazioni su alcuni segni epigrafici cretesi: il caso della dedica della città di Lato ad Afrodite*. Il segno, a cui finora è stato attribuito un significato sacro e atavico, divide la parola νικάσ/αντες. Lo studioso ha proposto un'indagine più completa che ha toccato anche gli aspetti semantici, testuali e di impaginazione, con lo scopo di suscitare un dialogo e comprendere meglio la scrittura simbolica cretese. Oggetto di studio di PIETRO ORTIMINI (Pisa), *λεπταλέη ψηφίδι: l'interazione tra testo, segno e immagine nelle iscrizioni musive greche in versi di età imperiale e tardoantica*, sono state la produzione e la ricezione di circa trenta iscrizioni musive greche in versi di età imperiale e tardoantica. Poiché le iscrizioni su supporto musivo mancano di un'indagine sistematica, lo studioso ha considerato ogni aspetto extra-testuale, al fine di individuare i messaggi veicolati dalle epigrafi: la collocazione delle iscrizioni nel mosaico, la funzione del *layout*, dei segni e delle raffigurazioni artistiche e, infine, l'interazione tra questi tre elementi. Per una più completa presentazione, sono risultati fondamentali anche l'attenzione alla qualità letteraria del testo, al contenuto, alla fruizione del monumento nei contesti geografici, storici e sociali e un confronto con le iscrizioni metriche su altri supporti. Spostandoci in ambiente egiziano, il ciclo di interventi si è concluso con MARTA MARUCCI (La Sapienza), *Osservazioni sull'uso dei segni nelle iscrizioni greche in prosa dell'Egitto*. La studiosa ha proposto una disamina delle iscrizioni in prosa di natura documentaria, delle quali manca uno studio dettagliato e sistematico. In particolare, si è soffermata sulle caratteristiche della *mise en page* delle liste efebiche

di area egiziana, soprattutto SEG 40.1568 (Leontopoli, 220 d.C.), proponendo un'interessante riflessione sull'interazione grafica tra iscrizioni e scritture su papiro.

GIULIA MORANO
Università degli Studi di Napoli "Federico II"
giulia.morano@unina.it

05 | colloquia

a cura della dott.ssa Maria Silvia Assante

Sabrina Sorvino
intervista
Valerio Magrelli

Stefano Tresca
intervista
Ginevra Latini

CONVERSAZIONE CON VALERIO MAGRELLI

Intervista a cura di Sabrina Sorvino

Valerio Magrelli (Roma, 1957) è poeta, scrittore, saggista e traduttore, nonché docente di letteratura francese all'Università Roma Tre. Esordisce con la raccolta *Ora serrata retinae* (Feltrinelli, 1980) che combina la tradizione classica con le sperimentazioni poetiche degli anni Settanta. Dopo il debutto, ha continuato a sviluppare la sua poetica con *Nature e venature* (Mondadori, 1987), vincitore del Premio Viareggio, e *Esercizi di tiptologia* (Mondadori, 1992), premiato con il Montale, due opere che combinano riflessioni filosofiche, scientifiche e linguistiche. Nel 2002 l'Accademia Nazionale dei Lincei gli conferisce il Premio Antonio Feltrinelli per la poesia. Si è affermato anche come saggista e prosatore con *Nel condominio di carne* (Einaudi, 2003), riflessione sull'esperienza del corpo e dell'identità, e *Geologia di un padre* (Einaudi, 2013), dove affronta il tema del rapporto familiare, ricevendo il SuperMondello. Ritornato alla poesia nel 2014 con *Il sangue amaro* (Einaudi, 2014), introduce un linguaggio più diretto e coinvolgente, rompendo il rigore intellettuale delle opere precedenti. L'innovazione stilistica si concretizza nella recente raccolta *Exfanzia* (Einaudi, 2022), dove i temi dell'infanzia e della memoria arricchiscono la sua poesia. Magrelli intreccia passato e presente, rimanendo una delle voci più originali e influenti della letteratura italiana contemporanea.

