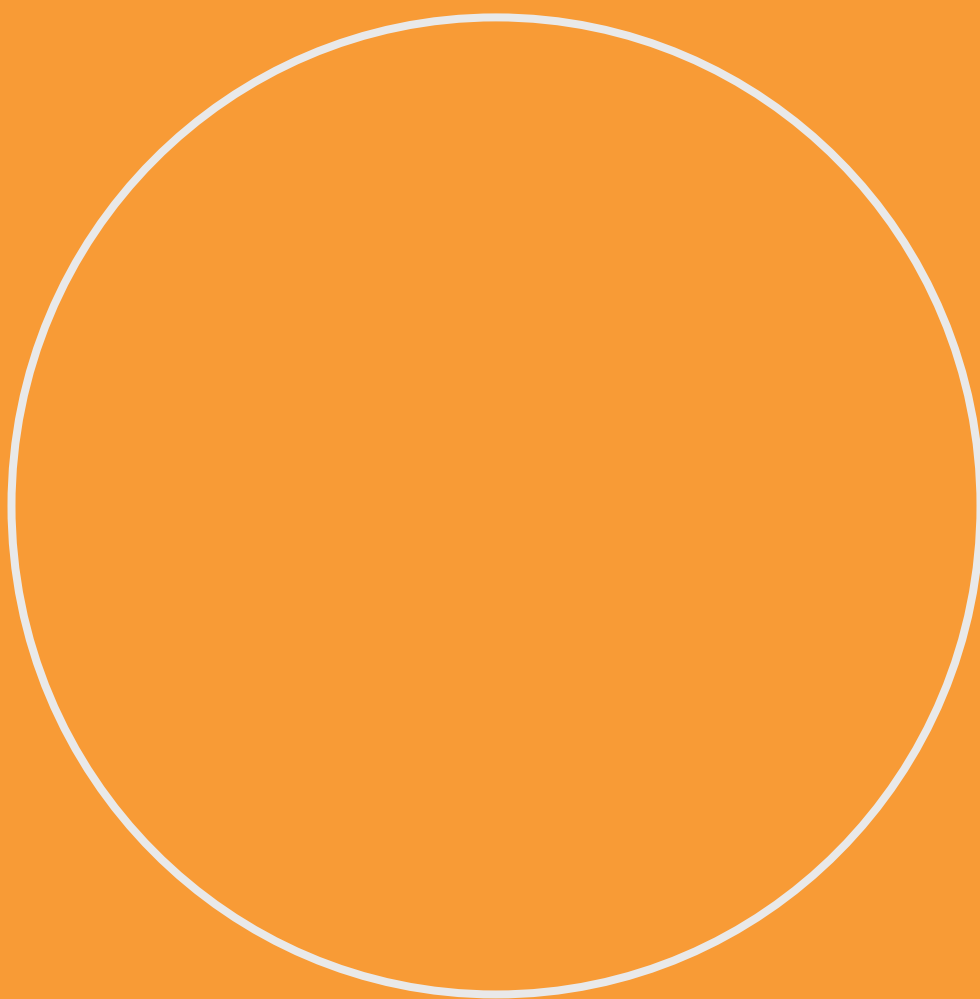


una κοινή

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



n.6

2025

υπακοινῆ

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

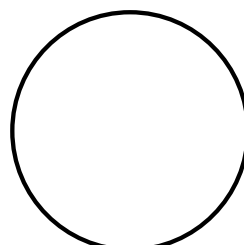
n.6

2025

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

Vol. 6/2025
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; SIELO 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

- Giuseppe Barone,
L'angolo dell'antichità della stanza di Elsa.
Breve studio preliminare ad alcune letture antiche di Morante 9
- Federica Funaro,
Tra mito e visione: L'Iguana di Anna Maria Ortese
e la riscrittura simbolica della classicità 30
- Salvatore F. Lattarulo,
«E ora tutti mi chiamano Didone». Riscritture al femminile
del mito della regina cartaginese nel quadro dei gender studies
nella letteratura italiana degli anni Zero 53
- Sofia Pedroni,
Dal consenso alla morte: riscrivere la storia di Cidippe in Italia
tra Otto e Novecento 87
- Mariarosaria Picaro,
Omero nascosto. La ricezione dei poemi omerici
nella produzione letteraria di Lucrezia Marinelli 111
- Emiliano Sciuba,
Un errore di sale, pronuncia e zelo.
Lettura macrotestuale della raccolta meriniana
Confusione di stelle 135

02 | recensioni

- Elena Grazioli,
Se non vado errato coi ricordi. Giacomo Casanova a Dux
(DAPHNE CATALISANO) 155
- Matteo Zaccarini,
Erodoto e le donne. La presenza femminile nelle Storie
(FIORELLA FIOCCA) 159
- Angelo Fàvaro,
«È proprio vero che la mamma è la migliore delle società».

- Ippolito Nievo e Adele Nievo Marin: vita, letteratura e storia
(in appendice il carteggio con lettere edite e inedite)*
(ELENA GRAZIOLI) 168
- Teresa Agovino,
Tribunali di carta. Il problema della giustizia in letteratura
(AMALIA MANGIAGLI) 173
 - Michael von Albrecht,
'Scriptores Romae aeternae'. Colloqui con Cesare, Boezio e altri
(TIZIANO F. OTTOBRINI) 178
 - Virginia Di Martino,
*«Per ora basto a me stessa». Carolina Invernizio
e i romanzi che leggeva mia nonna*
(STEFANO TRESCA) 181

03 | colloquia

- Sabrina Sorvino
intervista Andrea Inglese 187

01 | saggi

Giuseppe Barone
Federica Funaro
Francesco Lattarulo
Sofia Pedroni
Marianosaria Picaro
Emiliano Sciuba

Giuseppe Barone

L'angolo dell'antichità della stanza di Elsa. Breve studio preliminare ad alcune letture antiche di Morante

Abstract: Il contributo si propone di esaminare l'interesse di Elsa Morante nei confronti della letteratura classica non soltanto analizzando le citazioni presenti nei suoi testi, ma anche soprattutto studiando il fondo librario della scrittrice conservato presso la Sala Falqui della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. In esso, infatti, sono presenti edizioni di opere latine e greche ricche di segni di lettura e note autografe.

Abstract: The contribution aims to examine Elsa Morante's interest in classical literature, not only by analyzing the quotations present in her texts, but especially by studying the author's book collection preserved at the the Sala Falqui of Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. This collection, in fact, contains editions of Latin and Greek works rich in reading marks and autograph notes.

Parole-chiave: Morante, letteratura classica, BNCR

Keywords: Morante, classical literature, BNCR

Gli interessi scientifici di Giuseppe Barone riguardano la ricezione sia delle opere italiane in Italia e all'estero sia dei classici greci e latini nella letteratura moderna e contemporanea. Email: giubarone1995@gmail.com

Sarebbe sufficiente citare il titolo di una delle sue opere, ossia *La serata a Colono*, per testimoniare l'interesse di Elsa Morante nei confronti della cultura classica. Il dramma, tuttavia, non è il suo unico testo a presentare sin dall'intestazione un chiaro legame con le letterature antiche: nel 1950, infatti, all'interno dell'antologia *Storie d'amore* edita dalla RAI, fu pubblicato l'idillio *Catullo e Lesbia*, uno scritto poco noto della scrittrice in cui è raccontata in poche pagine la passione del poeta veronese per la fanciulla romana. Poiché nella prefazione del volume è specificato che ciascun autore coinvolto nell'iniziativa editoriale ha optato per il tema che sentiva più congeniale a sé, non può non apparire significativo che la scelta di Morante sia ricaduta proprio su questa vicenda sentimentale. In merito, è utile ricordare quanto ella dichiara nel testo:

Confessiamo che, dal tempo della scuola, non ci siamo più occupati molto di lui, né abbiamo, nella presente occasione, consultato le *Storie* per cercarvi una descrizione veritiera di questo infelice poeta. Per cui seguireremo a raffigurarcelo come ci piacque pensarlo allora, al tempo che avevamo quattordici anni di età¹.

È espressa, dunque, apertamente la rinuncia a una ricostruzione storica fedele e Catullo è trasformato in un personaggio contemporaneo attraverso l'ipotetico commento di un «vicinato sensibile»² che biasima quel giovane poeta di bell'aspetto e benestante che, pur essendo corteggiato da molte ragazze perbene, si smarrisce rincorrendo una donna di dubbia moralità. All'attualizzazione della vicenda è funzionale anche la frase che precede la traduzione del carme 72 alla fine del testo:

Ma tradurremo infine [...] il suo canto più patetico, nel quale con semplici modi egli racconta il proprio romanzo a Lesbia, e per essa a tutta la popolare progenie delle Grete, Marlène e Rite.

Le tre donne citate sono Greta Garbo, Marlene Dietrich e Rita Hayworth, famose dive hollywoodiane, delle quali Lesbia, nell'interpretazione morantiana, è descritta come capostipite in

quanto tali attrici nell'immaginario collettivo incarnano il modello della *femme fatale*. In tal modo, come giustamente evidenziato da Bardini, nel testo morantiano i due amanti, «romantico il primo, perversamente estetizzante e decadente il secondo, conducono il *Liber* fuori dai binari tradizionali della silloge latina per trasformarlo intenzionalmente in “romanzo”»³.

I natali veronesi di Catullo suggeriscono, inoltre, alla scrittrice il confronto con Romeo Montecchi, anch'egli originario della medesima città e condannato all'infelicità amorosa. Secondo la sua opinione, il personaggio shakesperiano, a differenza del suo concittadino, pur nella sua sorte avversa, ricevette tre consolazioni: la sua passione era corrisposta; il sentirsi un eroe da tragedia; il morire fra le braccia della sua amata. A giudizio dell'autrice Catullo è simile, piuttosto, a don Chisciotte che cerca salvezza nella pazzia⁴.

Oltre che nello scritto rapidamente analizzato, il poeta latino figura anche tra le letture di Morante, come comprova la presenza di una copia dell'edizione Einaudi di *Le poesie* di Catullo nel fondo librario della scrittrice conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (F. MOR 870 CATUGV 1). Il volume, pubblicato nel 1972 a cura di Guido Ceronetti con testo latino a fronte, presenta una nota autografa a pagina 114 in cui l'autrice, in riferimento al carme 51, appunta che esso è una traduzione di una poesia di Saffo. La piegatura di un angolo della pagina contenente il carme 92 consente, poi, di comprendere che anche quest'altro componimento suscitò interesse in lei. D'altro canto Franco Serpa, suo amico, raccontò che ella gli aveva parlato del poeta «con delicatezza»⁵. Dalla testimonianza del classicista si evince anche che l'altro autore latino ammirato è Lucrezio e se ne ha conferma ancora una volta osservando la biblioteca personale della scrittrice che vanta ben quattro edizioni del *De rerum natura*: quella del 1946 annotata e tradotta da Carlo Landi per la casa editrice Sansoni (F. MOR 870 LUCRCT 4); quella inglese in tre volumi curati da Cyril Bailey e pubblicati nel 1947 (F. MOR 870 LUCRCT 2); quella edita dalla Rizzoli nel 1953 con traduzione e note di Balilla Pinchetti (F. MOR 870 LUCRCT 3); quella oxoniense del 1962

affidata a Cyril Bailey (F. MOR 870 LUCRCT 1). Quest'ultima si differenzia dalle altre precedentemente citate per l'assenza del testo in lingua originale. In essa, precisamente nella pagina che precede il frontespizio, è possibile leggere un'annotazione autografa nella quale Morante appunta “ * cercare: Cyril Bailey *The Greek atomists and Epicurus* (Oxford, 1928)”. Il poema lucreziano, dunque, così intriso di dottrina atomistica, sollecitò la scrittrice ad approfondire, attraverso la lettura del volume citato nel breve promemoria, la conoscenza delle teorie di Leucippo e Democrito poi riprese da Epicuro. Si comprende facilmente, in tal modo, perché nel fondo librario dell'autrice figurì l'edizione del libro di Bayley pubblicata nel 1964 da Russell & Russell (F. MOR 180 BAILC 1).

In egual modo non stupisce che nella medesima biblioteca personale siano presenti sia le *Bucoliche* sia le *Georgiche*, entrambe tradotte e illustrate da Egisto Gerunzi per le edizioni Sansoni del 1947 (F. MOR 870 VERGMP 2; F. MOR 870 VERGMP 1). Malgrado i due volumi siano privi di segni di lettura o annotazioni autografe, dal racconto di Serpa si apprende che il poema didascalico godeva dell'apprezzamento di Morante, la quale, secondo la testimonianza dell'amico, «disse a bassa voce, con delicata serietà, che *Le georgiche* erano belle quasi come un poema greco»⁶. La dichiarazione risulta comprensibile alla luce della predilezione della scrittrice per la letteratura greca che ai suoi occhi appariva superiore a quella latina. Anche sulla terza opera virgiliana, l'*Eneide*, ella si espresse, invitando a considerarlo un romanzo benché fosse un'opera in versi:

Inoltre succede pure, che, secondo le rigide, e talora incongrue, determinazioni dei «generi», le storie letterarie accademiche, nelle loro trattazioni del romanzo, studiano, sì, fra i romanzi [...], *L'asino d'oro*, per esempio, o *il Don Chisciotte*; ma non, invece, *l'Eneide*, per esempio, o *l'Orlando furioso*, che pure, nella loro sostanza, sono assolutamente dei romanzi, e andrebbero studiati sotto lo stesso titolo dei due primi⁷.

Del capolavoro di Virgilio apprezzò in particolare la vicenda di Eurialo e Niso raccontata nel nono libro, come dimostra la

menzione dei due giovani guerrieri in alcune sue opere. Il primo, ad esempio, è nominato, insieme ad Alessandro Magno, nel verso che apre la terza quartina della poesia posta all'inizio de *L'isola di Arturo* («Giovinetti amici, più belli di Alessandro e d'Eurialo / per sempre belli, difendono il sonno del mio ragazzo»⁸) come incarnazione della bellezza e cristallizzazione della giovinezza. Lo studio dei quaderni manoscritti del romanzo rivela che, in realtà, in un primo momento al posto del nome dell'eroe troiano compariva quello di Wilhelm, il padre del protagonista. Il secondo, invece, è citato in due poesie: *Alibi* del 1955 («Qual è il tuo nome? Simile al firmamento / esso muta con l'ora. Sei tu Giulietta? o sei Teodora? / ti chiami Artù? o Niso ti chiami? Il nome / a te serve solo per giocare, come una bautta»⁹), dove compare insieme ad altre figure note di amanti, e *Niso*, uno dei due componimenti che compongono *Allegoria (ovvero due fiabe per N.N.)*. In quest'ultima l'eroe ha assunto le sembianze di un cavallo fulvo e di angelica bellezza il cui cuore appartiene non al suo nobile, ricco e rozzo padrone, bensì al fantino con cui condivide le vittorie. Consultando i quaderni manoscritti¹⁰ conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, si apprende, in aggiunta, che il capitolo africano de *L'isola di Arturo* nella fase iniziale della stesura prevedeva una dedica «a Eurialo e Niso» poi cassata. In generale, tuttavia, gli *auctores* dell'antica Roma- come detto in precedenza- risultarono poco attraenti per Morante, come si evince dalla significativa minor quantità di opere latine presenti nel suo fondo librario. Al contrario, sono numerosi e ricchi di segni di lettura i testi della letteratura greca¹¹, che ella, a causa della sua scarsa conoscenza della lingua degli antichi Greci, lesse nella traduzione italiana. In particolare, un posto di rilievo occupano i *Dialoghi* di Platone, considerato dalla scrittrice uno dei F. P. (Felici Pochi). Una ragione plausibile dell'interesse nei confronti del filosofo ateniese è stata validamente ipotizzata da Cartoni¹², secondo la quale la scrittrice, attratta da autori che esprimono idee di libertà, vedeva rispecchiati nel valore etico delle opere platoniche i concetti di bellezza e moralità.

Tra i quindici volumi posseduti si segnala per i numerosi segni

di lettura visibili l'edizione Laterza di *Timeo; Crizia; Minosse* che, risalente al 1928, propone le tre opere nella traduzione italiana di Cesare Giarratano senza il testo greco a fronte (BNCR, F. MOR 180 PLAT 5). L'attenzione di Morante si soffermò soprattutto sul *Timeo*, del quale la tabella sottostante riporta i marginalia e le sottolineature ritenuti più significativi.

PASSO OGGETTO DI ATTENZIONE	SEGNI DI LETTURA	ANNOTAZIONI
<i>Timeo</i> III, 22 b ¹³	Sottolineatura con un pennarello rosso; doppia sottolineatura a evidenziare ulteriormente la frase «un Greco vecchio non esiste!»	
<i>Timeo</i> XIII, 41 b ¹⁴	Sottolineatura con un pennarello rosso	
<i>Timeo</i> XLII, 88 b-c ¹⁵	Parentesi graffa tracciata con un pennarello blu nel margine sinistro	καλὸς καὶ ἀγαθός (nel margine sinistro)

Il dato generale che balza subito all'occhio è il ricorso a pennarelli di diverso colore: se, infatti, nella sezione iniziale del dialogo viene scelto il colore rosso, nella seconda si fa ricorso al blu. Tentando di indagare le ragioni di tali segni di lettura, il primo passo riportato in griglia interessò l'autrice in quanto vi trovò espresso un concetto connotativo del suo pensiero: l'inconsapevolezza e l'estraneità alla cultura, caratteristiche dell' Antigone de *La serata a Colono*, sono le condizioni indispensabili per condurre un'esistenza felice; la memoria culturale e le doti di razionalità, al contrario, sono colpe che conducono alla rovina, come avviene al personaggio di Edipo

nel medesimo dramma della scrittrice. A suo giudizio, dunque, per essere realmente felici occorre mantenere un'anima infantile e uno sguardo di candore anche in età adulta. Il secondo passo citato, tratto dal discorso rivolto dal demiurgo agli dei da lui generati, colpì, invece, Morante perché affronta un tema che la coinvolse a livello psicologico nell'intero arco della sua vita: le parole dell'entità creatrice spiegano perché le divinità, al contrario degli uomini, non sono toccate da quel destino di morte che tanto terrorizzava la scrittrice. In *Diario 1938*, infatti, tale paura è esternata sovente con franchezza lasciando trasparire il desiderio di immortalità fisica. Emblematici, in merito, sono i seguenti tre passaggi: «La mia bellezza che ancora sembra adolescente come afferrare tutto in tempo? Mi fa paura la vecchiaia la morte»¹⁶; «L'immortalità -pensavo- sono tutte chiacchiere! L'anima non è che un riflesso del corpo, il suo essere così non è che un caso, essa nei suoi caratteri risulta dagli organi e dalle cellule diverse del corpo. Perciò finirà tutto tutto. E anche se si farà parte dello spirito universale, la coscienza individuale finirà. Io non sarò più niente»¹⁷; «In realtà la vita non è che la morte, preparata con cura quasi artistica. Un corpo è giovane bello. Ogni giorno la morte lo lavora: ecco una ruga, un segno, una gonfiezza, una grassezza sconcia e informe. E insieme finiscono la vita e la morte. Ma io ho paura»¹⁸. Non si tratta di esternazioni isolate, giacché l'angoscia della morte è una presenza costante in tutti i suoi diari e in ogni sua opera. A ragione Casoni¹⁹ ha fatto notare che *Menzogna e sortilegio* nasce anche dall'elaborazione di tale onnipresente angoscia di morte.

Il segno più rimarchevole visibile nel volume è, tuttavia, la nota autografa apposta a margine del terzo passo riportato giacché la καλοκαγαθία rappresenta, come osservato da Mondello²⁰, l'aspirazione dell'identità celeste e regale del protagonista de *L'isola di Arturo*. L'ideale della perfezione fisica e morale non riguardò soltanto il personaggio di Arturo, ma Morante stessa fin da bambina. È lei stessa a dichiararlo: «καλὸς καὶ ἀγαθός: mi rendo conto che questo è stato sempre, fin dall'infanzia, l'ideale a cui miravo (per ἀγαθός intendendo coltivato anche nello spirito, naturalmente,

come ci insegnavano i professori di greco). Per questo ho sempre avuto tanta cura del mio corpo»²¹.

Tracce di lettura coinvolta sono riscontrabili anche in un'altra edizione Laterza dei *Dialoghi* platonici, ossia quella del 1931 contenente *Parmenide*, *Sofista*, *Politico*, *Filebo* nella traduzione italiana di Manlio Faggella senza il testo in lingua originale a fronte (BNCR, F. MOR 180 PLAT 5). In particolare, relativamente alla prima opera contenuta nel volume, si impongono all'attenzione due segni descritti nella tabella seguente.