L'intervista che segue offre un'opportunità preziosa di esplorare il pensiero e la poetica di Valerio Magrelli. L'incontro con l'autore ha rappresentato un momento significativo, consentendo di indagare le dinamiche e le sfumature del suo processo creativo. La conversazione ha permesso di approfondire non solo le sue tecniche poetiche, ma anche le sue percezioni riguardo alla scrittura come mezzo di introspezione e rivelazione personale. Attraverso le sue risposte, emerge un ritratto vivido del suo rapporto con la poesia, intesa non solo come arte, ma come necessità esistenziale e strumento di scoperta continua. Questo incontro arricchisce la comprensione della sua opera e offre anche preziosi spunti di riflessione sul ruolo del poeta e della poesia nella società odierna.

Vorrei focalizzare il nostro dialogo sull'argomento centrale della sua poetica in *Ora serrata retinae*, ovvero la scrittura. Nelle poesie della raccolta ha descritto l'atto poetico come qualcosa di tanto necessario quanto doloroso, definendo la scrittura come una «morte serena». Era per lei un processo di

introspezione, come «una lente che penetra nel corpo». Da cosa nasce, in particolare, questa esigenza poetica e come si manifesta nel suo processo creativo?

Bisogna considerare che i testi di quella raccolta sono stati scritti a partire dal 1974. In quell'anno ebbi un grave incidente in motocicletta, che mi causò problemi di ogni tipo, ma soprattutto due mesi di degenza in ospedale. Tengo sempre a precisare questo dettaglio: era estate; nei primi giorni ero circondato da amici, ma poi partirono tutti, lasciandomi in un grande vuoto: due mesi d'estate completamente, o quasi, da solo. In quel periodo lessi in maniera compulsiva; non facevo altro che leggere, iniziai a scrivere quelle poesie che poi sarebbero confluite nel mio libro d'esordio, anche se avevo già iniziato a scrivere in precedenza. Quindi, avevo più o meno diciassette anni, in quei sei anni, dal '74 fino all'uscita del libro, ho raccontato la scoperta della scrittura, ho narrato in presa diretta quello che mi stava accadendo. Alla fine, il libro è una sorta di diario che testimonia come sono arrivato a scrivere. Ecco perché, pensando a un maestro sommo del Novecento, non un poeta ma un prosatore come Proust, ritengo che la sua opera, il famoso anello che si chiude, termini con la decisione di iniziare a scriverla. Questo è il grande paradosso della ricerca proustiana, per me è stato un po' lo stesso: raccontare come stavo prendendo familiarità con la scrittura. Quindi sì, la scrittura è fondamentale proprio perché, in definitiva, è il tema centrale del libro.

Gianni Migliarese, nel suo articolo Valerio Magrelli: cerebrale o razionale?, sostiene che la sua poesia a volte sembri il risultato di uno sforzo tecnico più che di un'ispirazione emotiva, definendola cerebrale e costruita. Mi chiedo: per lei, la scrittura poetica è nata prima come espressione spontanea di emozioni e pensieri o come un impegno consapevole e lavorativo?

Sono due cose che coincidono perfettamente. Potrebbe sembrare un'opera costruita, ma ai miei occhi è, al contrario, il frutto quasi di uno slancio. Il fatto che il tema sia la scrittura non significa che il libro sia meno appassionato; c'è una passione nella razionalità. L'autore che più mi ha aiutato in questo è stato Paul Valéry, il quale ha scritto una frase che per me è stata definitiva: «io amo il pensiero come altri amano il nudo». Valéry è un aforista irraggiungibile, ma

l'idea è proprio questa: per me, la descrizione del pensiero è stata avvincente ed emozionante come la scoperta del nudo, il fatto che l'oggetto sia diverso significa solo fermarsi in superficie.

È come se per lei la scrittura fosse un bisogno.

Esattamente. C'è proprio la passione di un ragazzo; avevo vent'anni quando scrivevo, e per me era qualcosa di trascinate.

Questo approccio era valido per il giovane Magrelli di Ora serrata retinae o lo è ancora oggi?

La mia scrittura è profondamente cambiata, ma il mio atteggiamento verso di essa è rimasto identico: è qualcosa di salvifico. Appena posso, appena scopro qualcosa, un meccanismo o un'analogia, mi precipito a scriverla.

Considerando che ha osservato come molti poeti tendano a utilizzare immagini ricorrenti che non appartengono alla loro esperienza quotidiana, si è parlato spesso dell'immagine del «gabbiano», come si è sviluppato nel tempo il suo rapporto con l'esperienza reale nella scrittura poetica? Quanto è importante per lei attingere direttamente dalla propria vita e quanto, invece, lascia spazio all'immaginazione o alla reinterpretazione della realtà?

Innanzitutto devo dire che questa posizione deriva da Elio Pagliarani e dai seminari che teneva proprio nel 1975. Pagliarani è stato il primo poeta a pubblicarmi in una rivista, e sono molto legato a lui, anche se ero in dissidio con alcune posizioni del Gruppo '63. Pagliarani usava spesso l'espressione «parlate della vostra vera esperienza» e insisteva a non ricorrere a ciò che un altro poeta dello stesso gruppo, Edoardo Sanguineti, chiamava «poetese». Io non faccio differenza tra immaginazione, corpo e scrittura, certamente c'è un libro che per me è stato una svolta: *Il sangue amaro*. In questo libro, l'esperienza del corpo, quella sociale e persino quella religiosa, insieme alla delusione e all'amarezza, hanno preso il sopravvento. Tuttavia, ripeto, sono modi diversi di rapportarsi allo stesso concetto: affidare tutto alla scrittura.

Partendo dalla nozione di «ut pictura poesis», ovvero «come nella pittura così nella poesia», potrebbe approfondire la sua scrittura visuale? Lei spesso conferisce alle sue poesie una dimensione pittorica, creando profondità e spazi tridimensionali, quasi come se fossero dei quadri. Come si sviluppano queste vivide scene nella sua poesia, e qual è il processo creativo che la porta a realizzarle?

Le mie poesie si sviluppano dallo studio, ho studiato a lungo i calligrammi di Apollinaire, mi sono interessato agli anagrammi e a tutti gli elementi materici della poesia. Ad esempio, in una poesia racconto dell'estrazione di un dente segato in tre parti, e la poesia stessa è divisa in tre parti. Ho sempre voluto insistere su questo carattere concreto, ma sempre, ci tengo a precisare, nel segno della sperimentazione. Anche in questo mi sento legato alle mie origini, a Pagliarani, però vorrei aggiungere uno dei poeti a cui sono stato più legato: Antonio Porta. Tutti loro erano legati al Gruppo '63, anche se, ripeto, non ero d'accordo con le idee del gruppo. Ma tutta la mia poesia è sperimentale; tanto è vero che mi diverte cercare nuove forme e nuovi aspetti. Quando l'editore Einaudi mi ha chiesto di pubblicare tutta la mia opera in un unico libro, mi è venuto spontaneo intitolarlo *Le cavie* perché considero il poeta come un animale da esperimento.

Lei in più di un'occasione ha fornito commenti ai suoi stessi testi. Alla luce del concetto di «tabù di competenza» di Gérard Genette, secondo cui l'autore non è necessariamente più qualificato di un critico o di un lettore nel definire il significato della propria opera, come vede il ruolo dell'autocommento? Ritene che il rischio di infrangere questo tabù, offrendo un'interpretazione autoriale, possa limitare la libertà interpretativa dei lettori, oppure considera il suo commento un contributo essenziale per comprendere meglio il processo creativo e le intenzioni che hanno guidato la genesi dell'opera?

È doveroso specificare che l'ipotesi secondo cui l'autore e il lettore siano sullo stesso piano è di Paul Valéry, e questa viene sviluppata da Genette. Questo concetto emerge anche nel film *Il Postino* di Massimo Troisi con Philippe Noiret, dove il postino, che aveva usato le poesie di un poeta, Neruda, per

conquistare una ragazza, dice: «La poesia è di chi la usa, è come una bicicletta: mica è di chi la scrive. Io ci salgo sopra e diventa mia». Io dico lo stesso, avendo gli stessi diritti del lettore, do la mia interpretazione, che non deve prevalere sulle altre, ma è lecita. Non c'è niente di più divertente che leggere i miei testi in pubblico, commentarli, manometterli, appallottolarli. Io sono contrario alla contemplazione sacrale della poesia; essa, al contrario, va usata sperimentalmente.

Quindi la sua interpretazione non è l'unica valida.

Assolutamente no, è una delle tante. Non ha nessun diritto in più rispetto alle altre, ma nemmeno nessun diritto in meno.