PASSO OGGETTO DI ATTENZIONE	SEGNI DI LETTURA	ANNOTAZIONI
<i>Parmenide</i> IV, 130 e ²²	Stella di David e linea verticale tracciate con un pennarello blu nel margine sinistro	
<i>Parmenide</i> VIII, 136 e ²³	Asterisco e linea verticale nel margine sinistro; stella di David e linea verticale nel margine destro	

Degna di segnalazione è la varietà di segni visibili: sono presenti, infatti, stelle di David, asterischi e linee verticali. Non può, inoltre, passare inosservato che tali segni non sono apposti sempre nel medesimo margine laterale, ma occupano, come nel primo caso, il lato sinistro e, come nel secondo, anche quello destro. Relativamente al primo passo attenzionato, poi, sembra opportuno supporre che tra le possibili ragioni che spinsero l'autrice a ritenerlo rilevante figura il valore che esso attribuisce alla filosofia, valore che ella condivide, come dimostra la ricchezza di volumi che può vantare la sezione del Fondo Morante dedicata a tale ramo del sapere. Non si dimentichi, inoltre, a riprova di questa sua passione, che la scrittrice si laureò proprio in tale disciplina e continuò a studiare, per di più, nel corso della sua vita non soltanto esponenti del pensiero occidentale, ma

anche di quello orientale.

Per ciò che concerne, invece, il *Filebo*, non mancano neanche in esso segni di lettura salienti. Tra questi, due spiccano particolarmente.

PASSO OGGETTO DI ATTENZIONE	SEGNI DI LETTURA	ANNOTAZIONI
<i>Filebo</i> , XIII 25 e ²⁴	Stella di David e doppia linea verticale tracciate con un pennarello blu nel margine destro	
<i>Filebo</i> XIII, 26 e-27 a ²⁵	Stella di David disegnata con una penna blu al centro del margine superiore della pagina	<i>I CONTRARI</i> (con freccia disegnata a penna che collega la nota al brano)

Così come negli altri libri letti da Morante, la stella di David appare anche in questo caso uno dei segni maggiormente ricorrenti. Di tale simbolo ella si servì per marcare i passi giudicati notevoli sul piano contenutistico o estetico. Relativamente ai due passi sopra riportati, grazie alla postilla scritta nel margine superiore destro della pagina, è possibile intuire che essi, raccontando una discussione tra Socrate e Protarco sul concetto e sulla funzione del Limite, la attirarono per il pensiero espresso, non per la loro forma stilistica.

Ancor più ricca di segni di lettura si mostra l'edizione Laterza di *Eutifrone*, *Apologia di Socrate*, *Critone*, *Fedone*, *Cratilo*, *Teeteto* datata 1931 (F. MOR. 180 PLAT 5). Il primo dato che balza agli occhi sfogliando il volume è che le opere, presentate esclusivamente nella traduzione italiana curata da Manara Valgimigli, contengono tutte nei margini delle pagine tratti autografi della scrittrice, eccetto la prima. Nel dettaglio, nell'*Apologia di Socrate*, dove appaiono numerosi, quattro sembrano particolarmente salienti.

PASSO OGGETTO DI ATTENZIONE	SEGNI DI LETTURA	ANNOTAZIONI
<i>Apologia di Socrate</i> XVI, 28 d ²⁶	Asterisco e linea verticale in entrambi i margini laterali	
<i>Apologia di Socrate</i> XXVI, 36e ²⁷	Asterisco nel margine sinistro e sottolineatura con un pennarello viola	
<i>Apologia di Socrate</i> XXVIII, 37e-38 a ²⁸	Linea verticale in entrambi i margini	
<i>Apologia di Socrate</i> XXXII, 41 a-c ²⁹	Tre stelle di David e linea verticale disegnate nel margine sinistro	

I segni utilizzati sono i medesimi che si riscontrano nell'altro volume de *I Dialoghi* platonici precedentemente citato, ma il differente colore del pennarello usato per evidenziare la frase di *Apologia di Socrate* XXVI, 36 e obbliga a riflettere sulle ragioni per cui tale passo l'autrice vi si soffermò. Il motivo più immediatamente ipotizzabile è deducibile considerando lo spazio che il tema della felicità occupa nella produzione morantiana. In merito, è emblematica *La canzone dei f.p. e degli i. m.* contenuta ne *Il Mondo salvato dai ragazzini*. Nella parole che Platone fa pronunciare a Socrate, dunque, Morante individuò una riflessione fondamentale per uno degli argomenti che maggiormente sentì. Probabilmente dall'affermazione filosofo ateniese apprese o ebbe conferma che «il primo segreto essenziale della felicità si potrebbe ancora ritrovare. L'importante sarebbe di rimettersi a cercare»³⁰. Maggiormente significativo è il segno che mette in risalto *Apologia di Socrate* XXXII, 41 a-c, poiché, studiando le edizioni di classici greci e latini conservati nel Fondo Morante, soltanto in questo caso un passo è attenzionato ricorrendo addirittura a tre stelle di David disposte una sopra l'altra. Forse l'immagine rassicurante e paradisiaca di

un aldilà dove gli individui possono finalmente essere giudicati in maniera retta liberandosi dalla corruzione dei giudici terreni e possono incontrare i grandi personaggi che hanno conosciuto soltanto attraverso i libri colpì non tanto Morante letterata, ma soprattutto Elsa donna. All'interno del medesimo volume non vanno trascurati neppure i segni di lettura riguardanti il *Critone*, nel quale se ne rintracciano due meritevoli di riflessione.

PASSO OGGETTO DI ATTENZIONE	SEGNI DI LETTURA	ANNOTAZIONI
<i>Critone</i> X, 49 b ³¹	Sottolineatura a matita; linea verticale tracciata a matita nel margine sinistro	
<i>Critone</i> XII, 51 a-c ³²		<i>è giusta l'obbedienza alla patria solo in determinate circostanze e non nel caso di Socrate prigioniero innocente (nel margine sinistro)</i>

Il primo è rappresentativo del nuovo metodo di evidenziazione dei passi a cui ricorre dalla scrittrice durante la sua lettura di questo dialogo platonico: ad essere utilizzato non è più il pennarello, come per le altre opere, bensì la matita. Benché i tratti disegnati con tale strumento siano meno vistosi, ciò non deve far concludere che la scelta sia motivata dalla minore importanza riconosciuta al testo letto. Proprio, infatti, il dato che il passo sia attenzionato con due segni diversi testimonia che esso fu ritenuto rimarchevole. Ancor più preziosa è la nota autografa apposta nel margine sinistro del secondo passo riportato: traccia del dialogo che Morante instaura con il testo, essa ci fornisce due informazioni notevoli: la scrittrice, malgrado il suo forte apprezzamento per Platone, non ebbe remora nel dichiararsi, come in tal caso, in disaccordo con alcune sue teorie; inoltre, grazie, a tale postilla, è possibile conoscere il pensiero della scrittrice sull'obbedienza incondizionata alla propria patria.

Relativamente al *Fedone* contenuto nel medesimo libro, si registrano anche in esso numerosi segni di lettura, tra i quali quattro risultano più significativi di altri.

PASSO OGGETTO DI ATTENZIONE	SEGNI DI LETTURA	ANNOTAZIONI
<i>Fedone</i> XL, 91 a ³³	Stella di David e tre linee verticali parallele tracciate nel margine sinistro con pennarello viola	
<i>Fedone</i> XLVII, 99 b-c ³⁴	Tre linee verticali disegnate con pennarello rosso in entrambi i margini laterali; sottolineatura con pennarello rosso di «Ma quel potere onde cielo e terra si trovano oggi disposti come fu possibile un giorno fossero disposti nel modo migliore, codesto potere né lo ricercano essi né credono abbia alcuna sua forza divina»	Anno 1967 <i>idem</i> (nel margine destro)
<i>Fedone</i> XLIX, 101 e ³⁵	Sottolineatura con pennarello viola	
<i>Fedone</i> LXIV, 115 e ³⁶	Sottolineatura con pennarello viola	

Degna di segnalazione è in generale la varietà di colori utilizzati: oltre, infatti, al viola e al rosso utilizzati per mettere in risalto i passi riportati in tabella, Morante si servì anche del colore blu, come nel caso di *Fedone* XXXV, 85 d-c. È rintracciabile, inoltre, un segno di lettura nuovo rispetto ai precedenti dialoghi platonici analizzati, ossia le tre linee verticali tracciate nei margini che risultano funzionali a marcare ulteriormente le parole oggetto di interesse. Più importante di tutti è, però, la traccia leggibile accanto a *Fedone* XLVII, 99 b-c: la postilla, attraverso la quale Morante commentò con amarezza l'altrettanto dura riflessione del filosofo greco calandola nella contemporaneità, testimonia che per la scrittrice i classici greci trasmettono un patrimonio intellettuale e valoriale che, malgrado i secoli trascorsi, continua a conservare la sua attualità.

Nello specifico, la denuncia platonica di un'umanità irretita da falsi idoli e forme autoritaristiche di potere venne percepita dall'autrice come urgente anche per la società novecentesca. L'annotazione, soprattutto, ci fornisce un'indicazione precisa sulla data in cui Morante lesse l'opera. L'informazione è ancor più preziosa se si considera che si tratta dell'unico caso, per ciò che concerne le edizioni delle opere antiche possedute dall'autrice, in cui un segno ci permette di risalire all'anno in cui il testo fu letto.

Per ciò che concerne, invece, il *Cratilo* della medesima edizione, i segni di lettura tracciati sono in numero inferiore. Due, in particolare, balzano all'occhio.

PASSO OGGETTO DI ATTENZIONE	SEGNI DI LETTURA	ANNOTAZIONI
<i>Cratilo</i> XXIII, 406 c ³⁷	Sottolineatura con pennarello blu	
<i>Cratilo</i> , XLI, 435 a-d ³⁸	Linea verticale ondulata e asterisco disegnati nel margine destro con un pennarello blu	

Come per tutti gli altri passi di quest'opera attenzionati da Morante, lo strumento utilizzato è il pennarello blu anche in questi due casi. In merito al primo, poi, l'interesse mostrato per l'atteggiamento socratico che invita ad un approccio apparentemente scherzoso non può non richiamare alla mente il comportamento di due personaggi della produzione morantiana: il Pazziarello de *Il mondo salvato dai ragazzini* e Useppe, il bambino protagonista de *La Storia*, entrambi caratterizzati dal ritornello della canzoncina "È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!". Il secondo passo riportato potrebbe essere, invece, collegabile a un brano de *La Serata a Colono*, dove il vecchio Edipo afferma: «Dolore e beatitudine, gli altri e me stesso, tutti questi nomi sono differenze fittizie ch'io posso invertire e mutare quando voglio. Posso chiamare la veglia dormire; me stesso

legione, e gli altri Piedeenfiato. Posso dire domani fu e intitolare questo muro calcinato: la Reggia di Tebe. Posso smembrare tutti i nomi e ricomporli a caso creandone mostri più strani delle chimere e dei centauri»³⁹. In entrambi, infatti, il linguaggio diventa oggetto di riflessione con accenti polemici. Durante, infine, la lettura del *Teeteto* la scrittrice si soffermò su numerosi passi, dei quali sono riportati in tabella i principali.

PASSO OGGETTO DI ATTENZIONE	SEGNI DI LETTURA	ANNOTAZIONI
<i>Teeteto</i> XXIII, 172 d-173 b ⁴⁰	Stella di David e linea verticale tracciata con un pennarello rosso nel margine sinistro; stella di David e linea verticale disegnate con un pennarello rosso nel margine destro	
<i>Teeteto</i> XXIV, 173 d-174 a ⁴¹	Doppia linea verticale tracciata con un pennarello rosso in entrambi i margini	
<i>Teeteto</i> XXV, 177 a ⁴²	Doppia linea verticale tracciata con un pennarello rosso in entrambi i margini laterali; asterisco disegnato con un pennarello rosso nel margine sinistro	
<i>Teeteto</i> XLIV, 210 e ⁴³	Stella di David e linea verticale disegnate nel margine sinistro con un pennarello rosso; doppia linea verticale e asterisco disegnati nel margine destro con il medesimo pennarello	

L'importanza attribuita a tali passi è deducibile dal dato che in tutti e quattro il segno di lettura non occupa un unico margine laterale, ma è tracciato contemporaneamente sia nel lato sinistro sia in quello destro. Sembra, inoltre, opportuno notare che di questo dialogo platonico la scrittrice tende a sottolineare non frasi brevi o piccoli passaggi, ma brani lunghi che a volte occupano addirittura due pagine, come, ad esempio, *Teeteto* XXIII, 172 d-173

b. Relativamente a quest'ultimo, così come per *Teeteto* XXIII, 173 c- 174 a, la messa in evidenza è spiegabile probabilmente con l'importanza che l'autrice attribuisce al tema della libertà; non casualmente nel *Piccolo manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*, sostenendo che l'onore dell'uomo sia la libertà dello spirito che si manifesta nella bellezza e nell'etica, cita, unitamente ad altre opere, i *Dialoghi platonici* come esempio mirabile della sua teoria.

Un altro testo morantiano richiama, invece, il terzo passo riportato, con il quale *La canzone dei Felici Pochi e degli Infelici Molti* e la classificazione e la descrizione degli uomini in essa esposta presenta un legame manifesto. L'attenzione riservata, poi, alla sezione finale del dialogo, dov'è spiegato uno dei concetti connotativi del pensiero socratico, ossia la maieutica, risulta comprensibile alla luce del ricordo personale di Serpa⁴⁴, il quale spiegò che per Morante Socrate rappresentò una figura-modello.

La presenza nelle edizioni dei *Dialoghi platonici* menzionate di tutti questi segni di lettura, rinvenibili in quantità cospicua anche nel volume Laterza del 1934 contenente *Convito; Fedro; Alcibiade primo; Alcibiade secondo; Ipparco; Gli amanti; Teage; Carmide; Lachete; Liside* tradotti da Carlo Diano (F. MOR 180 PLAT 5), attesta «l'amorosa devozione»⁴⁵ di Morante per Platone, comprovata anche nel saggio *Pro o contro la bomba atomica*, dove le opere del filosofo ateniese sono definite l'espressione naturale della città greca. A sostegno dell'incidenza di tale passione, è utile ricordare, a conclusione di quest'articolo, che in *Diario 1938* la scrittrice raccontò di un suo incubo in cui il protagonista è un pesce antropomorfizzato descritto come «un essere venerabile, quasi divino, mi ricordo che a momenti confondevo la sua persona con quella di Platone»⁴⁶.

Note

1 MORANTE 1950, 79-83, in part. 80.

2 *Ibidem*.

3 BARDINI 1999, 124.

4 MORANTE 1950, p. 82.

5 SERPA 1993, 257-262, in part. 261.

6 Ivi, p.262.

7 MORANTE 1987, 43-44.

8 EAD. 1957, 1.

9 EAD.1958, 57.

10 In particolare, la cartella V. E. 1620 /B, 2 contenente abbozzi e appunti per il *Capitolo primo de L'isola di Arturo*.

11 È possibile leggere una descrizione del fondo librario della scrittrice, conservato nella Sala Falqui della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sul sito della BNCR accedendo alla sezione Spazi900.

12 CARTONI 2015, p. 27.

13 «O Solone, Solone, voi Greci siete sempre fanciulli, e un Greco vecchio non esiste!».

14 «Tutto ciò che è legato è dissolubile, ma il voler dissolvere quello che è ben congiunto e che sta bene è da malvagio».

15 «Ora v'è una sola salvezza per questi due mali: non esercitare né l'anima senza il corpo, né il corpo senza l'anima, affinché entrambi difendendosi conservino l'equilibrio e la salute. Pertanto chi si applica alla scienza o ad altro grave lavoro intellettuale, deve anche esercitare i movimenti del corpo, facendo ginnastica, e così chi alleva accuratamente il corpo deve a sua volta farvi corrispondere i movimenti dell'anima, giovandosi della musica e di tutta la filosofia, se vuole essere chiamato a ragione uomo veramente bello e veramente buono».

16 MORANTE 1989, 35.

17 *IBIDEM*, 48-49.

18 *IBIDEM*, 49.

19 CASONI 2007, 35.

20 MONDELLO 2016, 58.

21 MORANTE 1988-1990, vol. I, pp.8-9.

22 «-Socrate, sei ancor giovine- esclamò Parmenide-, ancor non è penetrata in te la filosofia, come un giorno penetrerà, a mio parere; quanto tu non disprezzerai alcuno di questi oggetti! Ora fai conto delle opinioni degli uomini, a cagione della tua età!».

23 «La moltitudine infatti non si rende conto che senza aver percorso in tutti i sensi la totalità delle cose, è impossibile all'intelletto incontrare la verità e dominarla!».

24 «Quella dell'eguale e del doppio, quella, insomma, che fa cessare la divergenza fra le cose che sono contrarie fra loro e, per mezzo del numero, le rende commisurate e consone».

25 «SOCRATE. Ma oltre queste tre forme, noi dicevamo che c'era da esaminarne una quarta. L'esame ora sarà comune: vedi se non ti pare sia necessario che tutto ciò che diviene divenga per una qualche causa. PROTARCO. A me almeno sembra. Come potrebbe divenire, senza di essa? SOCRATE. Ma

la natura dell'*efficiente* forse differisce da questa causa, fuor che nel nome di modo che l'efficiente e la causa non sarà giusto chiamarli uno? PROTARCO. Giusto. SOCRATE. E l'effetto e ciò che diviene analogamente, si troverà che non differiscono, se non nel nome. Od in che? PROTARCO. Solo in questo. SOCRATE. E non è vero che l'*efficiente* precede sempre per sua natura, e ciò che è effetto e che diviene gli tiene dietro? PROTARCO. Sicuro. SOCRATE. Or dunque non è il medesimo, ma diverso, la causa e ciò che serve alla causa nel divenire. PROTARCO. Che dubbio? SOCRATE. Ora, le cose divenute e quelle da cui tutte son divenute non ci hanno dato tre specie? PROTARCO. Sicuro. SOCRATE. Diciamo dunque che la quarta, che produce tutte queste, cioè la causa, ci risulta a sufficienza diversa dalle altre tre? PROTARCO. Sì».

26 «E in verità così deve essere, o cittadini di Atene: che dove uno abbia collocato se stesso, reputando quello essere il suo luogo più onorevole, o vi sia stato collocato da chi comanda, quivi, io credo, deve rimanere, e quivi affrontare i pericoli, e della morte non fare calcolo, né di altro male veruno, più che della viltà e della vergogna».

27 «perché costui fa solo che voi sembriate felici, e io che siate».

28 «Qui forse uno potrebbe dirmi: “Ma silenzioso e quieto, o Socrate, non sarai capace di vivere dopo uscito di Atene?” Ecco la cosa più difficile di tutte a persuaderne alcuni di voi. Perché se io vi dico che questo significa disobbedire al dio, e che perciò non è possibile io viva quieto, voi non mi credete e dite che io parlo per ironia; se poi vi dico che proprio questo è per l'uomo il bene maggiore, ragionare ogni giorno della virtù e degli altri argomenti sui quali m'avete udito disputare e far ricerche su me stesso e su gli altri, e che una vita che non faccia di cotali ricerche non è degna d'esser vissuta: s'io vi dico questo, mi credete anche meno».

29 «Che se uno, giunto nell'Ade, libero ormai da coloro che si spacciano per giudici qui da noi, troverà colà i giudici veri, quelli appunto che nell'Ade si dice esercitino officio di giudici, e Minos e Radamanti e Èaco e Trittolèmo e quanti altri fra i semidei furono giusti nella lor vita; sarebbe forse codesto un mutamento di sede spregevole? E ancora, per starsene insieme con Orfeo e con Musèo, con Omero e con Esiodo, quanto non pagherebbe ciascuno di voi? Io per me non una volta soltanto vorrei morire, se questo è vero. Che consolazione straordinaria avrei io di tal soggiorno colà, quando, m'incontrassi con Palamède, e con Aiace figlio di Telamone, e con tutti quegli altri antichi eroi che ebbero a morire per ingiusto giudizio; e quale gioia, penso, paragonare i miei casi ai loro! E il piacere più grande sopra tutti sarebbe di seguitare anche colà, come facevo qui, a studiare e a ricercare chi è davvero sapiente e chi solo crede di essere e non è. Quanto darebbe uno di voi, o giudici, per interrogare e conoscere colui che condusse contro Troia il grande esercito, oppure Odísseo, o Sísifo, e quanti altri innumerevoli si possono ricordare, uomini e donne? Ragionare colà con costoro e viverci insieme e interrogarli, sarebbe davvero il sommo della felicità. Senza dire poi che, per codesto, non c'è pericolo quelli di là mandino a morte nessuno; essi che, oltre a essere, per altri motivi, più felici

di noi, anche sono oramai per tutta l'eternità immortali, se è vero quel che si dice».