Sente che il risultato dell'atto creativo rimanga sempre suo, come un'estensione personale, o lo percepisce come un'entità autonoma che, col tempo, si allontana da lei? A volte, scrittori e poeti si trovano a non riconoscersi più nei lavori che hanno prodotto solo pochi anni prima. Lei prova mai questa sensazione con le sue opere passate?

Per la verità, mi succede spesso con le opere che non ho mai raccolto in volume: sono contento di non averle raccolte. Ogni tanto mi viene voglia di rileggerle e sono d'accordo con la mia scelta di averle escluse. Ho fortuna, o forse è solo pigrizia, ma le opere che ho pubblicato in volume, anche se alcune non le leggo mai e altre le rileggo sempre, hanno mantenuto dei contatti con me; non le ho mai smarrite.

Come è evoluto il ruolo del poeta nella società di massa? Baudelaire, già verso la fine dell'Ottocento, parlava di una «perdita d'aureola» per i poeti, un declino che si è aggravato nel corso del Novecento. Considerando la sua esperienza come poeta esordiente alla fine del Novecento, com'era percepito il ruolo del poeta al momento del suo debutto? Ritiene che la situazione sia peggiorata rispetto ad oggi?

Intanto, voglio aggiungere una cosa riguardo all'autointerpretazione: il primo a parlarne apertamente fu Edgar Allan Poe, maestro di Baudelaire. Questa

pratica ha ormai duecento anni e fa parte di quella visione di Baudelaire secondo cui non esiste un poeta se non ha un critico dentro di sé. Oggi le cose sono molto cambiate, ma devo dire che ci sono momenti, soprattutto ai festival, ma ancora di più nelle scuole, in cui vedo che questo rapporto è ancora molto vivo, soprattutto perchè ci sono docenti molto motivati. L'anno scorso ho fatto diverse letture nelle scuole, e c'è una curiosità vivissima; il primo merito va ai docenti: quando sono interessati, i ragazzi rispondono. Guardando il panorama dei media e delle TV, verrebbe da dire che c'è della decadenza, ma nonostante ciò esistono ancora luoghi d'ascolto molto vivi, forse persino più di prima.

In un certo senso il poeta ha trovato di nuovo posto nella società.

Sì, direi di sì. Ovviamente è un posto molto limitato, ma comunque deciso.

Crede che la qualità della poesia contemporanea sia diminuita rispetto al passato? È possibile che oggi si trovino lavori di prosa più significativi rispetto alla poesia?

Secondo me è il contrario: ci sono grandi autori di prosa, ma si contano sulla punta delle dita. I poeti, invece, hanno un atteggiamento da «bracconieri»: sono meno irregimentati, più laterali, e questo conferisce loro una notevole libertà. C'è una grande varietà di ricerca, anche se alcuni autori possono fare scuola, e anzi, in quei casi, nascono le poesie peggiori. Ciò che mi piace molto è l'ampio spettro della produzione attuale.

C'è un autore in particolare, contemporaneo, che sta leggendo?

Leggo molto soprattutto autori francesi dato che insegno letteratura francese. Devo dire che un paio d'anni fa si passava di bocca in bocca il nome di un autore: Thierry Metz. È una voce spaventosa, drammatica, con una vita tragica, ma che ha saputo accompagnarsi a una scrittura capace di mantenerne la stessa altezza. Ogni tanto emergono queste nuove voci, ed è una scoperta straordinaria.

Come valuta l'evoluzione della sua poetica dal primo libro Ora serrata

retinae fino a Exfanzia? In che modo le esperienze personali e la visione del mondo che caratterizzavano il periodo del suo esordio poetico si riflettono, sebbene trasformate, nelle sue opere più recenti?

Direi che c'è stata una grande trasformazione. Intorno al 2000, dopo vent'anni che scrivevo, ho scoperto la prosa, e quella è stata un'altra prospettiva. La poesia si è fatta sempre più vicina a una forma di malessere, come dicevo nel libro *Il sangue amaro*. A volte ci sono forme di ironia per sperimentare tonalità diverse, ma l'impronta dell'ultimo libro è molto segnata, come dicevo, dal malessere.

Quali direzioni intende esplorare nei suoi prossimi progetti letterari? Ci sono temi o forme nuove che sta considerando per il futuro della sua scrittura?