30 MORANTE 1988-1990, vol II, 158.

31 «E dunque, neanche se ingiustizia ci è fatta, si deve rendere ingiustizia».

32 «E se questo è così, pensi tu forse che sia un diritto da pari a pari tra te e noi, e che, se alcuna cosa noi tentiamo di fare contro di te, abbia il diritto anche tu di fare altrettanto contro di noi? O che forse, mentre di fronte al padre tu riconoscevi di non avere un diritto da pari a pari, e così di fronte al padrone se ne avevi uno; il diritto, dico, se alcun male pativi da costoro, di ricambiarli con altrettanto male; e nemmeno se oltraggiato di oltraggiarli, e se percorso di percuoterli, né altro di questo genere: ecco che invece, di fronte alla Patria e di fronte alle Leggi, questo diritto ti sarà lecito; cosicché, se noi tentiamo di mandare a morte te, reputando che ciò sia giusto, tenterai anche tu con ogni tuo potere di mandare a morte noi che siamo le Leggi e la Patria, e dirai che ciò facendo operi il giusto, tu il vero e schietto zelante della virtù? O sei così sapiente da avere dimenticato che più della madre e più del padre e più degli altri progenitori presi tutti insieme è da onorare la patria, e che ella è più di costoro venerabile e santa, e in più augusto luogo collocata da dèi e da uomini di senno? E che la patria si deve rispettare, e più del padre si deve obbedire e adorare, anche nelle sue collere; e che, o si deve persuaderla o s'ha da fare ciò che ella ordina di fare, e soffrire se ella ci ordina di soffrire, con cuore silenzioso e tranquillo, e lasciarci percuotere se ella ci vuole percuotere, e lasciarci incatenare se ella ci vuole incatenare, e se ci spinge alla guerra per essere feriti o per essere uccisi, anche questo bisogna fare, poiché questo è il giusto; e non bisogna sottrarsi alla milizia, e non bisogna indietreggiare davanti al nemico, e non bisogna abbandonare il proprio posto, ma sempre, e in guerra e nel tribunale e dovunque, bisogna fare ciò che la patria e la città comandano, o almeno persuaderla da che parte è il giusto; ma far violenza non è cosa santa, né contro la madre né contro il padre, e molto meno ancora contro la patria?».

33 «Anche costoro, quando discutono intorno a qualche argomento, non si curano già di ricercare dove sia realmente la verità in ciò di cui stanno ragionando, bensì di fare apparir vere a chi discute con loro le questioni che essi stessi pongono; di questo si preoccupano».

34 «Ecco perché, per esempio, c'è chi, ponendo intorno alla terra un movimento vorticoso, immagina ch'ella sia tenuta ferma da questo moto del firmamento; e c'è chi immagina la terra come una madia piatta, e sotto le pone l'aria come sua base e sostegno. Ma quel potere onde cielo e terra si trovano oggi disposti come fu possibile un giorno fossero disposti nel modo migliore, codesto potere né lo ricercano essi né credono abbia alcuna sua forza divina; bensì credono di poter ritrovare un Atlante assai più forte e più immortale di questo, e meglio capace di contenere in sé l'universo».

35 «piacere a se stessi».

36 «parlare scorrettamente non solo è cosa brutta per se medesima, ma anche fa male all'anima».

37 «Amanti dello scherzo sono anche gli dei».

38 «SOCRATE. Ma chiara pur movendo da cosa che non somiglia a ciò che io ho in mente quando parlo; se è vero che il λάβδα non somiglia a ciò che tu dici la σκληρότης. E se questo è così, che altro vuoi dire se non che tu hai convenuto con te stesso, e la giustezza del nome è per te una convenzione, dato appunto che hanno un senso tanto le lettere simili alle cose, quanto le dissimili; perciò solo che hanno sortito abitudine e accordo? Che se poi non è affatto l'abitudine una convenzione, sarebbe meglio dire che non la somiglianza è un modo di manifestare, ma l'abitudine giacché questa, come pare, manifesta e col simile e col dissimile. E poiché in questo consentiamo tutti due, o Cratilo, - ché il tuo silenzio lo riterrò come consenso- è pur necessario che accordo e abitudine contribuiscano in questa cosa al modo di manifestare le cose che intendiamo dire. E difatti, ottimo uomo, se vuoi venire al numero, donde credi che tu potrai riportare numeri simili ad ogni singolo numero, se non lasci che in qualche caso il tuo accordo e la tua convenzione abbiano autorità sulla giustezza dei nomi? Anche a me, certo, piace che i nomi, per quanto è possibile, siano simili alle cose; ma bada che non sia veramente uno sforzo, come dice Ermogene, questo tirarli alla somiglianza, e che non sia invece necessario anche di questo mezzo volgare servirci, dell'accordo, per intendere la giustezza dei nomi. Poiché certo, io credo, si parlerebbe nel miglior modo possibile qualora si parlasse con elementi o tutti in gran parte simili, cioè convenienti, alle cose; e, nel peggior modo, al contrario. Se non che, dimmi ancora questo, dopo di ciò; che valore hanno per noi i nomi, e che cosa diciamo che essi operano di bello?».

39 MORANTE 2013, 68.

40 «SOCRATE. Per questo che gli uni, come tu dicevi, hanno sempre gran tempo a loro agio, e i loro discorsi fanno agiatamente e in pace; e, come noi che mutiamo ora argomento per la terza volta, così anch'essi, se d'improvviso un argomento gli attiri di più di quello che hanno mano; e di condurre il discorso più o meno in lungo non si preoccupano affatto, pur di toccare la verità. Gli altri, al contrario, non solo parlano sempre in grande affanno, incalzati come sono dall'acqua che scorre giù dalla clessidra, ma nemmeno hanno libertà di svolgere i loro argomenti come vogliono; ché sta loro addosso l'avversario, impugnando la legge inflessibile e recitando l'atto d'accusa, che sono i limiti fuor dei quali non è lecito deviare. E sempre i loro discorsi sono pro o contro qualche compagno di servitù; e si rivolgono a un padrone, che è là, sopra uno scanno e ha la causa nelle sue mani; e sono come gare di corsa le quali non vanno mai per questa o quella via indifferentemente, ma sempre girano attorno a una meta ben distinta; e prezzo della corsa, il più delle volte, è la vita. Cosicché, per tutto questo, essi sono sempre in grande tensione, e sono sottili e accorti, e sanno l'arte di lusingare il padrone con le parole e di ingraziarselo coi fatti: piccoli di anima, non corretti. Ogni elevamento morale, ogni dirittura e semplicità di carattere, ogni senso di libertà, tutto in loro distrugge, costringendoli a operare per vie oblique, quell'abito a servire che hanno fino dalla giovinezza: perché gettati, con anime ancora tenere, in grandi e paurosi rischi, e non avendo la forza di affrontarli e superarli senza venir meno alla

giustizia e alla verità, subito si abbandonano alla menzogna e al farsi ingiuria gli uni con gli altri; e vengono su in mille modi storti e storpiati. Sicché quando, finalmente, da giovinetti sono cresciuti uomini, non c'è più niente nella loro anima che non sia guasto e corrotto, per quanto abbiano acquistato, com'essi credono, somma abilità e sapienza. Tali sono, o Teodoro, costoro. Vuoi tu ch'io ti descriva ora quelli del nostro coro; o vuoi ch'io lasci stare, e ritorniamo invece al nostro argomento, per non abusare troppo di quella libertà di mutar discorsi di cui parlavamo poco fa?».

41 «SOCRATE. Parliamo dunque di costoro, se così ti piace; ma, naturalmente, dei corifei soltanto, perché degli altri, che trattano la filosofia con leggerezza, non c'è niente da dire. Anzi tutto i veri filosofi, fino da giovinetti, non conoscono la via che mena al foro; non sanno dov'è il tribunale, dov'è il consiglio, o altro luogo di adunanza pubbliche della città; leggi e decreti, o recitati o scritti, non leggono né ascoltano. Brighe di consorterie per acquistar cariche pubbliche, e convegni e banchetti e festini in compagnia di auletridi, sono tutte cose che nemmeno in sogno vien loro in mente di fare. Che uno in città sia nato di famiglia nobile o ignobile; che qualche segno di ignobiltà sia derivato a un altro dai suoi antenati per parte di padre o di madre; di queste e simili ciarle il filosofo non sa niente più di quel che sappia, come si dice, quanti bicchieri d'acqua ha il mare. E neppure sa di non sapere; ch'è non se ne tiene lontano per aver fama di uomo singolare. E il vero è che il suo corpo soltanto si trova nella città e ivi dimora, ma non la sua anima; la quale tutte codeste reputandole cose da poco e anzi da nulla, e avendole in dispregio grande, trasvola, come dice Pindaro, da ogni parte, e ora scende giù nel profondo della terra, ora ne misura la superficie, ora sale su nel cielo a mirare le stelle, e tutta quanta investiga in ogni punto la natura degli esseri, ciascuno nella sua universalità, senza mai abbassare se stessa a niente in particolare di ciò che le è vicino».

42 «Ci sono, o amico, nell'essere, due esemplari, uno divino, felicissimo, l'altro non divino, infelicissimo; ma ciò non veggono essi, e, nella loro estrema stupidità e follia, non s'accorgono che, operando ingiustamente, fanno sé simili al secondo esemplare, dissimili dal primo: di che appunto pagano la pena vivendo quella vita ch'è simile all'esemplare a cui si fanno simili. E se noi diciamo loro che, se non gettano via quella loro abilità, anche morti non saranno accolti nel luogo che è puro da tutti i mali, ma seguiranno qui in terra, perennemente, a vivere una vita conforme a se stessi, trovandosi insieme tristi con tristi; - ebbene, se diciamo così, ascolteranno le nostre parole come fossimo noi degli stolti, e fossero essi veramente quegli abilissimi e astuti uomini che si credono».

43 «-SOCRATE. Quando dunque tu voglia, o Teeteto, dopo di queste, divenir gravido di altre meditazioni: se ci riuscirai, sarai pieno in virtù della presente ricerca, di meditazioni migliori; se rimarrai vuoto e sterile, sarai men pesante a chi è teco e più mansueto, che allora non crederai, nella tua saggezza, di conoscere quello che non conosci. Di questo soltanto è capace la mia arte, niente di più; né io so cosa alcuna di quelle che fanno gli altri, quanti mai sono e furono uomini grandi e meravigliosi. Quest'arte ostetricia anch'io l'ebbi,

come mia madre, in dono da un dio; per aiuto alle donne ella, io per aiuto degli uomini, quanti sono come te giovani e nobili e belli».

44 SERPA 1993, 259.

45 AGAMBEN 1993, 260.

46 MORANTE 1989, 17.

Bibliografia

AGAMBEN 1993= G. Agamben, *Per Elsa Morante*, Treviso, Linea d'ombra, 1993.

BARDINI 1999= A. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999.

CARTONI 2015= F. Cartoni, *Al di là delle fonti. Elsa Morante tra letture, desiderio e fantasia*, in E. Palandi- H. Serkowka (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 27-34.

Casoni 2007= S. Casoni, *Sulle tracce di Elsa Morante*, «Grafologia e sue APPLICAZIONI» n.33, gennaio-aprile 2007, pp. 26-42.

D'ANGELI 2003= C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2003.

MONDELLO 2016= E. Mondello, *L'età difficile: immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2016.

MORANTE 1950= E. Morante, *Catullo e Lesbia*, in A.A. V.V., *Storie d'amore*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1950, pp.79-83.

- 1957= E. Morante, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1957.

- 1958= E. Morante, *Alibi*, Milano, Longanesi, 1958.

- 1987= E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987.

-1988-1990= E. Morante, *Opere*, 2 vol., Milano, Mondadori, 1988.

- 1989= E. Morante, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989.

PALANDI - SERKOWKA 2015= E. Palandi- H. Serkowka (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015

SERPA 1993= F. Serpa, *Greci e latini*, in G. Agamben (a cura di), *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'ombra, 1993, pp. 257-262.

-,1995= F. Serpa, *Il greco di Elsa*, in N. Orengo- T. Notarbartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante 2*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 76-78.

ZAGRA 2019= G. Zagra, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2019.

Federica Funaro

Tra mito e visione: *L'Iguana* di Anna Maria Ortese e la riscrittura simbolica della classicità

Abstract: *L'Iguana* (1965) di Anna Maria Ortese si configura come un'opera sospesa tra racconto onirico, apologo morale e allegoria metafisica. Il presente contributo intende indagare la presenza di strutture narrative, figure simboliche e *topoi* della letteratura classica greca e latina reinterpretati dalla scrittrice in chiave visionaria. Attraverso il confronto con testi di Omero, Ovidio, Euripide, Platone e Virgilio si mostra come Ortese riprenda e trasfiguri il modello del viaggio iniziatico, il tema della metamorfosi, la figura della vittima sacrificale e lo spazio dell'isola come luogo liminale.

Abstract: Anna Maria Ortese's *L'Iguana* (1965) may be read as a work suspended between dreamlike narrative, moral parable, and metaphysical allegory. This paper aims to explore the presence of narrative structures, symbolic figures, and *topoi* derived from classical Greek and Latin literature, reimagined by the author through a visionary lens. By drawing on intertextual references to Homer, Ovid, Euripides, Plato, and Virgil, the analysis reveals how Ortese reworks and transfigures the motif of the initiatory journey, the theme of metamorphosis, the figure of the sacrificial victim, and the island as a liminal space.

Parole-chiave: Anna Maria Ortese, realismo magico, letteratura classica

Keywords: Anna Maria Ortese, magical realism, classical literature

Federica Funaro è un'umanista di formazione classica. Ha concluso con lode i percorsi di laurea in Scienze dell'antichità a Trieste e Venezia, dove ha ricevuto il Premio Carlo Odo Pavese per la sua tesi in Filologia greca e latina. In parallelo ha coltivato l'interesse per i libri e per il mondo editoriale (antico e contemporaneo) collaborando con le Biblioteche Marciana di Venezia e Sormani di Milano, e con diverse case editrici, tra cui Mondadori, Jaca Book e Giunti, in veste di redattrice. Attualmente sta scrivendo con il professor Paolo Eleuteri la voce "Heliodoros" per il *Catalogus Translationum et Commentariorum*. Email: federica.funaro@gmail.com

Introduzione

Nel paesaggio letterario italiano del secondo Novecento, segnato da tensioni ideologiche, esperimenti linguistici e crisi della rappresentazione, *L'Iguana* (1965) di Anna Maria Ortese emerge come opera radicalmente eccentrica, refrattaria a qualsiasi classificazione. Lontana dalle polarizzazioni tra neorealismo e sperimentalismo, eppure capace di dialogare criticamente con entrambi, questa narrazione si presenta come un dispositivo ibrido e sfuggente: allegoria morale, racconto visionario, romanzo di denuncia e parabola poetica. In essa convivono registri dissonanti, slittamenti semantici, rotture sintattiche e modulazioni liriche che concorrono a costruire un universo narrativo intimo e cosmico. La sua irriducibilità ha generato nel tempo letture plurali, spesso divergenti: alcune di stampo ecologista o animalista, altre più orientate a una lettura etico-politica dell'allegoria, altre ancora interessate alla componente fantastica o esoterica del romanzo. Tuttavia, la complessità dell'opera richiede di cogliere la densità simbolica e il lavoro profondo che Ortese opera sul linguaggio e sulla forma.

Il presente contributo propone di leggere *L'Iguana* secondo una modalità che riconosce nel mito non soltanto un repertorio tematico, ma una struttura formale e conoscitiva. Come ha osservato Pierre Brunel, il mito nella letteratura moderna agisce non come citazione, ma come tensione strutturante, come principio generativo del senso, spesso nella forma della sua crisi o della sua deformazione. In Ortese il mito non è evocato per essere restaurato o idealizzato, ma per essere sottoposto a una radicale torsione tragica, capace di mettere a nudo le aporie della condizione umana contemporanea.

In questo senso *L'Iguana* si configura come un testo attraversato da una *koinè* mitica che si esprime non solo attraverso il richiamo a figure archetipiche, ma anche attraverso una modalità linguistica e conoscitiva che ha radici nella cultura classica. Il romanzo dialoga in profondità con la tradizione greco-latina, non tanto sul piano delle citazioni esplicite, quanto su quello delle strutture simboliche, degli

schemi narrativi, delle costellazioni immaginative che costituiscono il fondo mitopoietico della cultura europea.

Ciò che più colpisce in questa operazione ortesiana è la trasfigurazione tragica del mito: la scrittura non tende all'armonizzazione, ma alla dissonanza; non alla salvezza, ma alla denuncia dell'ingiustizia ontologica; non all'epifania del senso, ma all'esperienza del dolore come rivelazione. In questo quadro, la figura dell'Iguana – metà donna e metà rettile, fragile, dolente, perseguitata – si impone come incarnazione di un'alterità radicale, come simbolo della marginalità esclusa, ma anche come enigma sacro, mostruosamente umano.

L'indagine che qui si propone si articola lungo diverse direttrici: la genealogia simbolica dell'Iguana, letta attraverso il prisma della mostruosità femminile, quella che abita l'anti-pantheon del mito classico (Medusa, Aracne, sirene, sfingi); l'analisi della topografia simbolica dell'isola di Ocaña come spazio liminale e allegoria della cecità morale; la centralità della metamorfosi tragica come paradigma dell'identità negata; infine, il fallimento etico di Daddo Desideri come figura rovesciata dell'eroe virgiliano, e l'implicita proposta ortesiana di un'etica della testimonianza piuttosto che della salvezza.

Parallelamente, si cercherà di collocare l'opera in una rete comparativa con altri autori del Novecento europeo che hanno impiegato il mito non come repertorio consolatorio, ma come dispositivo critico, fra cui Yourcenar, Borges, Calvino e Morante.

Il saggio si concluderà con un approfondimento sullo statuto della scrittura ortesiana come parola mitopoietica, oracolare e ferita, alla luce di alcune riflessioni filosofiche novecentesche, da Simone Weil a María Zambrano fino a James Hillman.

La figura dell'Iguana tra mito e mostruosità sacra

Daddo Desideri, giovane rampollo milanese, parte alla ricerca di terre da acquistare. Il caso lo porta sull'isola di Ocaña, dove incontra un'antica famiglia decaduta e dove fa la conoscenza della

singolare servetta: l'Iguana/fanciulla Estrellita. Per lei prova da subito sentimenti fortemente contrastanti che lo condurranno al (vano) tentativo di salvarla.

La creatura che dà il titolo al romanzo di Anna Maria Ortese si presenta fin dalle prime pagine come figura enigmatica, perturbante e centrale nell'architettura simbolica del testo. La sua ambiguità ontologica – animale e umana, femminile e mostruosa, naturale e sacrale – la colloca nel solco di una genealogia mitica di ibridi inquietanti, figure che abitano i confini tra mondo e *altro* mondo, tra norma e anomalia. È in questa dimensione che l'Iguana si impone non solo come personaggio, ma come dispositivo critico, capace di interrogare i codici percettivi, etici e linguistici della modernità.

La tradizione classica offre un ampio repertorio di creature femminili ibride e mostruose, il cui potere simbolico si esercita attraverso l'enigma, la voce, la visione. Le sirene, le arpie, le sfingi, le gorgoni: tutte figure che incarnano una differenza radicale rispetto all'umano maschile normato, e che per questo vengono spesso collocate nella dimensione del pericolo, della seduzione o della punizione. L'Iguana di Ortese si iscrive in questa costellazione, ma la rovescia profondamente: non è predatrice, non è ingannatrice, non è minaccia. È, piuttosto, vittima sacrificale, corpo marginale che interroga attraverso la propria sofferenza. Non emette un canto seducente, ma un lamento: «una voce delicata, stanca, che sembra venire da una ferita invisibile» (Ortese, *L'Iguana*, p. 37).