La cosa bella della poesia è che non si sa dove si va, e questo è splendido. Anzi, se si sapesse, io non scriverei perché dovrei solo trascrivere un progetto precedente. Invece, il bello della poesia è che, quando si inizia a scrivere il primo verso, non si sa come sarà il secondo o il terzo, scrivere poesie per me è un brancolare. Certo, a posteriori c'è un lavoro di rifinitura, ma la poesia si fa passo dopo passo, senza sapere nulla del passo successivo. Ci sono però dei temi, come quello religioso: sto scrivendo molti testi contro il cristianesimo, cosa che mai avrei immaginato di fare. Sento una forma di odio e risentimento contro questa religione, che ho seguito durante tutta l'infanzia e l'adolescenza. Ma sono cose generiche; può venir fuori una poesia su temi inconsueti e sorprendenti anche per me stesso.

Ha dei consigli da offrire agli aspiranti poeti e scrittori?

Io consiglio sempre di leggere un unico libro: *I poeti del Novecento* di Mengaldo. Siccome quel libro raccoglie cinquanta poeti e cinquanta bellissime introduzioni alla loro poesia, scritte da questo grande critico, non c'è niente di meglio che attraversare il secolo scorso per decidere poi in che direzione andare. Quindi, la prima cosa che suggerisco, come la suggerirono a me, è di leggere.

CONVERSAZIONE CON GINEVRA LATINI

Intervista a cura di Stefano Tresca

Ginevra Latini ha conseguito un dottorato di ricerca in Italianistica presso l'Università per Stranieri di Siena. La sua ricerca, che analizza la ricezione di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio in Italo Calvino, è confluita nel 2023 in una monografia per Pacini oggetto di questa intervista.

Vincitrice nel 2024 del *Premio Residenze Calvino* ad Algeri del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, è stata un membro del Laboratorio Calvino presso l'Università di Roma "La Sapienza" dove ha conseguito la laurea in Filologia moderna. Attualmente collabora con *The Paideia Institute* per la promozione della lingua e della letteratura classica ed è borsista post-doc dell'Istituto italiano per gli Studi Storici fondato da Benedetto Croce. Tra le sue pubblicazioni si annoverano articoli sugli autori del secondo Novecento, italiano ed europeo, e le traduzioni dal latino di alcune opere di Ovidio, fra cui *Medicamina faciei feminae. Rimedi per il viso delle donne* - Publio Ovidio Nasone edito nel 2018 per Arbor Sapientiae, Roma.

La Sua formazione è di base classica ed è autrice, oltre della monografia in cui analizza la ricezione di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio in Italo Calvino di cui parleremo oggi, anche di traduzioni di alcune opere di Ovidio (*Medicamina faciei. Rimedi per il viso delle donne e Relegatio. L'addio a Roma*) nonché di studi su autori del secondo Novecento. Quanto ritiene importante lo studio dei classici greci e latini per la comprensione della letteratura italiana contemporanea e quali sono, secondo Lei, gli effetti più significativi nati da questa compenetrazione?

Credo che sia impossibile negare il piacere estetico sotteso alla lettura di un'opera moderna e contemporanea in cui sia presente, più o meno implicitamente, un dialogo con i classici antichi. Il riconoscimento di tali richiami spesso provoca il brivido nella schiena di cui parla Vladimir Nabokov, attraverso un senso di vertigine suscitata, da un lato, dalla distanza temporale che separa l'opera contemporanea da quella greca e latina e, dall'altro, dalla sovrapposizione fulminea dell'essenza dell'antico nel nuovo. Temi, forme, generi letterari e stili propri del mondo classico rivivono nelle opere moderne e contemporanee e *in primis* in quelle italiane. L'effetto più significativo di tale dialogo, tuttavia, non

risiede nel piacere estetico che esso suscita, né nel prendere consapevolezza del fatto che lo sviluppo della letteratura italiana si inserisca nel solco di quella classica. A mio avviso, la linfa di molti classici antichi consiste nel far dialogare tra loro diverse discipline come la letteratura, la filosofia e la scienza. Il sapere antico, perciò, insegna allo studioso, allo scrittore contemporaneo e al lettore ad osservare il reale nella sua complessità. Inserire l'essenza dei classici antichi nel contemporaneo, specialmente in campo letterario, significa aprirsi ad altri ambiti del sapere, adottando una direzione contraria alla spinta, oggi più fortunata, verso la settorialità e l'iper-specializzazione.