Se le sirene omeriche rappresentavano il punto di incontro tra conoscenza e perdizione

Alle Sirene prima verrai, che gli uomini
stregano tutti, chi le avvicina.
Chi ignaro approda e ascolta la voce
delle Sirene, mai più la sposa e piccoli figli,
tornato a casa, festosi l'attorniano,
ma le Sirene col canto armonioso lo stregano,
sedute sul prato: pullula in giro la riva di scheletri
umani marcenti; sull'ossa le carni si disfano (*Odissea*, XII, 39-46)

l'Iguana ortesiana è una sirena rovesciata: la sua voce non annienta, ma chiede ascolto; non seduce, ma supplica; non promette verità, ma espone il dolore dell'essere. Non è portatrice di sapienza arcana, ma di una sofferenza universale, che interroga la coscienza dell'altro. Così, l'elemento del canto, centrale nella mitologia classica, viene trasfigurato in preghiera inascoltata, in eco del dolore cosmico.

Un ulteriore riferimento mitico è quello alla figura di Medusa, così come descritta nelle *Metamorfosi* di Ovidio. La Gorgone, già in sé figura ambigua, nasce da una violenza: stuprata da Poseidone nel tempio di Athena, viene punita dalla dea e trasformata in mostro. In Ortese questo archetipo si riformula nella logica del potere patriarcale che condanna l'Iguana non per ciò che ha fatto, ma per ciò che è. Come Medusa, l'Iguana subisce una trasformazione che non è punizione individuale, ma riflesso di una colpa sistemica, inscritta nella struttura del dominio.

Ancora più esplicito è il richiamo alla figura di Aracne, anch'essa punita da una dea per aver detto la verità – per aver osato sfidare il potere divino con la forza del sapere e dell'arte. Scrive Ovidio:

la bionda dea guerriera si dolse del successo,
 fece a brandelli la tela che illustrava i misfatti degli dei
 e, con in mano la spola fatta col legno del monte Citoro,
 più volte in fronte colpì Aracne, figlia di Idmone.
 La sventurata non lo resse e fuor di senno corse a cingersi
 il collo in un cappio: vedendola pendere n'ebbe pietà Pallade
 e la sorresse dicendo: "Vivi, vivi, ma appesa come sei,
 sfrontata, e perché tu non abbia miglior futuro, la stessa pena
 sarà comminata alla tua stirpe e a tutti i tuoi discendenti".
 Poi, prima d'andarsene, l'asperge col succo d'erbe
 infernali, e al contatto di quel malefico filtro
 in un lampo le cadono i capelli e con questi il naso e le orecchie;
 la testa si fa minuta e così tutto il corpo rimpicciolisce;
 zampe sottili in luogo delle gambe spuntano dai fianchi;
 il resto è ventre: ma da questo Aracne emette un filo
 e ora, come ragno, torna a tessere la sua tela. (*Met.* VI, 130-145)

Il *vitium facti*, il crimine della verità detta contro il potere, è ciò che condanna anche l'Iguana: non per colpa personale, ma per la semplice esistenza di un'alterità che l'ordine simbolico non può tollerare. Il corpo dell'Iguana diventa così il luogo di una punizione indecifrabile, una metamorfosi imposta dalla paura del diverso.

L'Iguana, dunque, è una figura mitica deformata, priva di contesto sacrale, ma carica di una valenza oracolare che sfida l'interpretazione. In quanto tale, si presenta come messaggera silenziosa di una verità che non trova spazio nel discorso dominante. La sua mostruosità non è effetto della natura, ma del linguaggio che la nomina, la descrive, la condanna. In questo ricorda da vicino le riflessioni di Michel Foucault sulla costruzione discorsiva della follia e del mostruoso come forme di esclusione funzionali all'ordine sociale. Non a caso, la creatura si pone sempre ai margini: non solo dell'isola di Ocaña, ma del campo del linguaggio. Parla poco e, quando lo fa, la sua parola è incomprensibile, poetica, svuotata di potere. È l'intrusione dell'"altro" nel cuore della civiltà, una presenza perturbante che rivela le aporie dell'umano. In termini lacaniani, potremmo dire che l'Iguana incarna il Reale: ciò che sfugge alla simbolizzazione, ciò che ritorna come trauma, ciò che disarticola l'ordine simbolico.

La femminilità mostruosa che incarna non è, dunque, regressione primitiva o minaccia fallica, ma testimonianza vivente dell'ingiustizia, non è l'Altro da cui difendersi, ma l'Altro che chiede riconoscimento; la sua presenza costringe i personaggi – e il lettore – a confrontarsi con una domanda etica fondamentale: cosa fare dell'alterità? Come rispondere a una creatura che non si può classificare, comprendere, redimere?

In questa prospettiva, l'Iguana non è né allegoria chiusa né figura onirica, è una creatura mitica nuova, generata dal trauma storico, dalla marginalizzazione sociale, dalla cecità politica. La sua forza simbolica risiede proprio nella sua opacità: è un enigma non perché nasconda un senso, ma perché lo frammenta, lo disperde, lo trasforma in esperienza.

Il paradigma della metamorfosi bloccata

Una delle linee simboliche più evidenti e potenti ne *L'Iguana* è il tema della metamorfosi, che in Ortese non si realizza come passaggio, liberazione o compimento, ma come stasi, identità irrisolta, ferita ontologica cristallizzata. La figura dell'Iguana è, infatti, definita sin dall'inizio attraverso una contraddizione irreparabile: è un essere ibrido, né vera bambina né donna, né umana né animale, non si trasforma ma rimane sospesa, prigioniera di un'identità impossibile.

La tradizione classica offre innumerevoli esempi di metamorfosi come forma narrativa e teologica. Le *Metamorfosi* di Ovidio tracciano una genealogia della trasformazione come punizione, premio, fuga, compensazione o rivelazione. Il mutamento di forma coincide con un mutamento di stato, e in questo senso la metamorfosi segna un passaggio: da ninfa a lauro, da uomo a lupo, da giovane a stella. Nel romanzo di Ortese questa dinamica è interrotta. La metamorfosi dell'Iguana è incompleta, in quanto è sì già avvenuta, ma non del tutto: non vi è ritorno alla condizione originaria né transito in un'altra dimensione. Non vi è redenzione simbolica, ma persistenza nel mostruoso. L'Iguana resta imprigionata in un corpo che non le appartiene del tutto, in una forma che non è linguaggio, né espressione, né significato pieno. È metamorfosi fallita, quella che si sedimenta nel corpo e nella parola.

Questa sospensione ontologica ha una forte valenza tragica. Essa avvicina la figura dell'Iguana a quella delle grandi eroine della tragedia attica: donne giovani, innocenti, destinate a morire per volontà del potere. In particolare l'eco del mito di Ifigenia è palpabile. Come la figlia di Agamennone, l'Iguana viene sacrificata non per ciò che è o ha fatto, ma per una necessità superiore imposta dall'ordine dominante: una necessità presentata come razionale, ma fondata su un'ingiustizia ontologica. In *Ifigenia in Aulide* Euripide mette in scena l'assurdità tragica della vittima innocente, e fa risuonare, nella voce della giovane condannata, la domanda che attraversa anche l'opera ortesiana: chi ha scritto la legge che permette di uccidere la figlia? Quale civiltà è quella che sacrifica l'innocenza

per sopravvivere? L'Iguana, come Ifigenia, è sacrificabile perché considerata altra: non conta la sua voce, non conta la sua verità, conta il ruolo che le è stato assegnato nel meccanismo del potere. È l'"ospite sacro" che può essere ucciso perché nessuno ne riconosce la piena soggettività.

Ortese articola questa condizione non solo a livello tematico, ma anche stilistico. La scrittura che accompagna l'Iguana si fa inquieta, dissonante, lirica e ferita. La sua voce è franta, priva di continuità, come se la lingua stessa faticasse a rappresentare quella figura, come se il linguaggio umano non fosse in grado di contenere l'alterità che essa incarna. La metamorfosi diventa così dispositivo linguistico, una poetica dell'interruzione e dello scarto.

In questo senso l'Iguana non è solo personaggio, ma simbolo vivente di un'interruzione, una ferita aperta nella realtà, una figura dell'irrappresentabile. Come ha scritto Freud a proposito del perturbante (*Das Unheimliche*), ciò che ci inquieta profondamente è ciò che un tempo ci era familiare, ma che è stato rimosso, escluso, e che ritorna sotto forma di distorsione. L'Iguana è il ritorno del rimosso primordiale: ciò che la modernità ha espulso – il dolore, l'inutilità, l'infanzia, il sacro – e che Ortese rimette al centro del racconto.

La sua metamorfosi negata rivela, dunque, una critica radicale all'antropocentrismo, all'umanesimo normativo, all'ideologia del progresso. La mostruosità non è un accidente, ma il risultato di un processo di marginalizzazione. Il potere, nella sua forma razionale e illuminista, ha bisogno di mostri per affermarsi come ordine: e l'Iguana, in questo sistema, non è altro che il prodotto terminale della razionalità.

Il gesto di Daddo, che tenta invano di salvare l'Iguana, non può che fallire. Il mondo che Ortese rappresenta è un mondo in cui la speranza è neutralizzata, in cui la pietà è senza effetti, in cui la metamorfosi non porta a un nuovo equilibrio, ma rimane fissata nel trauma. La creatura ibrida è la testimonianza vivente di questa paralisi: essa mostra, attraverso il proprio corpo impossibile, la catastrofe dell'umano.

E proprio per questo la figura dell'Iguana si colloca nel cuore di una riflessione radicale sulla natura del mito nella contemporaneità: non più narrazione fondante, ma racconto fratturato, non più modello di ordine, ma traccia della disgregazione. Il mito ortesiano è tragico perché non fonda, non giustifica, non salva: ma espone, denuncia, lacera. La metamorfosi bloccata dell'Iguana è il simbolo estremo di questa frattura.

Daddo Desideri: *pietas* impotente e fallimento dell'eroe

Il personaggio di Daddo Desideri si configura, sin dalle prime battute del romanzo, come figura ambigua e centrale: giovane imprenditore milanese, proveniente da un ambiente urbano, tecnocratico e capitalistico, sembra incarnare il soggetto moderno per eccellenza, scisso tra razionalismo e smarrimento etico. Il suo viaggio verso l'isola di Ocaña, inizialmente motivato da interessi economici – l'idea di acquistare l'isola come bene immobiliare – si trasforma gradualmente in un percorso di coscienza, che tuttavia non approda mai a una vera conversione. Anzi, il cammino di Daddo si concluderà in un fallimento simbolico che rappresenta il fallimento di una intera civiltà.

Nella costruzione del personaggio, Ortese sembra evocare il modello dell'eroe virgiliano, in particolare Enea, figura centrale dell'epica romana, definito dalla sua *pietas*, dalla capacità di accogliere il dolore, di assumersi la responsabilità della Storia, di trasformare la perdita in fondazione. L'eroe dell'*Eneide*, pur attraversando la sofferenza, riesce a dare un senso al proprio dolore, a innalzare un nuovo ordine; la sua *pietas* è attiva, storica, efficace.

Anche Daddo, in apparenza, manifesta una forma di *pietas*: non è indifferente alla sofferenza dell'Iguana, ne è toccato, ne riconosce l'innocenza e desidera salvarla. Tuttavia, la sua *pietas* è impotente, incapace di incidere sulla realtà. Non genera alcun atto trasformatore, non modifica le strutture del potere, non porta alcuna redenzione. Il suo gesto è puramente intenzionale, astratto, e non trova attuazione nella prassi.

In questa distanza tra volontà etica e incapacità politica si gioca il rovesciamento moderno del modello eroico. Se Enea salva e fonda, Daddo assiste e fallisce. Il suo coinvolgimento emotivo, pur sincero, è insufficiente: egli non riesce né a proteggere l'Iguana, né a sottrarsi al sistema che la opprime. È testimone ma non salvatore, presenza empatica ma inefficace. La sua figura si avvicina così a una tipologia novecentesca dell'eroe tragico: l'intellettuale disarmato, l'osservatore coinvolto che non riesce a intervenire.

Questo fallimento non è solo personale, ma storico e culturale. Ortese, attraverso Daddo, mette in scena la crisi della soggettività moderna che ha perduto ogni fondamento trascendente, ogni visione forte del Bene, e che si trova a confrontarsi con il dolore senza strumenti adeguati. La sua *pietas* non è sostenuta da una comunità, da una religione, da una mitologia: è un sentimento individuale, privo di sponda e di efficacia, che si infrange contro la macchina del potere.

Anche da un punto di vista narrativo Daddo non evolve: non compie un percorso formativo, non acquisisce una nuova consapevolezza che possa tradursi in azione. È un eroe senza teleologia, privo di scopo e senza destinazione. Il suo ritorno a Milano, alla fine del romanzo, non è un *nostos*, ma un ripiego, un ritorno all'inconsapevolezza, forse al cinismo. L'isola non lo ha trasformato, lo ha solo ferito.

Questa rappresentazione antierica si inserisce in una più ampia tradizione novecentesca in cui il soggetto smette di essere centro del mondo per diventare testimone del suo crollo. In Kafka, ad esempio, i protagonisti sono spesso schiacciati da strutture invisibili e inaccessibili; in Beckett l'eroe non agisce, ma attende; in Musil la volontà si dissolve nell'astrazione. Daddo è fratello di questi personaggi: partecipa al dolore, ma non sa come attraversarlo.

L'elemento più drammatico della sua parabola è che, pur vedendo, è incapace di rispondere. Non si tratta di cecità, ma di impotenza morale: il riconoscimento del Male non implica la capacità di combatterlo. Daddo incarna l'etica del fallimento, la coscienza che assiste e compatisce ma che non riesce ad agire. E proprio in questa

impotenza risiede la cifra più radicale dell'opera ortesiana: non la denuncia, ma la constatazione di un mondo in cui il bene è senza luogo.

La sua *pietas*, dunque, è l'ultima risorsa di un'umanità ferita, l'ultimo gesto prima del silenzio. È una *pietas* senza futuro, senza progetto, senza fondazione. Ortese non propone un'azione alternativa, ma una testimonianza del male: e in questo senso, Daddo non è l'eroe della salvezza, ma il custode della memoria.

Nel fallimento di Daddo si manifestano verità amare: l'empatia non basta, la bontà individuale non può competere con le strutture del dominio, la bellezza del gesto morale non salva nessuno, ma forse salva la lingua, la letteratura, la possibilità di ricordare. E questa, in Ortese, è già una forma di resistenza.

Ocaña come spazio mitico e liminale

L'isola di Ocaña, luogo in cui si svolge gran parte dell'azione de *L'Iguana*, non è un semplice sfondo geografico né uno spazio realistico nel senso stretto del termine. Sin dalle prime descrizioni, essa si configura come una topografia simbolica, un microcosmo sospeso tra realtà e visione, tempo e astrazione, società e cosmo. La sua natura ambigua, oscillante fra concretezza materiale e qualità onirica, la avvicina alle grandi isole mitiche della tradizione classica: Ogigia, Eea, l'Isola dei Beati, l'Isola dei Morti.

Fin dall'epoca arcaica, l'isola rappresenta nell'immaginario occidentale un luogo altro, separato non solo per distanza spaziale, ma per differenza ontologica. In *Odissea*, Ogigia è la dimora di Calipso, in cui il tempo si arresta; Eea è la terra dell'ambigua Circe, dove l'umano si trasforma in bestia. In entrambi i casi, l'isola segna un'interruzione del continuum esperienziale: è spazio della metamorfosi, della tentazione, della rivelazione. Ocaña, in modo analogo, è un luogo liminare, in cui le coordinate spazio-temporali si sfaldano e l'identità stessa si dissolve.

Daddo Desideri approda a Ocaña con lo scopo, apparentemente prosaico, di esplorare nuove opportunità di investimento

economico. Tuttavia, fin dall'inizio, il suo viaggio si trasforma in un cammino simbolico, costellato da incontri inquietanti, presenze enigmatiche e contraddizioni logiche. L'isola appare immersa in un tempo sospeso, in cui le giornate si confondono, gli avvenimenti si ripetono, la trasformazione è negata. È uno spazio segnato da un'eternità malata, un presente circolare e logorato, che richiama la condizione degli inferi o dei mondi paralizzati della letteratura escatologica. In questo senso Ocaña può essere letta come una caverna platonica allegorica, in cui le ombre proiettate sulla parete non rivelano ma deformano la verità. I personaggi – i tre fratelli nobili, l'Iguana, lo stesso Daddo – sembrano bloccati in una rappresentazione perpetua di sé, incapaci di trasformarsi, ripetendo ruoli svuotati di senso. La tensione tragica del romanzo nasce proprio da questa immobilità strutturale, da questa condizione di esilio esistenziale in cui nessuna conoscenza può produrre salvezza.

Lo sguardo verso l'alto, verso l'idea del Bene, non è più possibile a Ocaña. L'isola diventa il luogo in cui il desiderio di verità si infrange, in cui la visione è offuscata dal potere, dalla violenza, dalla marginalità. Il sole platonico si trasforma in bagliore accecante che non illumina, ma ferisce. E in questo scenario l'Iguana rappresenta ciò che resta dell'Idea del Bene: una presenza incomprensibile, inascoltata, perseguitata – cioè tradita nella sua stessa essenza.

Anche la spazialità interna dell'isola contribuisce a rafforzarne il valore simbolico. Il castello, residenza dei tre fratelli, si presenta come una costruzione fatiscente, gotica e asfissiante, dove il potere si perpetua in forma di simulacro. È un potere nudo, scollegato da ogni orizzonte di senso, e tuttavia ancora operante, capace di dominare e di distruggere. La natura, pur presente, è anch'essa spettrale: la vegetazione è descritta come eccessiva, malata, priva di armonia. Tutto, sull'isola, suggerisce una decadenza irreversibile, una sorta di seconda caduta, successiva e più grave di quella edenica.

In questo contesto Ocaña assume i tratti di un purgatorio laico, ma senza redenzione possibile. Il tempo è fermo, le passioni sono consumate, il linguaggio è stanco. L'isola è chiusa al mondo e alla storia, ma non per vocazione utopica, bensì per condanna. È un

non-luogo, una zona grigia in cui si produce violenza senza scopo e senza redenzione, dove l'innocenza – incarnata nell'Iguana – può solo soffrire e testimoniare.

Dal punto di vista della struttura narrativa, l'isola opera come dispositivo claustrofobico, come labirinto senza centro, in cui Daddo si muove senza direzione, incapace di uscire, incapace di scegliere. L'erranza dell'eroe, elemento centrale nel mito classico, qui si trasforma in deriva. Non vi è meta, né fondazione, né ritorno. Il viaggio non è più simbolo di conoscenza, ma segno di disorientamento esistenziale.

In questa torsione simbolica Ortese inserisce un messaggio profondamente etico: il luogo del mito non è più lo spazio in cui il sacro si manifesta, ma il teatro dell'ingiustizia reiterata. L'isola, che un tempo era luogo dell'epifania, diventa ora luogo del rifiuto della verità. L'Iguana, come figura sacra non riconosciuta, è il segno di questa nuova condizione: inascoltata, perseguitata, esclusa, essa rivela l'impossibilità della salvezza in un mondo in cui la visione è cieca e il potere non ascolta.

Ortese e la mitopoiesi come linguaggio

Se nella struttura tematica e simbolica de *L'Iguana* il mito opera come dispositivo conoscitivo e tragico, è sul piano della lingua e dello stile che Anna Maria Ortese porta a compimento la propria operazione più radicale: una scrittura che non si limita a rappresentare il mito, ma lo ricrea dall'interno, lo abita con una forza linguistica che ne reinventa le forme. Si tratta di una vera e propria mitopoiesi, non nel senso della semplice evocazione figurale del mito, ma nel senso profondo indicato da Umberto Eco quando scrive che «il linguaggio mitopoietico è quello che crea mondi possibili».

Nel romanzo, infatti, la parola si carica di una tensione simbolica che la distanzia dalla referenzialità immediata e la proietta in una dimensione altra, visionaria, oracolare. Le frasi ortesiane si distendono in sintassi arborescenti, in immagini dilatate, in

sospensioni liriche che sembrano provenire da una zona intermedia fra il sogno e la preghiera. Come nella tragedia greca, dove il coro non illustra ma evoca, anche in Ortese il linguaggio non spiega, ma apre: squarcia la superficie del reale per mostrarne la vertigine.

Questa qualità epifanica del linguaggio si manifesta soprattutto nelle descrizioni dell'Iguana, nelle sue parole rotte, nei suoi silenzi carichi di significato. La creatura parla, ma la sua voce è «delicata, stanca, come se venisse da una ferita invisibile» (Ortese, *L'Iguana*, p. 37): è il linguaggio del dolore, dell'impossibilità, dell'intraducibile. La parola non comunica un messaggio, ma fa avvertire una presenza. Si tratta, per usare una categoria di María Zambrano, di una «ragione poetica», in cui la verità non si impone come sistema, ma si svela come rivelazione fragile, istantanea, inafferrabile.