Calvino è un autore estremamente eclettico che decide di misurarsi con tanti generi e forme letterarie. Che cosa l'ha portata a scegliere di esplorare la ricezione dei classici in una produzione letteraria così polimorfa? In che modo pensa che i testi classici abbiano influenzato il suo approccio alla narrazione?

L'interesse di Calvino verso i classici antichi e contemporanei non viene mai meno con l'evolversi della sua poetica: essi sono sempre un suo modello di riferimento, a prescindere che egli si trovi a scrivere un romanzo della trilogia de *I nostri antenati*, le *Cosmicomiche*, *Le città invisibili* o infine *Palomar*. In ognuna di queste opere sono facilmente rintracciabili dei riferimenti ai classici latini, anche se mutano di senso e nel tipo di impiego. Questi richiami evolvono con il mutare delle sue scelte narrative e in molti casi ne diventano un elemento strutturale: si pensi all'importanza del mito classico e della filosofia naturale nelle *Cosmicomiche* e al tentativo di catalogare il mondo in modo enciclopedico in *Palomar*.

Un segno evidente di questa costanza del classico nella polimorfia poetica di Calvino è ravvisabile nei saggi, articoli e interventi che accompagnano la sua produzione di scrittore. In essi rimane la traccia tangibile del fatto che egli non abbia mai abbandonato la lettura, lo studio e la traduzione dei classici di tutte le epoche. Su alcuni autori latini torna a più riprese e in vari momenti della sua vita, dimostrando di considerarli i principali modelli di scrittura.

Il titolo della Sua monografia è *Italo Calvino e i classici latini. "Cosmicità" di Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio* (Pacini, 2023). Come spiegherebbe il

concetto di “cosmicità”, filo conduttore dell’intero studio e punto di contatto tra i grandi autori latini e Calvino?

La «cosmicità» caratterizza quelle opere letterarie in cui si evince il tentativo dell'autore di voler rappresentare l'essenza cosmologica del mondo. Nelle *Lezioni americane*, Calvino sostiene che essa sia una peculiarità di autori come Lucrezio ed Ovidio e che consista nel creare una corrispondenza tra il Big Bang e gli *incipit* di romanzi e racconti, tra l'apocalisse e gli *explicit*. Negli interventi saggistici di Calvino, le riflessioni sui classici latini prendono sempre spunto dalle pagine cosmologiche delle loro opere: di Lucrezio viene esaltata l'attenzione rivolta alla composizione atomistica della materia, di Ovidio gli episodi cosmogonici di nascita e distruzione del mondo e, infine, di Plinio la descrizione degli astri e delle regioni celesti. In quest'ottica Lucrezio è il principale referente della cosmologia, Ovidio della cosmogonia e infine Plinio della cosmografia. I tre autori latini sono accomunati anche da uno stile evidente, in grado di rendere nitido e dettagliato anche il più complesso discorso sul cosmo.

Lei scrive che Plinio il Vecchio «rientra a pieno diritto nel *pantheon* dei classici latini a cui Calvino si ispira», nonostante ciò, proprio il contributo di questo autore sembra essere stato nel tempo mai del tutto approfondito dalla critica forse proprio per la sua assenza nel «canone delle *Lezioni americane*», secondo Lei esistono altre motivazioni per cui la critica calviniana non ha riservato a Plinio il Vecchio un posto d'onore accanto a Lucrezio e Ovidio?

Credo che lo studio della ricezione di Plinio in Calvino sia stato sottovalutato o non compreso. Ciò potrebbe derivare dal fatto che la critica ricezionista spesso si limiti alla ricognizione di passi in cui l'influenza di un autore è palese, come nel caso di una citazione, non spingendosi ad analizzare riferimenti intertestuali meno evidenti. Questo è il caso delle *Lezioni americane* in cui i nomi di Lucrezio e Ovidio compaiono frequentemente, non lasciando dubbi ai critici sulla loro importanza nella poetica di Calvino. È molto più utile, a mio avviso, andare a rintracciare un'influenza più profonda, quella che rimane nascosta nelle righe dei romanzi e dei racconti, poiché frutto di rielaborazione e

riscrittura. Plinio non viene nominato nelle *Lezioni americane*, ma questo non significa che egli non sia stato un modello letterario per Calvino. È sorprendente leggere *Palomar* e ritrovarvi evidenti echi pliniani con la consapevolezza che, negli stessi anni in cui preparava e riscriveva alcuni di questi racconti, stesse studiando dei libri della *Storia naturale*.