La scrittura ortesiana si colloca esattamente in questi squarci rivelatori: la narrazione avanza per epifanie e interruzioni, non per causalità lineare. Il senso non è generato da un logos ordinatore, ma emerge come intuizione tragica, come immagine che parla prima e oltre ogni interpretazione. In questo senso, *L'Iguana* non è un romanzo "fantastico" nel senso canonico del termine, ma un'opera mitico-poetica: un testo che non descrive il mito, ma lo rigenera nel linguaggio.

Il rapporto con il mito, quindi, non è tematico, ma formale. La lingua ortesiana funziona essa stessa come mito vivente: opera per condensazione, per simboli, per metafore assolute. È una lingua che tende verso il sacro, non nel senso religioso, ma nel senso di una sacralità ferita, la cui sopravvivenza è affidata al linguaggio poetico. *L'Iguana*, nel suo stesso modo di parlare, testimonia l'esistenza di una verità non logica, non razionalizzabile, che solo la letteratura può accogliere.

In questo senso, Ortese si distanzia radicalmente dal realismo borghese, ma anche dalla sperimentazione linguistica fine a sé stessa. La sua è una scrittura visionaria, ma sempre eticamente orientata. Non c'è estetismo, né compiacimento formale, ma una ricerca costante di un linguaggio capace di ascoltare ciò che la logica esclude: il dolore, l'alterità, il mistero. La lingua non è strumento,

ma luogo della verità. Scrivere diventa così un atto di compassione.

L'Iguana stessa è una figura linguistica: la sua deformità fisica corrisponde a una parola distorta, inascoltata, non assimilabile. È un personaggio che interroga la possibilità stessa di rappresentare l'altro. La sua voce non si iscrive nel codice dominante, e proprio per questo rivela l'insufficienza del linguaggio funzionale, logico, referenziale. Ortese rovescia così il paradigma della narrazione moderna, che spesso postula una verità da interpretare: qui, al contrario, la verità non si interpreta, ma si soffre.

La mitopoiesi ortesiana è dunque una forma di resistenza. In un mondo dominato dalla tecnica, dall'economia, dal linguaggio dell'efficienza, l'autrice costruisce una lingua che disobbedisce, che non serve ma interroga, che non funziona ma ferisce. La narrazione non si chiude nel simbolo, ma resta aperta, come ferita che chiede ascolto. E in questo gesto letterario si compie la funzione profonda del mito: non dare risposte, ma sostenere le domande.

Il mito nella riflessione novecentesca: Simone Weil, María Zambrano, James Hillman

La funzione che il mito assume in *L'Iguana* si colloca entro una più vasta cornice filosofica novecentesca, nella quale viene riconsiderato non più come racconto originario o fondativo, ma come forma attiva di conoscenza, linguaggio poetico della verità, struttura psichica e simbolica che sopravvive nel cuore della modernità. In questa prospettiva l'opera di Anna Maria Ortese entra in risonanza – spesso implicita ma profondissima – con tre grandi figure del pensiero novecentesco: Simone Weil, María Zambrano e James Hillman.

Nel saggio *La source grecque* (1953) Simone Weil interpreta la tragedia attica come lo spazio in cui l'essere umano prende coscienza del proprio limite e della propria fragilità. Il tragico, per Weil, non nasce dal conflitto tra forze opposte, ma dalla coincidenza tra innocenza e sventura, tra purezza e distruzione. Il fulcro della tragedia greca è il momento in cui la giustizia non si manifesta

più come equità, ma come assurdità ontologica, perché la vera grandezza tragica è quella dell'innocente che subisce la sventura senza colpa. L'Iguana è esattamente questo tipo di personaggio: una figura senza colpa ma destinata alla sofferenza, alla marginalità, alla punizione. Non per scelta, non per errore, ma per l'incapacità del mondo di accoglierla. La sua condizione tragica non è funzionale alla catarsi, ma rivela la disumanità strutturale di un ordine che sacrifica l'altro per mantenersi. Ortese, come Weil, non cerca spiegazioni o redenzioni: mette in scena la nudità del male, la sua incomprensibile permanenza nel cuore della civiltà.

L'opera ortesiana si nutre anche, consapevolmente o meno, della lezione di María Zambrano, filosofa spagnola che ha cercato una via intermedia tra il pensiero razionale e la parola poetica. In *Chiari del bosco* (1977) Zambrano definisce la verità come ciò che si manifesta non per concetto, ma per rivelazione fragile, per intuizione lirica. Ortese fa propria questa idea e costruisce il suo romanzo come una serie di fenditure, di varchi improvvisi nel linguaggio attraverso cui si intravede un senso altro. Ocaña è il bosco opaco in cui solo chi ha occhi disarmati può vedere; l'Iguana è la figura che custodisce una verità che non si lascia dire, ma che si intuisce nella compassione.

Il pensiero di Zambrano permette di leggere *L'Iguana* non come un'opera "misteriosa" in senso esoterico, ma come tentativo poetico di far emergere un'altra forma di sapere, non razionalizzabile, che passa attraverso il simbolo, il dolore, la contemplazione. La "ragione poetica" è, per Ortese, l'unico strumento capace di accostarsi al mistero dell'umano.

Un ulteriore riferimento va alla psicologia archetipica di James Hillman, il quale, in opere come *Il codice dell'anima* (1996), sostiene la necessità di ascoltare le immagini originarie che abitano l'anima individuale e collettiva. Per Hillman il mito non è un residuo arcaico ma una struttura attiva della psiche che si manifesta attraverso figure che parlano per apparizione, non per spiegazione. L'Iguana, in questa chiave, è una figura archetipica: una voce silenziosa che non chiede di essere interpretata, ma accolta. È il simbolo di un destino negato, di un'alterità che ci abita e che la civiltà moderna ha rimosso. La sua

presenza non serve per decifrare un significato allegorico, ma per attivare una risposta etica, una capacità di ascolto che precede ogni concettualizzazione. L'approccio di Hillman permette di cogliere la profondità psicologica del romanzo di Ortese: *L'Iguana* non è solo un testo di denuncia, ma anche un rito di riconnessione con l'inconscio collettivo, una convocazione di immagini profonde che parlano della nostra incapacità di proteggere ciò che è fragile, diverso, sacro.

Pur da ambiti diversi – la mistica etica di Weil, la filosofia poetica di Zambrano, la psicologia archetipica di Hillman – queste tre voci convergono nel riconoscere al mito una funzione di verità che la modernità non ha saputo sostituire. Ortese raccoglie questo lascito e lo trasforma in scrittura, in gesto letterario di ascolto e di resistenza. Il suo romanzo non spiega il mito, ma lo soffre, lo espone nella forma di un racconto lirico e dissonante, dove l'eroe è fallito, il mostro è vittima, la salvezza è impossibile. Eppure, è proprio in questo impossibile che risiede il senso più alto del mito contemporaneo: non fondare un ordine, ma denunciare la sua incapacità di essere auto sussistente; non offrire soluzioni, ma custodire domande; non chiudere il senso, ma aprirlo come ferita condivisa.

Prospettiva comparata: la letteratura del mito ferito

Inserire *L'Iguana* in una prospettiva comparatistica permette di cogliere appieno la singolarità e insieme la densità culturale del progetto ortesiano. Se infatti il Novecento ha conosciuto un ampio ritorno al mito – come figura, come struttura, come segno critico – non tutte le opere che lo impiegano riescono a farne un dispositivo di interrogazione radicale. In Ortese il mito non è riutilizzato come repertorio estetico né come strumento ornamentale, ma viene attraversato nella sua ambivalenza, rovesciato nelle sue promesse, denudato della sua potenza salvifica. È un mito ferito, che non consola, ma esige risposte etiche. In questa operazione, Ortese si distingue da molte delle voci a lei contemporanee, pur condividendo con esse un orizzonte culturale comune. Il confronto

con Marguerite Yourcenar, Jorge Luis Borges ed Elsa Morante può chiarire il valore comparativo di questa distanza.

Marguerite Yourcenar recupera il mito classico attraverso una scrittura colta, meditativa, essenzialmente interiore: in *Fuochi* (1936) o in *Anna, soror* (1981) il mito viene riletto dal punto di vista delle figure femminili, spesso attraverso una soggettivazione lirica che ne esplora le tensioni intime, le passioni, le ferite. È un approccio tragico, ma anche elegiaco: il mito è uno specchio dell'interiorità, una forma alta di consapevolezza. Ortese, pur condividendo questa attenzione alla voce femminile dolente, si colloca altrove: non interessa tanto il mito come confessione, ma il mito come linguaggio spezzato. L'Iguana non è una figura che racconta sé stessa, ma una creatura indicibile, che pone domande più che rivelare vissuti. Il mito, in Ortese, non media il dolore, ma lo espone senza filtro.

Diversa è la prospettiva di Borges, per il quale il mito è materia di gioco, di combinazione, di riflessione paradossale. In racconti come *La casa di Asterione* (1947) o *La scrittura del dio* (1949), il mito viene ridotto a figura logica, a strumento epistemologico per esplorare il labirinto del sapere. Borges decostruisce il mito, ne mostra la struttura simbolica e la funzione retorica, senza mai concedere alla figura mitica una profondità etica o tragica. Ortese opera in direzione opposta: la sua Iguana non è figura da interpretare, ma corpo da ascoltare. Il mito non è un oggetto mentale, ma una presenza emotiva, una forza perturbante che attraversa il linguaggio. Dove Borges gioca con l'enigma, Ortese lo soffre.

Un confronto particolarmente significativo sembra quello con Elsa Morante, in particolare con *L'isola di Arturo* (1957) e *La Storia* (1974). In entrambi i casi, la scrittura morantiana assume toni epici o fiabeschi per raccontare la violenza della storia, la distruzione dell'innocenza, il trauma collettivo. Il mito è presente come eco, come cifra simbolica, soprattutto nella costruzione di personaggi-figura e nella visione infantile del mondo. Ortese condivide con Morante questa attenzione al dolore dei più deboli, ma ne accentua la dimensione visionaria e tragica. Se in Morante il mito media la

storia, in Ortese la soppianta: *L'Iguana* non è una narrazione della Storia, ma una teologia del dolore, un affresco simbolico in cui il trauma non è rappresentato, ma incarnato in una figura impossibile da normalizzare. Ortese non racconta il passato, ma mette in scena l'impossibilità del futuro.

A fronte di questi confronti, risulta evidente che Ortese pratica un uso profondamente personale e destabilizzante del mito. Non lo rielabora, non lo aggiorna, non lo decostruisce: lo spezza. Il mito in *L'Iguana* è linguaggio disfunzionale, rito interrotto, sapere che non salva. Come ha scritto Nietzsche in *La nascita della tragedia*, vi sono figure che non agiscono, ma patiscono, e proprio per questo rivelano, perché il personaggio tragico che non ha potere, che non compie azioni, ma che soffre, è colui che apre la via alla verità. *L'Iguana* è questo personaggio. Non cambia il mondo, non lo spiega, non lo redime. Ma ne espone la frattura, ne custodisce la ferita, ne chiede conto.

Conclusione: il mito come apertura della ferita

Nel percorso qui tracciato *L'Iguana* di Anna Maria Ortese si è rivelata opera irriducibile, carica di una forza simbolica che trascende le consuete categorie della critica letteraria. Il romanzo non si limita a evocare o rielaborare i miti della tradizione classica: li interroga, li espone nella loro ambiguità originaria, li rovescia per metterne a nudo l'irredimibile tragicità. Il mito, in Ortese, non è fondazione, non è consolazione, non è memoria, è ferita ancora aperta, linguaggio del dolore, testimonianza di una verità che non salva.

Nel personaggio dell'Iguana – figura insieme mostruosa e sacra, animale e umana, vittima e oracolo – si concentra l'intero sistema simbolico del romanzo. La sua metamorfosi bloccata, il suo corpo ferito, la sua voce stanca e delicata sono i segni di un mondo che ha smarrito il senso della giustizia, della compassione, dell'umano. *L'Iguana* è, quindi, l'altro per eccellenza: non l'allegoria di un concetto, ma la presenza perturbante che obbliga a guardare ciò che si vorrebbe ignorare.

Il protagonista, Daddo Desideri, rappresenta in questo contesto l'ultimo simulacro dell'eroe: un uomo che tenta, ma non riesce; che parte, ma non arriva; che desidera salvare, ma non ce la fa. Il suo fallimento non è una mancanza individuale, ma il simbolo di una civiltà che ha esaurito le proprie risorse etiche. La *pietas* moderna non ha più luogo in cui agire, e l'unica forma possibile di bene sembra essere la memoria del male, la testimonianza della ferita.

Attraverso una scrittura mitopoietica, poetica, spezzata, Ortese restituisce al mito il suo valore originario: non quello di ordinare il reale, ma di interrogarlo, di metterlo in crisi. La sua lingua non descrive, ma evoca; non spiega, ma soffre. È il tentativo di costruire una teologia laica del dolore, un'etica senza dogmi, fondata non sulla norma ma sull'ascolto radicale dell'altro.

Come in Simone Weil, il tragico nasce dalla coincidenza tra innocenza e sventura; come in María Zambrano, la verità appare solo negli squarci del linguaggio; come in James Hillman, le immagini archetipiche non si spiegano, ma si accolgono. Ortese raccoglie queste intuizioni e le trasforma in forma letteraria: la forma della compassione, della visione, della fragilità.

In questo senso *L'Iguana* non è solo un romanzo politico, né soltanto un'opera poetica o simbolica: è un atto etico. Un gesto di resistenza al cinismo, all'indifferenza, alla disumanizzazione. Il mito, così concepito, non serve più a spiegare il mondo, ma a tenerne aperta la domanda sul senso. Non chiude, ma espone. Non pacifica, ma ferisce.

Ortese non propone soluzioni, né redenzioni. Il suo sguardo è tragico nel senso più alto, perché accetta l'impossibilità della salvezza, ma non rinuncia alla testimonianza. E in questo gesto ultimo, nel ricordare ciò che è stato dimenticato, nel dare voce a chi non ne ha, *L'Iguana* si fa luogo del mito nel tempo presente. Un mito non più aurorale, ma crepuscolare, che ancora una volta ci interroga: cosa siamo, se non sappiamo ascoltare il dolore?

Note

¹ BRUNEL 2015.

² Il profondo legame di Estrellita con il naturale è significativo proprio perché in esso è insita la marcatura fantastica del romanzo che vede la creatura preservare la doppia essenza di umana e bestia. Cfr. Iovino 2013, pp. 193-194.

«Sono proprio le dualità che rendono l'iguana uno dei personaggi ortesiani più avvincenti che alimentano l'inganno della soggettività» (Ortese, 1997a, pp. 48-49).

³ L'Iguana sfugge a ogni definizione, così come le altre due bestie-angelo della Ortesa, il cardillo e il puma Alonso, definiti da Tatiana Crivelli «l'incarnazione, strettamente connessa ad una corporeità specifica, commovente mostruosità del rimosso e del tacitato, efficaci e inafferrabili figurazioni». CRIVELLI p. 83.

⁴ Omero, *Odissea*, trad. Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1989, p. 331

⁵ «Da oppressa e perciò incapace di provare compassione per gli altri (Estrellita) si fa carico dei dolori del mondo» (ZANGRANDI 2013, p. 192).

⁶ Estrellita incorpora i connotati di genere, razza e classe che la rendono un'entità facilmente assoggettabile dal sistema patriarcale, pur avendo connotati animaleschi e l'animo infantile. Cfr. LANSLOTS 2015, p. 299.

⁷ *Doluit successu flaua uirago / Et rupit pictas, caelestia crimina, uestes; / Vtque Cytoriaco radium de monte tenebat, / Ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes. / Non tulit infelix laqueoque animosa ligauit / Guttura; pendentem Pallas miserata leuauit / Atque ita: "uiue quidem, pende tamen, improba" dixit / "Lexque eadem poenae, ne sis secura futuri, / Dicta tuo generi serisque nepotibus esto!" Post ea discedens sucis Hecateidos herbae / Sparsit, et extemplo tristi medicamine tactae / Defluxere comae, cum quis et naris et aures, / Fitque caput minimum, toto quoque corpore parua est; / In latere exiles digiti pro cruribus haerent, / Cetera uenter habet, de quo tamen illa remittit / Stamen et antiquas exercet aranea telas.* <https://www.mqdq.it/testo/testo?codice=OV%7Cmeta%7C006>.

⁸ «Errori grammaticali voluti ai fini di caratterizzazione, appaiono invece alcune frasi dell'Iguana che denotano il suo modo di esprimersi in chiave infantile: in "vado all'inferno, se *muoro*, o *senhor*?" (p. 147), *muoro* sembra formato per analogia con la seconda e terza persona: *tu muori*, *egli muore*, quindi *io muoro*. Qui l'errore, se così lo vogliamo chiamare, pare imitare un procedimento tipico dei bambini che stanno apprendendo la lingua e mentre alcune forme sono già consolidate, altre, sconosciute, vengono costruite in base a quelle note». DE GASPERIN 2010, p. 246.

⁹ Spesso viene chiamata Iguanuccia, bestiolina, animaluccio, poveretta, servettina, esserino. Secondo ANEDDA 2006, p. 305, questi diminutivi rimandano all'archetipo del «dolore del mondo» che «s'incunea nel diminutivo "zampina, occhietti, pezzuola, pietruzze, babbino" che non addolcisce ma accresce lo strazio di un secolo che ha conosciuto e praticato sistematicamente l'orrore. Maria DI TELLA (2021, p. 84) dimostra invece come i diminutivi protragano un certo tipo di «stereotipo della femminilità e dell'infantilità

nella fanciulla-bestia». Cfr. CERAVOLO 2024, p. 130. È altresì vero che, nel rappresentare la condanna della bestia asservita, il puerilismo è impiegato con l'intento di sminuire o accentuare le mancanze di un personaggio che incarna «un doppio status negativo, presentandosi come penalizzata socialmente in quanto serva, e in natura in quanto bestia» FARNETTI 2001, p. 278.

¹⁰ FREUD 2015.

¹¹ ECO 1979.

¹² «È attraverso un essere metamorfizzato a metà come l'iguana che il romanzo ci spinge in un territorio immaginativo dove la presenza di Estrellita non è turbamento. La persona qui non è punto di arrivo, ma lo slancio necessario per sondare altri territori: “Sentì poi che questi viaggi sono sogni, e le iguane ammonimenti. Che non ci sono iguane, ma solo travestimenti ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile e mantenuti da una terribile società”. È un processo trasformativo dove l'anomalia – intesa filosoficamente come prassi capace di rimandare a un altro linguaggio – viene lasciata agire senza essere capita e prevista: ed ecco che può darsi una ‘nuova’ ontologia». ATTANASIO 2023, p. 62.

Bibliografia

ANNOVI 2015 = G.M. Annovi, “Call Me My Name.” *The Iguana, The Witch, and the Discovery of America*, in G.M. Annovi, F. Ghezzi (eds.), *Anna Maria Ortese: Celestial geographies*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 325-355.

BALDI 2010 = A. Baldi, *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Loffredo, Napoli 2010.

BAZZONI 2021 = A. Bazzoni, *Anna Maria Ortese e “il problema dell’esistenza”*. *Quando la bestia parla*, in A. Bubba (a cura di), *La grande iguana. Scenari e visioni a vent’anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Aracne, Roma, pp. 73-81.

CERAVOLO 2024 = M. Ceravolo, «Illuminare un po’ l’inferno». *Simbologie del non umano in Dino Buzzati e Anna Maria Ortese*, Carocci editore, Roma 2024.

CRIVELLI 2008 = T. Crivelli, *L'iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, in “Versants: revue suisse des littératures romanes”, vol. 55, n.2, pp. 79-88.

ID (2020) = *Il caso “L'iguana”: scelte editoriali, scarti, misteri e soluzioni da un testo di Anna Maria Ortese*, in “Altre Modernità”, I, gennaio, pp. 169-180.

DE GASPERIN 2010 = V. De Gasperin, “Protesta nello stile”: *appunti sulla lingua ne L'iguana di Anna Maria Ortese*, in “The Italianist”, 30, 2, pp. 237-256.

DERRIDA 2002 = J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2002.

DI ROSA 2016 = R. Di Rosa, “La Questione Animale” di Anna Maria Ortese: *Alonso e i visionari e l’etica del soccorso*, in “Ecozon@”, 7, 2, pp. 134-148.