È davvero interessante la rielaborazione da parte di Calvino del concetto lucreziano di *clinamen* e l'attenzione che Lei dedica a questo concetto nel primo capitolo del Suo studio. Lucrezio, nel *De rerum natura*, intende il *clinamen* non solo come una deviazione fisica, ma anche come una metafora della libertà individuale. Il *clinamen* è così un modello sia filosofico che letterario: una deviazione che apre nuove possibilità creative. Quest'immagine, come da Lei evidenziato nel suo contributo, è applicabile anche alla scrittura di Calvino che distaccandosi dall'idea di una letteratura puramente automatica e meccanica, tipica del postmoderno, rivendica centrale il ruolo dell'autore inteso come colui che introduce variazioni e significati imprevisti. Con l'avvento della tecnologia, come l'intelligenza artificiale e la robotica, il concetto di *intentio auctoris*, secondo Lei, ha ancora il significato che gli attribuisce Calvino o bisognerebbe ripensarlo?

Calvino dimostra di aver compreso profondamente tutti gli aspetti legati al *clinamen* lucreziano, specialmente gli effetti sul libero arbitrio dell'individuo, concetto che viene esteso all'atto creativo della scrittura con cui un autore, disponendo le parole secondo un ordine narrativo che è in parte casuale e in parte determinato da se stesso, compie un gesto creativo di natura cosmologica con cui esercita una «libertà strappata ai fati». Non va dimenticato che questa riflessione sugli effetti del *clinamen* nella scrittura nasce in Calvino anche come risultato dei lunghi dibattiti dell'Oulipo, l'Ouvroir de Littérature Potentielle: i membri di questo gruppo hanno sviluppato romanzi ed esperimenti letterari a partire da formule matematiche e da questo principio lucreziano.

Definire quale sia il ruolo dell'autore nell'epoca dell'intelligenza artificiale e della robotica è un problema complesso. Calvino, con grande lungimiranza, ne aveva già parlato in *Cibernetica e fantasmi* nel 1969. Secondo lui, dietro le macchine scriventi, ci sarebbero «i fantasmi nascosti dell'individuo e della società». Attualizzando questo pensiero, anche dietro la recente e fortunata

creazione di hayku per mezzo di algoritmi generati dall'intelligenza ci sarebbe una *intentio auctoris*: quella dei ricercatori e degli sviluppatori del modello di linguaggio che hanno permesso la creazione di tali poesie. È, dunque, un atto di scrittura che nasce da un uomo.

Calvino nel suo saggio *Il cielo, l'uomo e l'elefante* sottolinea la dualità dello stile di Plinio il Vecchio: da un lato, egli cerca di raccogliere e classificare tutto ciò che si sa o si crede di sapere sulla natura; dall'altro lascia spazio nella sua opera a fenomeni straordinari e meravigliosi che a volte sfuggono alla logica razionale. Calvino definisce Plinio «un compilatore dal gusto immaginoso» per la sua capacità di bilanciare l'approccio scientifico con l'inserimento di elementi fantastici e meravigliosi. Secondo Lei, seppur in modo diverso, questa modalità compositiva è riscontrabile anche ne *Le città invisibili*? Non potremmo definire l'opera come un'enciclopedia dove la meraviglia trionfa sul rigore scientifico? Non è secondo Lei anche questo un tentativo di Calvino di catalogare il mondo?

Nelle *Città invisibili* si assiste alla coesistenza di elementi scientifici con altri di tipo «favoloso» più che meraviglioso, volendo riprendere anche il titolo della mostra su Calvino tenutasi in occasione del centenario della sua nascita. Questa duplice spinta è presente in tutti i romanzi e i racconti di Calvino in cui trionfa uno stile di scrittura esatto, come è stato sottolineato da Pier Vincenzo Mengaldo, tendente all'esattezza tecnica delle scienze anche nelle descrizioni del favoloso. Ciò lo avvicina alla poetica pliniana, divisa tra il rigore catalogatorio e il «gusto immaginoso», ma non deriva da essa: Calvino si avvicina alla lettura della *Storia naturale* di Plinio solo nel 1982 e perciò successivamente alla scrittura de *Le città invisibili*. Non definirei «enciclopedica» quest'opera, poiché non si prefigge l'idea di classificare il mondo né di esaurirne la conoscenza: qui Calvino, con il rigore scientifico del calcolo combinatorio, dà adito a molteplici sviluppi narrativi possibili di carattere favoloso. Mi sembra piuttosto che il Calvino catalogatore ed enciclopedico emerga, per l'appunto, negli anni in cui legge Plinio e che trovi la sua massima espressione in *Palomar* (1983). Il Plinio calviniano di cui parla Lei, quello che si emoziona descrivendo la Luna, rivive nelle pagine in cui il signor Palomar osserva i pianeti con la stupore di un bambino, catalogando i dati osservati e le sensazioni provate, ponendosi degli

interrogativi filosofici che approdano nei lidi della fisica e dell'astronomia.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio il tema della molteplicità si configura come un elemento fondante al quale Lei riserva ampio spazio nel suo contributo, con particolare riguardo all'influenza esercitata su Calvino. Tuttavia, la Sua attenzione sembra rivolgersi unicamente alle *Cosmicomiche*, in cui Calvino costruisce una narrazione frammentata e molteplice, dove ogni racconto si inserisce in un ciclo più ampio di trasformazioni cosmiche e narrative. Sarebbe inappropriato, secondo Lei, estendere questa riflessione sulla molteplicità anche ad altre opere di Calvino? Ne *Il castello dei destini incrociati* e in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ad esempio, abbiamo un modo diverso di intendere la molteplicità da parte dello scrittore?

Alle opere da Lei citate si può sicuramente applicare la categoria interpretativa della molteplicità calviniana, ma senza una connotazione tipicamente ovidiana. Se il *Castello* è un'opera costruita con il calcolo combinatorio, e quindi con tecniche di moltiplicazione del possibile letterario, il *Viaggiatore* è un iper-romanzo che, come il *Pasticciaccio* di Gadda - opera che non a caso compare all'inizio della lezione *Molteplicità* - ed altri romanzi novecenteschi di tipo enciclopedico, tende a riprodursi ma anche a decomporsi, ad uscire, insomma, dai suoi limiti.

È ovidiana, invece, la molteplicità delle *Cosmicomiche* che ha a che fare con la pluralità dei punti di vista, ovvero con l'idea di scrivere «uscendo dal self», abbandonando una prospettiva univoca o troppo soggettiva. Dando la parola ai propri personaggi e a tutti gli esseri appartenenti al mondo animato ed inanimato - come fa Ovidio nelle *Metamorfosi* - Calvino dà voce alle più piccole particelle del cosmo, creando una molteplicità di rifrazioni narrative.

Escludendo i già citati Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio, crede che ci siano altri autori latini che abbiano avuto un impatto significativo sulla scrittura di Calvino? Se sì, quali sarebbero secondo Lei e in che modo la loro opera potrebbe aver influenzato il suo stile o i temi trattati nelle sue opere?

Dagli studi che ho condotto fino ad ora non mi risulta che ci siano altri autori

latini che abbiano influenzato la scrittura e lo stile di Calvino in modo così strutturale.

Per concludere Le pongo la stessa domanda a cui Calvino ha tentato di dare tante risposte: perché oggi leggere i classici?

Bisognerebbe leggere i classici di tutte le epoche per fare esperienza delle complessità della realtà in senso diacronico e sincronico, per entrare in contatto con le radici della nostra storia e della nostra cultura. Se un classico è un libro che ha sempre qualcosa da insegnare e che si rivela utile a chiunque e in modi diversi, oggi l'attenzione andrebbe rivolta proprio ad interrogarsi su come definire classica un'opera letteraria contemporanea e su cosa ci si aspetti dalla letteratura di questo millennio. Quali sono i nuovi classici e i parametri per definirli?