DI TELLA 2021 = M. Di Tella, *Appunti sull'uso dei diminutivi ne L'Iguana di Anna Maria Ortese*, in A. Bubba (a cura di), *La grande iguana. Scenari e visioni a vent'anni dalla morte di Anna Maria Ortese*, Aracne, Roma, pp. 81-90.

FARNETTI 2001 = M. Farnetti, *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 271-283.

FREUD 2015 = S. Freud, *Totem e tabù*, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.

IOVINO 2013 = S. Iovino, *Loving the Alien. Ecofeminism, Animals, and Anna Maria Ortese's Poetics, of Otherness*, in "Feminismo/s", 22, pp. 177-203.

LACAN 2005 = J. Lacan, *I complessi familiari*, Einaudi, Torino 2005.

LANSLOTS 2015 = I. Lanslots, *Beasts, Goblins, and Other Chameleonic Creatures: Anna Maria Ortese's "Real Children of the Universe"*, in G.M. Annovi, F. Ghezzi (eds.), *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 295-322.

MAURI 1996 = P. Mauri, *Anna Maria Ortese. Un puma, un drago e altri animali*, in "la Repubblica", 26 maggio, p. 27.

OKOŁOWICZ-SZUMOWSKA J. 2020 = J. Okołowicz-Szumowska, *Divenire-iguana: autoctonia e riparazione ne L'Iguana di Anna Maria Ortese*, in "Italianistica", XLIX, 3, Fabrizio Serra Editore, Roma-Pisa, pp. 111-121.

ORTESE 1990 = A. M. Ortese, *Romanzi I*, (a cura di Monica Farnetti), Adelphi, Milano 1990.

ORTESE 1997 = A. Ortese, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997.

ZANGRANDI 2013 = S. Zangrandi, *La partecipazione alla natura segreta del mondo. Donne, animali, creature indecifrabili tra umano e non umano nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, in "Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria", 37, 1, pp. 191-202.

Salvatore Francesco Lattarulo

«E ora tutti mi chiamano Didone».

Riscritture al femminile del mito della regina cartaginese nel quadro dei *gender studies* nella letteratura italiana degli anni Zero

Abstract: Il presente studio, dopo aver affrontato il rapporto tra epica e *gender studies*, analizza alcuni esempi di riscritture contemporanee del mito di Didone da parte di scrittrici italiane che hanno esordito negli anni Duemila. L'indagine evidenzia che queste narratrici hanno seguito la tendenza a rielaborare la storia della celebre regina cartaginese sulla scorta di una tradizione più antica e meno nota rispetto alla *vulgata* virgiliana. Questa versione anti-canonica ha favorito una rilettura odierna della figura di Didone in ottica *gender*.

Abstract: This study, after examining the relationship between epic and gender studies, analyzes several examples of contemporary rewritings of the myth of Dido by Italian women writers who debuted in the 2000s. The study highlights that these narrators have followed the trend of reworking the story of the famous Carthaginian queen based on an older and lesser-known tradition than the Virgilian Vulgate. This anti-canonical version has encouraged a contemporary rereading of the figure of Dido from a gender perspective.

Parole-chiave: *gender*, epica, mito, Didone, riscrittura

Keywords: gender, epic, myth, Dido, rewriting

Laureatosi in Lettere classiche presso l'Università di Bari, ha poi conseguito il Dottorato di Ricerca in Filologia Greca e Latina e in Filologia Italiana Contemporanea. Cultore della materia presso il Dipartimento LELIA dell'ateneo "Aldo Moro", ha insegnato nel Dipartimento di Italianistica dell'Università di Stettino in Polonia. I suoi interessi vertono su poesia e narrativa italiana otto-novecentesca, ambito in cui ha pubblicato vari saggi su riviste e miscellanee di settore. In particolare, si è occupato della ricezione e della fortuna dei classici negli autori moderni e contemporanei.

Email: salvatorefrancescolattarulo@gmail.com

Da l'altra parte odi che fama lascia
 Elissa, ch'ebbe il cor tanto pudico;
 che riputata viene una bagascia,
 solo perché Maron non le fu amico.
 (L. Ariosto, *OF* XXXV 28, 1-4)

Introduzione

Volendo tracciare un parziale bilancio letterario del primo quarto di secolo, si può dire che la ricezione dell'epica classica al femminile da parte di scrittrici italiane della leva più recente abbia alimentato nella loro nazione un vero e proprio 'sottogenere' narrativo alla moda. Tale indirizzo dell'ultimo venticinquennio intercetta un orientamento anche internazionale, come mostrano i romanzi su eroine epiche di autrici quali la magiara Magda Szabó (Creusa)¹, la statunitense Ursula K. Le Guin (Lavinia)², l'inglese Pat Barker (Briseide)³ o l'americana Madeline Miller (Circe)⁴, tutti pubblicati in traduzione negli anni Zero da marchi peninsulari. All'interno di questo drappello spetta un cenno aggiuntivo, vista la forte valenza etico-civile della sua vasta e notoria produzione, alla tedesca Christa Wolf, la cui riraccontata storia di Cassandra, uscita per la prima volta in Germania nel 1983, è stata tempestivamente trasferita dall'idioma di Goethe in quello di Dante per i tipi romani di e/o⁵, che l'hanno più volta ristampata — anche in formato digitale — nel corso del Duemila, a conferma della fortuna di un format letterario che gode oggi di buona popolarità anche al di qua delle Alpi⁶.

Il fenomeno si è reso più vistoso entro i medesimi confini geografici nell'ultimo lustro, dischiusosi in anteprima con un sintomatico libro della giulio-veneta Maria Grazia Ciani⁷ che, sulla scorta di una notizia mitografica dello Pseudo-Apollodoro⁸, romanza un caso di 'femminicidio' *ante litteram*: un'inedita Penelope adultera muore per mano dello scornato Odisseo⁹. Un'apprezzata grecista si è messa così in gioco nel versante del *gender novel* di ispirazione classica sfruttando i suoi saggi intorno alle *variazioni sul mito* (Medea,

Antigone, Fedra)¹⁰, apparsi nell'omonima collana da lei fondata e diretta per l'editore Marsilio. Se la 'febbre' creativa del romanzo a sfondo mitico ha contagiato una specializzata antichista tanto da renderla un'autrice in proprio, ciò prova l'affermarsi sempre più crescente di un gusto diffuso, di una voga estetica che tracima dal ristretto novero delle scrittrici di elezione per investire anche la cerchia degli addetti ai lavori. In una successiva monografia¹¹, Ciani riesplora il patrimonio leggendario ellenico attraverso una sonda romanzesca, che aggancia anche eroine quali Arianna ed Euridice, a sancire che l'attualità letteraria continua ad abbeverarsi ora più che mai alla fonte dell'antico come a una sua perenne linfa vitale. Fare a meno delle lente filologica per chi è abituato se non obbligato a usarla per motivi professionali comporta il rischio — come avverte la diretta interessata — di malintesi e persino di abbagli che sono il necessario tributo da pagare all'insorgere della fantasia soprattutto quando con questa si semina un terreno su cui nei secoli si è accumulata una vasta messe di contributi scientifici. E tuttavia, in questi casi l'inventiva si rivela una preziosa risorsa per sfuggire all'inevitabile ferrea ripetitività di un metodo rigoroso che talvolta gli esperti della materia possono percepire come limitante ove pure frustrante. Si consideri poi che la perdita di non pochi dati, che ha fatalmente inficiato la trasmissione dei testi classici, costringe i critici ad avvalersi di supposizioni che qua e là si rivelano infondate e puramente fascinose¹².

In tale *revival* del classico la piega che qui si vuole analizzare riguarda, come si diceva, le dinamiche di genere in coda a questo venticinquennio. La scelta di ricreare le avventure di interpreti femminili dell'*epos* apparenta *in primis* una pattuglia di scrittrici nate negli anni Settanta ed esordienti nel presente Millennio: Antonella Lattanzi, Teresa Ciabatti, Ilaria Bernardini, Veronica Raimo, Caterina Bonvicini, Chiara Valerio, Valeria Parrella, Michela Murgia¹³. Ciascuna di loro, in una collettanea uscita alla fine del secondo decennio del secolo (*Le nuove Eroidi*), ha reinterpretato otto eroine ovidiane, rispettivamente Fedra, Medea, Ero, Laodamia, Penelope, Deianira, Didone, Elena. Un triennio

dopo è finita sotto i torchi un'altra miscellanea (*I miti allo specchio*) di narratrici debuttanti negli anni Zero che hanno fatto rivivere protagoniste dell'immaginario antico, da Didone (Caterina Bonetti) a Clitennestra (Antonella Di Salvo), Circe (Tiziana Menegazzo), Medusa (Federica Tourn).

In siffatto quadro pulviscolare e atomizzato¹⁴ spicca il caso più coerente e sistematico di Marilù Oliva. La cinquantenne bolognese ha all'attivo una consolidata bibliografia che la accredita come una delle voci di tendenza nel panorama femminile italiano di scritture marginali nate dalla nostalgia del classico. Con la sua opera più fresca sull'*Iliade*¹⁵, finalista del Premio Bancarella, Oliva ha concluso una trilogia *gender* a tema, inaugurata con un'*Odissea*¹⁶ e proseguita con un'*Eneide*¹⁷, dando vita a un ciclo completo legato dal vincolo di una studiata continuità. Risulta evidente che il *continuum* narrativo esaurisce in sé l'intera triade della grande epica greco-romana. L'interesse per il repertorio epico tradizionale è diventata una delle costanti del curriculum letterario della narratrice emiliana, che la smarca dalle sperimentazioni più isolate e sporadiche delle sue colleghe coetanee.

L'epica classica *gender* italiana tra impegno e intrattenimento

Non soltanto una prerogativa della «narrativa degli anni Zero» è «recupera[re] il mito classico come elemento strutturante del racconto»¹⁸, ma altresì declinarlo sotto una specifica prospettiva di genere¹⁹. Le nuove narratrici che attingono agli antichi poemi di gesta ereditano una prassi già in parte viva nelle loro predecessore. Come sottolinea Johnny L. Bertolio, sin nelle primissime donne che scrivono, costituenti lo zoccolo iniziale del cosiddetto «controcanone», l'orbita comune è l'«alternativa alla maschia etica guerresca»²⁰. Quello eroico è, infatti, un filone che esprime costitutivamente il punto di vista della cultura virile egemone in un tipo di comunità quale quella arcaica fondata sulle virtù belliche.

In questo cosmo incline a celebrare l'assoluta primazia dell'ideale della vigoria fisica e della valentia in armi le donne occupano

fatalmente uno spazio marginale ed esercitano una funzione gregaria. A loro tocca attendere ai lavori domestici e badare alla prole, spettando ai maschi la difesa militare della collettività. Al più le spose potranno compiangere i propri consorti tornati cadaveri dal fronte²¹. Per parafrasare una *pièce* di culto di Eugene O'Neill, soltanto 'il lutto si addice ad Andromaca', costretta a tornare in casa da Ettore, sordo, in procinto di riprendere la battaglia, alle suppliche della moglie che lo scongiura di non fare di lei una povera vedova. Già solo l'essersi spinta fuori dal perimetro domiciliare, al fine di raggiungere le porte della città assediata in cerca del marito, rappresenta da parte della madre di Astianatte l'infrazione a un *nómos* che l'uomo, noncurante del suo dramma interiore, le contesta, richiamandola all'ordine delle cose e al rispetto dei ruoli.

La celeberrima scena del commiato dei coniugi troiani eternata da Omero nel sesto libro dell'*Iliade* riproduce la netta frattura che, nella scala valoriale delle società guerriere veicolata dal racconto mitico, separa i due sessi, titolari dell'esercizio di compiti tra loro incompatibili. In tale orizzonte chiuso e gerarchico nessuna promiscuità di mansioni tra uomini e donne è possibile, pena l'invasione della sfera di competenza altrui, interdetta dalle norme di genere. Senza voce in capitolo nelle questioni politico-militari, i personaggi femminili dell'*Iliade* sono relegati a recitare la parte di comprimarie²². L'impressione generale è che l'epica occidentale tratti appunto «solo di uomini che combattono e uccidono e persino che sia una storia in cui alle donne non è mai data la parola»²³. E quando talora queste ultime danno fiato a istanze salvaguardate dalla legge universale del cuore, come Andromaca, sono ridotte al silenzio e all'obbedienza. Effigie della moglie fedele e premurosa, la compagna di Ettore reca inscritto, nell'etimo composto del suo nome (*Andro* = 'maschio' + *máchē* = 'scontro'), il destino di un rapporto intrinsecamente antagonista con il sesso opposto²⁴, che tuttavia non può sfociare in una rivolta aperta contro una logica iniqua imposta dalla disparità dei rapporti di forza bensì ritrarsi in un pianto sconsolato di tacita protesta.

Non a caso, in uno dei tanti *remakes* omerici nella prosa dei nostri

giorni, l'*Iliade* di Alessandro Baricco, lo spunto germinale è il tema della sottomissione della donna all'autorità maschile. Lo scrittore torinese adotta da subito l'angolo di osservazione di un carattere femminile che nell'originale non ha diritto di voce. Criseide, che già nell'esclusiva denominazione con il patronimico ('figlia di Crise') svela che le è per preconcetto negata la prerogativa di essere chiamata con l'appellativo di battesimo, è, nel riadattamento di Baricco, munita di una sua autonomia verbale che le consente in prima persona di aprire il lungo racconto della guerra rievocando «un giorno di violenza»²⁵. Ella si riferisce alla triste circostanza del suo rapimento durante il saccheggio acheo della nativa Tebe da cui ne scaturirono la prigionia e il servaggio. L'autore moderno conferisce dignità alla sua figura non soltanto perché la scioglie da un mutismo plurimillenario ma anche perché le dona una storia e un respiro individuali.

Che sia un attuale esponente del così chiamato 'sesso forte' a rinarrare l'epopea omerica facendo sua una sorta di *gender sensitivity* è certamente meno scontato del fatto che ci siano donne di oggi a scrivere di donne di ieri. La parziale 'femminilizzazione' dell'*Iliade* permette a Baricco di fare delle eroine le portatrici sane dell'annuncio fiducioso in un avvenire di concordia planetaria tra i popoli. È forse questo l'aspetto più 'scandaloso' dell'operazione messa in piedi dal romanziere piemontese, come egli stesso ha modo di rivendicare nella postilla al volume²⁶. In effetti, il *côté* donnesco dell'opera sull'ira di Achille era stato adombrato con larghissimo anticipo dagli stessi esegeti antichi, se già un raffinato erudito bizantino come Eustazio, nel commento al proemio dell'*Odissea*, ascriveva la prima paternità, ma meglio sarebbe dire la prima 'maternità', di entrambi i poemi a una sacerdotessa dell'Egitto faraonico di nome Fantasia²⁷. Sulla scorta della notizia del dotto commentatore tessalonicense, si potrebbe affermare che l'annosa 'questione omerica' è stata declinata, in un periodo molto lontano, sotto forma di una *gender question*. Ciò ha alimentato nel corso del tempo una serie di pubblicazioni *sui generis* incentrate sull'attribuzione dei testi del ciclo troiano a un'autrice. Tali ricostruzioni, tra cui spicca il 'famigerato' libro

di Samuel Butler del 1897 (*The Authoress of the Odyssey*), si sono lanciate a fantasticare persino che Omero fosse anagraficamente femmina²⁸. A onta del suo carattere aneddótico, interessa notare che la rappresentazione del padre dell'epica in tono *gender bender* è stata un po' come il lievito madre che ha fatto fermentare una massa di rivisitazioni contemporanee di segno antimaschilista a carico della letteratura mitica. Ma se alcuni interpreti hanno 'attentato' alla virilità di Omero, altri, come lo stesso Baricco, hanno ridimensionato la 'maschiezza' dei suoi prodi. Il loro non è un mondo fatto solo di duelli ma anche di discorsi che sembrano avere lo scopo di differire la contesa per sottrarsi alla fatalità della morte alla stregua di pavidе donnette: «Sono Sherazade che si salva raccontando»²⁹.

L'ultima affermazione esplicita l'ingranaggio di questo *retelling* che azzerà la cornice narrativa del modello, ne smonta *fabula* e intreccio, a vantaggio di biografie a sé stanti in forma di monologhi. Questo congegno retorico coincide con il meccanismo delle successive riscritture epiche al femminile. Anche qui lo schema si fonda su una galleria di ritratti individualmente provvisti di un'autosufficienza narrativa che si effonde in lunghi soliloqui. L'espedito consente alle scrittrici di rappresentare le donne del mito come soggetti dotati di una autodeterminazione che le emancipa dalla tirannia di un impari confronto diretto con i rispettivi interlocutori maschili. Esse acquistano così uno spessore letterario e una statura eroica maggiori a paragone dell'usuale statuto epico. L'effrazione delle convenzioni narratologiche, sentite, magari inconsciamente, dalle autrici come un limite implicito alla libera espressione del pensiero femminile, somiglia a un simbolico 'cavallo di Troia' utile a scardinare il fortilizio dei pregiudizi sessisti in cui si trinceravano le società primitive e le cui propaggini sono ancora dure a essere estirpate del tutto.

Si capisce meglio, dunque, da dove nasca la volontà di certe scrittrici odierne di cimentarsi proprio con il modello atavico della società androcentrica cantata nei poemi greci e latini. Esse sono animate dall'intento provocatorio di dare virtualmente l'assalto

all'archetipo eroico classico che per definizione è sempre stato declinato al maschile. La sfida sul piano letterario sta nel proporre un corrispondente paradigma eroico da concordare al femminile³⁰. Quasi che l'opzione mitizzante di queste nuove autrici esprima il bisogno di costruire icone epiche da contrapporre ai leggendari modelli maschili andando alle radici stesse dell'immaginario collettivo³¹. Il significato complessivo di tale retrospettiva mitopoiesi di genere si riassume in una sottintesa vocazione a rifondare *ab imis* la nostra memoria culturale mettendone in discussione i suoi selettivi capisaldi assiologici, a partire dal capovolgimento di un teorema secondo cui «la rappresentazione del femminile nel mondo antico tende spesso a cristallizzarsi in luoghi comuni»³².

Che la reinterpretazione dell'epica, «da cui è derivato, per così dire, il *topos* del femminile»³³, sia un'opportunità per ripensare il ruolo delle donne nell'avanzata modernità è chiaro soprattutto nel caso di Oliva. Sin da subito attratta dalle questioni di genere, la scrittrice felsinea ha in qualche modo incanalato nei suoi rifacimenti dei miti femminili una personale protesta a favore dei diritti del proprio sesso³⁴. Sembra, d'altra parte, che la sequenzialità delle tre opere cui si è fatto sopra cenno aspiri a formare una proposta programmatica, ad articolare una dichiarazione di intenti che riassume il manifesto teorico dell'impegno militante dell'autrice. Il mito, riletto in una prospettiva aggiornata di affrancamento delle donne dalla loro ancestrale subalternità agli uomini, diventa così per Oliva uno strumento indiretto del suo attivismo sociale, che inevitabilmente interagisce con la scrittura³⁵.

Un siffatto ragionamento può servire a classificare questo filone come esempio di letteratura *engagé*, per usare una ben nota formula sartriana, in cui la molla della scrittura, specie in quella «di ultima generazione», è stimolare l'opinione pubblica a prendere coscienza delle ineguaglianze che tuttora persistono nei nostri sistemi di convivenza al «fine pratico di contribuire ad un effettivo cambiamento sociale»³⁶, anche considerato che certi generi performativi, per il loro carattere popolare, annoverano un'allargata platea di fruitori. Come anticipato in premessa, il

retelling italiano dell'epica di impronta *gender* è in effetti diventato in questi anni un prodotto *à la page*. Non è da escludersi, pertanto, che, nato originariamente nel mondo autoriale femminile da istanze prettamente ideologiche, esso abbia col tempo finito per assecondare le logiche commerciali di un mercato librario che, per quanto possa apparire di nicchia, evidentemente incontra le simpatie dei lettori, ne soddisfa le attese, ne sazia i palati. Questi testi, destinati talora a un rapido consumo di massa, potrebbero allora essere grossolanamente derubricati come «*serial*»³⁷. Parrebbe, cioè, che con la sua onda lunga l'epica 'femminista' italiana sia via via diventata un attraente fenomeno *trendy*, associabile a una delle tante sottospecie di narrativa che potrebbe ancora chiamarsi 'di genere', se questa etichetta non ingenerasse equivoci³⁸. D'altra parte, anche la sua non sempre alta cifra artistica la avvicinerebbe più che altro a qualcosa come la 'paraletteratura', dal momento che la prevalente finalità dell'intrattenimento ne disinnescerebbe la potenziale carica contestataria abbassandone anche la qualità³⁹. Va da sé che emettere giudizi di valore è sempre un ufficio arbitrario oltre che scomodo per chi lo esercita, posto che, come si è domandato di recente Andrea Bernardelli, abbia «ancora un senso parlare di paraletteratura»⁴⁰.

Dalla 'sindrome' al 'problema' di Didone nelle ultime narratrici italiane tra il web e la carta

La prima locuzione del titolo di questo paragrafo è mutuata da una saga di ultimissima generazione nata su *wattpad*, una piattaforma *social* di condivisione di testi originali tra una *community* plurilingue di scriventi in cerca di lettori e, magari, di editori. È quanto è capitato alla catanese Christina Mikaelson, classe 1991, la cui prima parte (*Tracotanza*) de *La sindrome di Didone*, dopo essere stata visualizzata e votata nel *web* o su *app*, è da poco approdata nel circuito librario per Sperling & Kupfer. Questo caso letterario segnala che la ripresa dell'epica in chiave *gender* si sta trasformando da filone di grido in fenomeno 'virale', per usare giustappunto

un'iperbole dei *new media*⁴¹. Quello di Mikaelson è un romanzo adolescenziale (*teen-lit*) che contamina il poema eroico con la *school fiction*. La protagonista, Caterina Farnesi, è una maturanda che sui banchi di liceo si nutre avidamente della poesia classica adoperandola come filtro percettivo delle sue cotte precoci. Di qui l'autoidentificazione con la sua eroina del cuore:

Era davvero l'unica a commuoversi ogni dannata volta che rileggeva per puro masochismo il passo della morte di Didone? Non una donna qualunque, ma la regina di Cartagine, che per amore del *pius* Enea, un essere insignificante, aveva perso l'onore e si era annientata. La amava e la odiava per esserci uccisa a causa di un uomo che aveva giocato con i suoi sentimenti ed era stato incapace di darle un addio decente⁴².

La fin troppo scoperta implicazione femminista di questa rilettura della vicenda della leggendaria sovrana punica tende a semplificare, attraverso gli occhi ingenui di una studentessa, il senso dell'intera vicenda banalizzando e svilendo la figura di Enea⁴³. La sua 'sacra' missione di fondatore di Roma non è degna di essere presa in considerazione dalla voce narrante, che crede solo all'inviolabilità dei sentimenti. Il figlio di Anchise è soltanto un campione di 'tracotanza' — il connotato tipicamente machista che dà il nome a una sezione del libro —, destinato da questo momento in poi a rimanere avulso dalla vicenda come del resto dalla sua amante. L'autrice sfrutta quindi la storia di Didone come dispositivo di avviamento, al solo fine, cioè, di mettere in movimento, far partire l'azione, per poi liberarsene subito scivolando nella trita prosa di tutti i giorni. L'epica, sottoposta *en passant* a un approccio emotivo e umorale, coerente con la fase critica dell'età dello sviluppo, è soltanto un'esca per catturare il lettore e rivestire di un'*allure* colta un ordinario romanzetto minimalista. Il riferimento liminare al personaggio virgiliano funge da *escamotage* per mitizzare strumentalmente il quotidiano. Ciononostante, l'operazione ha il pregio di pubblicizzare una formula efficace, 'la sindrome di Didone', che è così spiegata:

Come aveva potuto una donna forte come Didone, che aveva ricostruito la sua città e non si era lasciata mettere i piedi in testa da nessuno, farsi ridurre così da un cretino qualsiasi? ... Ma la sindrome da crocerossina di Didone era piuttosto comune: troppe donne si facevano distruggere da omuncoli senza spina dorsale, e il mondo era pieno di Enea⁴⁴.

Significativa è la netta condanna del gesto di Didone di togliersi la vita. Si sarebbe tentati di circoscrivere questo biasimo a un mero sfogo giovanile. Ma la verità è che una qualunque donna del ventunesimo secolo si rifiuterebbe di credere che colei cui in apparenza nulla manca per essere una rappresentazione *avant-lettre* del *female empowerment* si sia votata all'autodistruzione per colpa di un maschio! L'opinione di una 'novellina' come Caterina non è allora soltanto una fanciullesca ribellione contro l'insensatezza dei comportamenti degli adulti ma è anche la convinzione di molte lettrici navigate. Tant'è che Oliva ha incardinato la sua recente *Eneide di Didone* sul medesimo assunto, intercettando un comune sentire femminile:

Questo libro nasce da una domanda che forse in molti — e soprattutto in molte — di noi si sono rivolti/e: come è possibile che una donna forte, determinata e autonoma come Didone, regina di popoli, in fuga da un fratello assassino e avido, abbia deciso di uccidersi per un uomo che — si sapeva sin dall'inizio — era solo di passaggio? Siamo quasi tutti/e rimasti delusi per il modo in cui la regina dal carattere così risoluto abbia posto fine alla sua vita e abbia abbandonato il progetto per cui si era impegnata verso il suo popolo⁴⁵.

Qui si ritrova il baricentro del dibattito intorno al *Fortleben* del mito 'femminista' di Didone. Se la parabola della sorella di Pigmalione ha colonizzato la fantasia delle scrittrici neo-contemporanee⁴⁶, ciò non dipenderà tanto dal fatto che Virgilio ha dato «forma alla storia d'amore più celebre e fortunata di tutta la storia di Roma (e forse dell'Occidente)»⁴⁷ quanto semmai, al contrario, dalla ripulsa di condividere la *vulgata* di una morte volontaria a sfondo sentimentale⁴⁸. Pur essendo vero che nel

corpus epico greco-romano superstite la vedova di Sicheo è in assoluto il personaggio femminile di maggior levatura, quanto a spazio narrativo e profondità psicologica, circostanza che di per sé è bastevole a giustificare il largo successo presso i posteri, è altrettanto vero che la recenziere letteratura di genere si è sforzata di decostruire proprio il preponderante canone eneadico che ne ha forgiato la fama nei secoli a venire.

Quello di Didone è un mito ambiguo e sfuggente, carico di doppezze e di punti oscuri, un mito che trae il suo stesso fascino e la sua smisurata fortuna proprio da quella natura evanescente e da quella materia fluida e cangiante che ne costituisce l'essenza fin dalle sue prime attestazioni. Se certamente è stato Virgilio a consacrare ai posteri l'imperitura immagine di Didone, regina abbandonata e suicida per amore di Enea, è fatto notorio che ancor prima di lui già si parlasse di un'altra Didone [...] ⁴⁹.

Anche *L'Eneide di Didone* di Oliva è in controtendenza poiché non sottostà all'imperante dogma narrativo ⁵⁰. Occorre precisare che la versione di Virgilio è stata apertamente messa in discussione, rifiutata e bollata come *fabula* fin dai secoli del Tardoantico, con differenti motivazioni (da considerazioni di natura cronologica circa l'impossibilità di un incontro storico tra Didone ed Enea a istanze di natura ideologica e politica), da parte di grammatici, eruditi ⁵¹ e, soprattutto, ad opera degli autori cristiani d'Africa (Tertulliano, Minucio Felice, Orosio, Agostino); questi ultimi, in ragione del loro orgoglio nazionalistico, riportarono in auge una preesistente leggenda della Didone del tutto estranea alle avventure del profugo troiano, per riabilitare la figura della loro conterranea di cui recuperavano lo statuto di coraggiosa e casta *virago* ⁵². Il fatto che la *vulgata* virgiliana sia stata fin da subito oggetto di discussione ha prodotto dunque il realizzarsi di due diverse e produttive strade di rilettura del personaggio, vitali dal Tardoantico fino ai nostri giorni: quella della Didone 'amorosa', nella ulteriore declinazione specifica della Didone 'libidinosa' ⁵³, e quella pre-virgiliana della Didone che non incontra mai Enea, con i diversi esiti della *Dido*

exemplum castitatis e della Didone ‘femminista’, spesso combinate tra loro in riscritture ‘liminari’ in cui i piani interpretativi si fondono e si contaminano.

Oliva, benché segua «con attenzione» il modello virgiliano, se ne è giustappunto «discostata»⁵⁴, prendendo a spunto la preesistente versione fenicia tramandata in un frammento superstite di uno storico siceliota di età ellenistica, Timeo di Tauromenio⁵⁵. Si tratta di una ‘variante di genere’ della storia dell’ex regina consorte di Tiro, dal momento che non contempla la figura di Enea: il suicidio di lei è imputato alla volontà di salvarsi dalle nozze con il re della Libia, presso le cui sponde, messa al bando dalla patria, ha edificato una nuova urbe. L’antico cronista greco isolano ci mette allora davanti quasi una inusitata «Didone senza Enea»⁵⁶. Stando così le cose, il cantore della *gens* Iulia avrebbe proposto una declinazione ‘maschilista’ della leggenda di Didone, declassata a «figura funzionale a una storia, imperniata su un uomo che ha come scopo principale celebrare il più importante impero dell’antichità, secondo la veduta romanocentrica»⁵⁷. La tradizione di «matrice fenicia» verteva invece sul «mito della fondazione di Cartagine, e non nominava affatto Enea; Didone non vi occupava il ruolo, secondario pur nella sua importanza, di soccorritrice, amante», ma di «protagonista del racconto»⁵⁸. In linea con questa visuale ‘anticonformista’ Oliva rinarra, al posto dell’*Eneide* di Enea, l’*Eneide* di Didone. La sua, allora, è una anti-*Eneide*⁵⁹, che risale all’eziologia indigena del mito di Elissa, l’eteronimo di radice fenicia, caduto in disuso proprio per lasciare campo alla sua codificazione posteriore di età latina⁶⁰. Puntare il *focus* sulla monarca sidonia significa anche rifare la storia dalla parte dei vinti, prima che prevalesse il criterio dei nuovi padroni del Mediterraneo⁶¹. Oliva si riaggancia pertanto alla genesi preromana della *fabula* della regnante spodestata dal fratello avido ed emigrata in terra africana in cerca di una nuova patria. Non a caso l’*incipit* del suo racconto è ambientato sulle coste libiche ove l’eroina tiria deve fronteggiare le *avances* del rude Iarba⁶² che incarna la «supponenza del maschio dominante»⁶³. Se non che, mentre nella versione di Timeo — attestata anche dallo storico antoniniano

Giustino, nel riassunto delle *Storie filippiche* di Pompeo Trogo —, Didone, per sottrarsi alle seconde nozze col suo pretendente, si getta nel rogo⁶⁴, in quella di Oliva è rispettata la *lectio* virgiliana (*Aen.* 4, 36-37) per cui la futura ecista di Cartagine inganna le profferte del re dei Massitani preservando insieme la castità e la vita. L'assoluta novità dello *spin off* della scrittrice bolognese sta viceversa in uno spiazzante *coup de théâtre*: è Enea, a metà della vicenda, a rimanere accidentalmente trafitto con la spada nel concitato dialogo d'addio a Didone, che quasi si trasforma, direi, in un'involontaria Giuditta che ammazza Oloferne⁶⁵. La 'geniale' trovata consente che la nobile cartaginese non si eclissi più dalla storia ma vada a fondare la 'nemica' Roma, al posto del suo amato, portando con sé l'orfano Ascanio. Strenua combattente, fino al duello finale con Turno, Didone, attraverso questo arguto stratagemma narrativo, assume a pieno l'*identikit* della *virago*, già suo per lunga consuetudine⁶⁶, in cui convergono famosi prototipi di amazzoni da Camilla a Bradamante, Clorinda o Giovanna D'Arco. La *rupture* di ogni retaggio sessista non poteva essere più conclamata. Oliva costruisce, sulle 'ceneri' della vecchia *Eneide*, un'eccentrica *Didoneide* tra mito e contro-mito⁶⁷.

Questo piglio singolare si affievolisce nelle concomitanti 'Didoni italiane' in tono minore. La Didone demitizzata della parmense Bonetti accarezza, con tanto di gergo *minimal*, l'antierico *cliché* femministico di un Enea equiparato a «un poco di buono» mandato a «farsi fottere» (*sic!*)⁶⁸, espressioni che sono un libero e triviale ricalco della maledizione pronunciata dall'eroina virgiliana, sedotta e abbandonata, all'indirizzo dell'*improbis* compagno (*Aen.* 4, 380-387). Ben poco rimane in questa riattualizzazione di colei che oltre duemila anni fa si disperava in nome di un eros tradito. L'antica folle d'amore⁶⁹ è adesso una signora assennata che si rimprovera di aver agito «come una di quelle sciocche ragazzette che non hanno visto nulla del mondo, che non hanno mai messo il naso fuori di casa e si lasciano affascinare dal primo belloccio di passaggio, con la parola facile»⁷⁰.

Un altro caso di contro-*Eneide* è la Didone romanzata di Gaia

Servadio, nota giornalista e saggista da poco venuta a mancare. Se la storia della narratrice felsinea contempla pur sempre il personaggio di Enea, benché in una chiave capovolta che trasforma l'indiretto carnefice del *plot* virgiliano in una vittima involontaria, la reinvenzione del mito della scrittrice padovana, londinese di adozione, taglia del tutto fuori dal racconto l'eroe troiano, lavorando di fantasia sulla base di un appiglio storico: «Secondo Erodoto — spiega l'autrice nella nota a fine libro — Cartagine viene fondata nell'804 a. C., circa un secolo prima di Roma. Quindi Enea, che Virgilio canta, non avrebbe potuto sedurre la regina, di oltre trecento anni più giovane di lui. Ma a Virgilio, alla famiglia Giulia — che tanto ci teneva — e alla poesia, specialmente a quella, tutto è concesso» (Servadio 2017). Promessa sposa, prima ancora che venga al mondo, al laido Archarbas, suo zio, questa insolita Didone, di cui si ricostruisce fantasiosamente l'infanzia tormentata di una predestinata a sedere su un trono, sfugge alle trame politiche della corte del Libano, sua terra natale, per intraprendere un avventuroso viaggio tra le rotte mediterranee⁷¹, fino a quando — e qui l'invenzione si riallinea con la tradizione — giunge sulle coste dell'Africa europea per fondare Cartagine, sulla collina dove circa quattrocento anni addietro, Enea, superstite da Troia in fiamme, si arenò temporaneamente. Il futuro capostipite dei romani è così soltanto per lei il nome leggendario di una narrazione che la precede di molto nel tempo, nulla più che una figura che appartiene a un mito preesistente. Ma fino a quando non diventerà sovrana di un nuovo popolo, l'eroina deve sottostare a un percorso di educazione sessuale all'interno di tiaso-bordello che la introduce all'esercizio della sacra prostituzione, secondo pratiche femminili di ierogamia in voga nell'antica cultura mediorientale. Ecco così affacciarsi, nella *Didone regina* di Servadio, quella scomoda reputazione di *casta meretrix* che accompagnerà il personaggio in una parte della letteratura seriore al poema virgiliano⁷².

Se questo ennesimo 'polpettone' post-novecentesco sul mito della regina fenicia si incardina sulla 'prima' Didone, la rievocazione di Margherita Lucente, docente di materie letterarie in un liceo

casertano, ‘plagia’, per così dire, la ‘seconda’ Didone, quella dello *standard* virgiliano. La sua figura è riportata in scena all’interno di un trittico femminile marinaresco che comprende anche Medea e Penelope:

Le storie di queste donne sono sopravvissute alle guerre, alle imbarcazioni affondate, hanno viaggiato insieme ai libri che pure sono annegati, spesso tra le mani di chi li stava leggendo, hanno raggiunto i porti e di qui hanno incominciato ad andare. [...] Mentre gli uomini partono, le donne continuano a raccontare. Tre donne, in queste pagine, prendono voce e dicono in prima persona chi sono diventate, insieme al mare (Lucente 2020).

Il Mediterraneo è fatale per tutte e tre: per Medea che segue sulla nave Argo l’amato Giasone, per Penelope, che attende lo sbarco del caro Ulisse a Itaca, e per la stessa Didone, il cui seduttore Enea giunge dalle onde e alle onde ritorna. L’autrice affida alla tecnica del monologo il racconto delle loro storie che, attraverso il filtro diretto della viva voce narrante, rivendica, già solo sul piano dello schema diegetico — *à la manière* di un Baricco, per intenderci —, un protagonismo di genere solitamente oscurato dall’ingombrante *status* eroico dei rispettivi partner maschili. La Didone di Lucente non fa che rimettere in circolo il *récit* virgiliano, dividendo in due stagioni la sua vita: prima e dopo la fatidica *rencontre* con l’eroe dardanide («Io che avevo dimenticato la felicità quando vidi Enea, dimenticai la mia infelicità»). Per il resto, il testo, come già detto, se non fosse per la stesura in forma di assolo, usuale in tante rivitalizzazioni dei miti al femminile, è una rimasticatura della leggenda di età augustea, assopita tra i guanciali di una libreria tradizione, che esacerba i toni patetici, come ben dichiarano i calcificati accenti del melodrammatico finale:

Qualcuno dovrebbe dirlo a Enea che un grande amore è l’unico segno mandato dal destino. Qualcuno adesso dica ad Enea che Didone muore tra le fiamme, che Didone ha scelto di non vivere una vita senza amore. Io Didone dico solo che gli amanti muoiono, l’amore no (Lucente 2020).

Più stimolante è, infine, il taglio della già menzionata Parrella, la cui Didone — ai limiti di un ‘attentato di lesa maestà’ al canone — è una donna all’avanguardia, che non disdegna un linguaggio sboccato irto di difemismi⁷³, una volta appannaggio quasi dei soli maschi, ma che nell’epoca attuale è diventato uno degli indicatori sociologici dell’emancipazione femminile, alla luce di una sorta di libertà espressiva di genere. Accanto a un lato romantico-sentimentale, nella Didone della scrittrice napoletana, spogliata dell’aureola della classicità, vive un’attitudine disinibita, nient’affatto complessata, propria di chi sa stare al passo con i tempi e non rinuncia ad andare a letto con un uomo anche solo per farci del sesso: «Anna, *soror*, ti ricordi mica come si chiamava quel milanese che mi scopavo, quello brizzolato, un poco matto?» (Parrella 2019, 40-41). È evidente qui la parodia del celebre dialogo tra la regina e la sorella che in Virgilio attacca alla stessa maniera (*Anna soror*, *Aen.* 4, 9), e che, all’opposto, Lucente, per parte sua, restituisce con pedissequa e scialba aderenza⁷⁴. La Didone ‘contraffatta’ di Parrella mette in caricatura la cruciale confessione in cui la Didone ‘autentica’ esterna alla consanguinea tutte le sue remore circa il rischio di trasgredire al *pudor*. La replica di Anna, nel racconto della scrittrice napoletana, segue lo stesso registro verbale dell’interlocutrice: «Sìì, certo. Enea. Quello con il figlio sempre appresso, e il vecchio, pure. Quello lagnoso, per nulla dionisiaco, con cui hai scopato nella grotta perché pioveva durante la battuta di caccia, e tu ti annoiavi a morte, ti ricordi?» (Parrella 2019, 41). L’autrice distorce in ottica *pop* quello che nel poema virgiliano è l’attimo fatale della *love story* (*Aen.* 4, 160-172) che Didone si sforza invano di chiamare *coniugium*⁷⁵.

D’altro canto, la scrittrice campana personalizza l’imitazione dell’emblematica elegia ovidiana⁷⁶, rinnovando il così designato ‘problema di Didone’, «che gli insegnanti propongono ai discepoli, a volte»⁷⁷. Vi si intende il trucco ai danni di Iarba con cui in origine la sovrana ottenne un pezzo di suolo per erigervi Cartagine, grande quanto una pelle di bue, donde ricavò con una lama acuminata una serie di listarelle delimitanti un’area molto più estesa del previsto:

Striscioline microscopiche di pelle, le taglia a striscioline così sottili che quella pelle sembra quasi un nastro, anzi di meno, ancora più sottile: sembra un filo. E quando ne ha fatto un gomitollo lo srotola intorno a una penisola, la penisola di Cartagine. Così le basta un solo lato per segnarne quattro (Parrella 2019, 38).

L'autrice attinge il nucleo del fatterello dal passo virgiliano, più che dal filtro ovidiano, che sul punto è molto vago⁷⁸, e, con tutta probabilità, dalle fonti pre-virgiliane, cui i vv. 365-368 del libro I dell'*Eneide* alludono⁷⁹: si ricordi che è nella narrazione di Trogo-Giustino, la più dettagliata in relazione alla vicenda della pelle di bue, che si trova il riferimento esplicito alle strisce sottilissime ricavate dall'arguta Didone (18, 5)⁸⁰. Che Parrella conosca e giochi volutamente con entrambe le 'storie' di Didone è del resto chiaro ed esibito fin dall'inizio del monologo, laddove la sua moderna eroina esordisce con un richiamo alle due modalità del suicidio, quella cartaginese *per ignem* e quella romana *per ferrum*, entrambe escluse aprioristicamente nel suo liberatorio urlo al femminile («No, il fuoco è troppo per me, non saprei come gestirlo [...] Anche la spada escluderei», Parrella 2019, 37), e torna a essere evidente allorché la donna allude a un tempo precedente l'incontro con Enea, quello in cui si vide privata di Sicheo, nel quale aborriva parimenti l'idea di morire per un uomo («Sicheo, prima del tempo, che mi morì e io anche allora, anche allora, tutto quel fuoco, l'orrenda pira: no, grazie, non ci salgo...», *ivi*, 42): l'avverbio «allora», enfaticamente ripetuto, è spia di un tempo mitico anteriore, riconducibile con evidenza a quello dell'*historia Punica* didoniana attestata da Timeo, nel quale la regina, divenuta vedova di Sicheo, si suicida sulla pira per non incorrere nelle seconde nozze. Tutto ciò, unitamente alle peculiari — e non neutrali — scelte linguistiche di questa nuova emancipata Didone, mostrano che Parrella mira a recuperare — ed esasperare — proprio alcuni dei tratti caratterizzanti dell'eroina pre-virgiliana, con particolare riferimento all'astuzia, alla capacità di vivere di espedienti e alla risolutezza tipica della *virago*⁸¹.

Non per niente, questa duemillesca Didone, «post-ovidiana»

(Danna 2023), che scrive al suo ex non sta per infliggersi la morte come l'omonima antesignana tratteggiata dal poeta sulmonese⁸² bensì prevede di giungere «nell'aldilà che tutto livella»⁸³ molto dopo Enea. Il finale del testo, ipoteticamente proiettato «nella valle delle ombre»⁸⁴, dove la donna, sfuggente, resta silente davanti alle parole di lui, interpola la nota sequenza virgiliana dell'incontro dei due nell'Ade⁸⁵. E sulla scorta di questo *rendez-vous* oltremondano, l'autrice rimanipola il prototipo classico immaginando che sia Didone a correre via da Enea («Io vado»)⁸⁶, incapace di dirle come stanno davvero le cose. La decisione collima a posteriori con la semantica libia del suo nome («l'errante deve andare via a cercare fortuna»)⁸⁷, secondo l'indicazione fornita dal suo primo biografo, Timeo. Una Didone, quindi, riproposta ancora una volta nell'originaria patina 'africanizzata' e del tutto 'de-romanizzata'. E proprio come fondatrice di uno stato nordafricano, ella ha dato vita al 'problema di Didone', «che lega la storia del nome alla storia della città»⁸⁸. La storiella cela un quiz matematico da manuale che ha rappresentato il primo quesito isoperimetrico della storia, oggetto di disparati tentativi di soluzione dall'età ellenistica fino ai tempi recenti⁸⁹. Ma per Parrella il rompicapo di Didone va oltre l'ambito della dimostrazione geometrica rigorosa poiché si traduce in un dilemma esistenziale adeguato ai nostri giorni. Adesso quell'enigma, con cui a suo tempo è stato ingannato il laido Iarba, e che è rimasto a lungo una specie di 'paradosso', può essere riproposto al perfido Enea applicando in sede di commiato un'elementare algebra dei sentimenti:

Non mi vedi più. Hai detto che era un problema di ragion di stato? Bon. Tutte e due non ci puoi avere. E se proprio dobbiamo metterci a fare i conti: ci vogliono cinque uomini come te per farne uno che mi può stare accanto. (Lo devo proporre come prossimo *problema di Didone*)⁹⁰.

Note

1 SZABÒ 2008.

2 LE GUIN 2011.

3 BARKER 2019.

4 MILLER 2021.

5 WOLF 1984.

6 I materiali preparatori del suo rimaneggiamento delle peripezie dell'inascoltata profetessa, figlia di Priamo, sono stati raccolti da WOLF in un altro volume, anch'esso tradotto dallo stesso editore capitolino (1984b). Va detto che dieci anni dopo la scrittrice berlinese ha composto un *rewriting*, parimenti divulgato anche in italiano, del mito di una grande eroina tragica, Medea (WOLF 1996), fornendo una versione a impronta femminista della vicenda dell'infelice moglie di Giasone, tesa a riscattarla dalla scomoda nomea di spietata infanticida. E si veda anche WOLF 1999.

7 CIANI 2019.

8 *Bibl.* 7, 38-39.

9 «Dicono alcuni che Penelope fu sedotta da Antinoo e che Odisseo la rimandò da suo padre Icaro: lei raggiunse Mantinea in Arcadia dove, da Hermes, generò Pan. Altri dicono che fu uccisa da Odisseo a causa di Anfinomo, perché era stata sedotta da lui» (trad. di CIANI 1996, 413).

10 CIANI 1999; 2001 e 2003. Mi limito qui a citare le riscritture delle vicende di personaggi femminili, che l'autrice integra con quelle di Ulisse e Orfeo.

11 CIANI 2020.

12 È appena il caso di aggiungere che nella letteratura seriore *tout-court* «il mito, implicitamente o esplicitamente richiamato, non è mai preso *così com'è*», bensì come «espressione di sentimenti universali (l'amore, l'odio, il tradimento, l'incesto etc.), di verità oscure e difficili da intendersi razionalmente»; e ciò costituisce l'«aspetto dinamico e narrativo della classicità» (LOMBARDI 2011, 278).

13 Va detto che in questo gruppo personalità come la sarda Murgia e la romana Valerio hanno ormai conquistato il favore dei lettori e l'attenzione dei critici, documentata anche da una serie di riconoscimenti pubblici. A proposito dell'autrice nata in provincia di Oristano, da poco prematuramente scomparsa, occorre ricordare che già nel suo primo romanzo di successo, *Accabadora*, pubblicato da Einaudi nel 2009, sono riconoscibili echi della mitologia classica: vd. almeno CERRATO 2020.

14 Si vedano anche la rilettura romanzesca di Elena della trentenne barese Loreta Minutilli (MINUTILLI 2019) e l'antologia illustrata per bambini della romana under 40 Giulia Caminito, dedicata a nuove rappresentazioni femminili del mito: Pandora, Penelope, Medea, Circe, Aracne, Arianna, Antigone, le Sirene e le Moire (CAMINITO 2020). Cf. in proposito ACHIARDI LESSI 2021.

15 OLIVA 2024.

16 EAD. 2020.

17 EAD. 2022.

18 MALVESTIO 2017, 14.

19 Già verso la fine del Novecento, nella narrativa di Elena Ferrante, per ricordare un significativo antecedente, l'«identità femminile arcaica» (DE ROGATIS 2014, 283) veicolata dal mito è la chiave per indagare le odierne dinamiche intrapsichiche del rapporto tra madre e figlia a livello autobiografico. Nell'*Amore molesto* la ricostruzione delle cause della morte di Amalia seguirebbe nella mente di Delia, rimasta orfana, la falsariga del complesso di Elettra (o della coppia parentale Demetra-Persefone), «la variante di genere alternativa all'Edipo freudiano» (*ibidem*). Inoltre, poiché quello della protagonista è un viaggio introspettivo alle radici del suo rapporto con la figura materna, il libro può definirsi «una variazione femminile del mito di Telemaco» (ivi, 275). Nel primo romanzo, che è del 1992, sedimenta una tematica che la scrittrice napoletana svilupperà nelle successive uscite narrative di inizio secolo (e si veda su questo punto PINTO 2020), come *La figlia oscura* (2006), il cui personaggio principale, Leda, si chiama nell'identico modo della regina di Sparta, la quale, sedotta da Zeus nelle sembianze di un cigno, diede alla luce la famosa Elena che fu causa della guerra di Troia. Se non che FERRANTE — secondo quanto da lei stessa dichiarato (2003-2007, 270-271) — si attiene a una versione secondaria del mito, conservata nel già citato Pseudo-Apollodoro (*Bibl.* 3, 10, 7), secondo cui Leda sarebbe non la madre naturale bensì quella adottiva dell'eroina omonima dell'autrice («Zeus, sotto forma di cigno, si unì a Leda [...]: da Zeus nacquero Elena e Polluce [...]. Alcuni dicono però che Elena era figlia di Zeus e di Nemese. [...] Dall'unione Nemese partorì un uovo che un pastore trovò nei boschi e portò in dono a Leda; Leda lo custodì in un'urna e, a tempo debito, nacque Elena che lei allevò come sua figlia» (trad. di CIANI 1996, 255). Si tratta della medesima fonte mitografica da cui CIANI 2019, come s'è visto, preleva gli ingredienti per l'impasto romanzesco della sua Penelope. L'idea di rinarrare donne del mito seguendo filoni meno noti si ritrova in altre scrittrici contemporanee, come si avrà modo di discutere più avanti a proposito della vicenda di Didone. Sull'intricata rete di valenze mitico-simboliche sottese al tema del *bonding* nella narrativa dell'autrice partenopea si rinvia anche a: TARTAGLIONE 2013 e 2014, 159-184; NERI 2014, 64-67 e 70-74.

20 BERTOLIO 2022, IV.

21 «La poetica del lamento» (NOBILI 2023), con cui si chiude l'*Iliade* omerica, è, per altro verso, un raro esempio di «rovesciamento» a risvolto, se si vuole, *gender*: «un poema guerresco termina con le voci delle donne, rimaste sempre in secondo piano»; il compianto funebre sul corpo di Ettore celebra «la grande importanza del lamento femminile, autentica voce delle donne, ammesse finalmente a dare sfogo ai sentimenti» (GAGLIARDI 2006, 189 in nota, con riferimenti bibliografici). Sicché, in certi contesti, epici, ma poi anche tragici, «affiora il ruolo rivoluzionario che il lamento funebre può avere quando sfugge al controllo del potere politico e viene gestito dalle donne che ne sono peraltro le abituali attrici» (FANTUZZI 2007, 193); senza tralasciare che erano «soprattutto donne, che non di rado nella società greca operavano come prefiche a pagamento durante le esequie» (ID. 2007, 194). Nota tuttavia

BRUNI che il pianto nell'epica arcaica non è una prerogativa della donna, ma anche dell'uomo, «senza che ciò mettesse in discussione la sua appartenenza di genere, senza cioè che venissero ad annullarsi le ripartizioni a seconda dei sessi» (2012, 117). Per un'analisi complessiva delle nenie rituali nella letteratura greca si rinvia almeno ad ALEXIOU 2002; utile per la *m(o)irologia* è FISHMAN 2008; per le lamentazioni nell'epica iladica vedi TSAGALIS 2004 (in particolare, per il γόος di Andromaca, di cui *infra*, cf. 118-135). Val la pena ricordare che il primo programmatico esperimento della letteratura latina di una 'poetica del lamento' da un punto di vista femminile (benché in chiave non trenodica) è da rintracciarsi nella rivoluzionaria operazione ovidiana delle *Heroides*: si veda l'interpretazione sociologica di ROSATI 1992 per il quale la debolezza esibita dalle eroine di queste elegie è da interpretarsi come dato oggettivo, in relazione alla condizione di emarginazione in cui versava il genere femminile (un'«ideologia di donne sole e sofferenti», 85); cf. anche in proposito l'interpretazione psicanalitica di LINDHEIM 2003, secondo cui il concetto di desiderio contenuto in tali lettere d'amore rinvia alle «Freudian theories for desire» (81).

22 «La decisa e dichiarata esclusione, per le donne, dall'ambito bellico, che emerge dalle parole di Ettore, costituisce tratto peculiare del femminile, su cui la cultura greca, nelle sue diverse fasi, non ha cessato mai di insistere» (ANDÒ 2005, 30).

23 LANE FOX 2024.

24 Cf. WATHELET 1988, 275.

25 BARICCO 2015, 15.

26 «[...] nella penombra della riflessione viene fuori un'*Iliade* che non ti aspetti. Vorrei dire il lato femminile dell'*Iliade*. Sono spesso le donne a pronunciare, senza mediazioni, il desiderio di pace. Relegate ai margini del combattimento, incarnano l'ipotesi ostinata e quasi clandestina di una civiltà alternativa, libera dal dovere della guerra. Sono convinte che si potrebbe vivere in un mondo diverso, e lo dicono» (BARICCO, 2015, 164-165).

27 Basti poi pensare che del protagonista dell'*Iliade*, quintessenza della forza virile, una diramazione del mito principale attesta che in tenera età si travestì da donna durante una sosta nell'isola di Sciro per disertare la guerra. L'episodio, già presente in una parte dell'epica ciclica greca perduta (vedansi le *Ciprie*) è narrato in particolare da STAT. *Ach.* 1, 217-348. Sul punto si rinvia almeno a: UCCELLINI 2012, XIX e note; MARIN 2008-2009, 213-216 e note.

28 Per una sintesi argomentata degli studi, a carattere divulgativo o pseudoscientifico, che sarebbero alla base di questa «sensazionale rivelazione» che avrebbe messo a rumore l'omeristica (cf. GENTILI, CATENACCI 2007, 147-148).

29 BARICCO 2015, 165.

30 C'è da chiedersi se questa costellazione possa inquadrarsi o meno nella galassia della NEI, acronimo che sta per Nuova Epica Italiana, facente capo al gruppo Wu Ming. Per quanto scivolosa e precaria, questa definizione abbraccia un microcosmo testuale che tra i suoi «apparati concettuali» contempla anche

una mescolanza tra «donne forti» e «mitologia classica» (ADAMI 2011, 60). Peraltro, l'anonimato di cui intende avvalersi il collettivo bolognese, in segno di dissidenza contro l'esibizionismo della firma, si ricollega immancabilmente all'oralità impersonale della tradizione aedica.

31 «Lo stereotipo del femminile si è stratificato e sedimentato nella storia culturale dell'Occidente; lo si può rintracciare nella memoria del passato, nel patrimonio dei miti e della filosofia antica. Lo scenario delle origini di tale stereotipizzazione del femminile è greco ed è da lì che bisogna ripartire per comprendere il peso culturale che il passato esercita ancora oggi sul presente in relazione alla rappresentazione dei due sessi e dei loro differenti ruoli» (FEDELE 2013, 24).

32 IERANÒ 2021, 4. Basti solo pensare che, se nella mitologia biblica la responsabilità del peccato originale è attribuita alla nostra progenitrice, Eva, nella mitologia pagana la fonte di tutti i mali della terra è ricondotta alla prima donna mortale, Pandora, da cui avrebbero avuto inizio le «discriminazioni di genere della Grecia antica» (CANTARELLA 2009) e dunque, a cascata, dell'intero Occidente (cf. CAVARERO 2007).

33 FEDELE 2020.

34 Si veda la sua idea di curare un'antologia di testi che condannano il femminicidio (OLIVA 2013).

35 È difficile «in molti casi» tracciare «una chiara linea di demarcazione tra l'attivismo e la pratica letteraria» trattandosi spesso di ambiti «speculari e complementari» (BETTAGLIO, MANDOLINI, ROSS 2018).

36 PONZO 2016, 345.

37 CANTARELLA 2004.

38 Avverte RICCI 2013, 9 che «quest'ultima formulazione è oggi adoperata con cautela per non confonderla con l'espressione "studi di genere" utilizzata per le scritture femminili».

39 È il caso soprattutto delle scritture che viaggiano sul web, «in canali di dubbia attendibilità» (PONZO 2016, 349), prima di essere selezionate per arrivare alla carta. Conviene tuttavia tenere presente che storicamente è già esistita nella cultura italiana delle origini «una prosa epico-cavalleresca» afferente a una «vasta e variegata produzione, esterna al perimetro della letteratura canonica ma di significativo impatto sociale» (RICCI 2013, 9).

40 BERNARDELLI 2021, 16. In siffatto *mare magnum* occorre non fare di tutta un fascio: «Se le riscritture sciatte tendono a banalizzare e non fanno venire voglia di conoscere l'originale (propinare la versione edulcorata e immiserita di una storia dà anzi la falsa illusione di conoscerla), quelle con un preciso punto di vista e una robusta conoscenza del testo aumentano il desiderio di avvicinarsi o riavvicinarsi al classico che le ha ispirate» (TERRANOVA 2020).

41 «La possibilità di diffondere testi mediante canali multimediali sta aprendo nuovi orizzonti in letteratura. L'adozione di forme innovative in grado di raggiungere un ampio pubblico può essere particolarmente rilevante per gli autori il cui scopo principale è trasmettere un messaggio forte, per esempio a carattere sociale o civile» (PONZO 2016, 344).

42 MIKAELSON 2023.

43 Non che una studiosa raffinata come CANTARELLA (2009) tratti meglio il capostipite della *gens Iulia* a proposito del momento incriminato del *discidium*: «Enea sceglie un metodo a dir la verità non troppo originale: metterà Didone di fronte al fatto compiuto. Antesignano — nelle sue speranze — degli innumerevoli uomini che, nei secoli, usciranno di casa per andare a comprare le sigarette e non faranno più ritorno, Enea è pronto a salpare». L'interpretazione tendenziosa di Enea come uomo inaffidabile, menzognero, abituato ad abbandonare le sue donne è già ovidiana (*epist.* 7, 81ss.) ed è oggetto di ulteriori distorsioni, anche volutamente parodiche, nel corso dei secoli. Si pensi al tratteggio frontalmente deformatario di alcune riscritture barocche, in cui Enea viene ridotto al rango di 'macchietta', come nel *Lamento di Didone* del poeta umbro Francesco Melosio: qui l'eroina eponima apostrofa l'uomo con epiteti quali «bastardaccio», «furfante», «figliuol di una Troia maledetto» (curiosa è poi l'etimologia che connette l'andronimo all'aggettivo *aeneus*, cioè «Cor di Bronzo», messo in rima esilarante con «gonzo»); e cf. IULIETTO 2014, 243sgg.

44 MIKAELSON 2023. Un motivo analogo è sviluppato in chiave scherzosa nel raccontino antisessista postmoderno di VAGLIO 2014, intitolato *Il complesso di Didone. Ma perché le donne toste perdono la testa per gli Enea?*

45 OLIVA 2022, 259.

46 «Negli ultimi decenni del Novecento, spesso fuori d'Europa e anche fuori dell'ambito letterario, si plasmavano intanto mille altri volti per la regina di Cartagine, sempre più liberamente ispirati alle due tradizioni del mito» (DANNA 2023, 238).

47 ZIOSI 2017, 14.

48 Presso il pubblico femminile romano c'era evidentemente chi difendeva la scelta della regina sidonia: si veda IUV. 6, 434-435 *Illa tamen grauior, quae cum discumbere coepit / laudat Vergilium, periturae ignoscit Elissae*. Più in generale, in relazione al suicidio e alle sue motivazioni, c'è da dire che la versione popolare della morte provocata dalla delusione amorosa dell'abbandono si alimenta a partire dalla programmatica distorsione della VII *Eroide* di Ovidio, ove l'atto autolesionistico è declassato a «elemento ricattatorio» (PIAZZI, 2007, 20, n. 25) e, soprattutto, ricondotto esclusivamente a Enea, unica causa del gesto — laddove in Virgilio la scelta della morte autoinferta rappresenta l'unica strada per espiare la *culpa* tragica della rottura del patto di *fides* con Sicheo e dunque riappropriarsi del *pudor* e del suo statuto epico di regina (cf., ad es. HEINZE 1996, 151: «andò incontro alla morte per fedeltà guadagnando in tal modo gloria immortale»). Appartiene forse alla volontà di stornare dalla 'generalessa' Didone la taccia di suicida passionale la notizia attribuita da Servio a Varrone di fare di un personaggio secondario come la sorella Anna l'amante di Enea. *Sane sciendum Varronem dicere, Aenean ab Anna amatum. Et licet, ut supra diximus, plurimum tempus intersit, lectum tamen est* (SERV. *Aen.* 5, 4; e cf. anche SERV. *Auct. Aen.* 4, 582). E cf. D'ANNA 1975. Di una simpatia per Anna accesi in Enea dopo la morte di Didone parla SIL. 8, 160-161 (*Motus erat placidumque*

animum mentemque quietam / Troius in miseram rector susceperat Annam).

49 IULIETTO 2015, 11. Per l'«altra Didone» cf. SCURTI 1982 e FERRARIS 2006. La perifrasi 'altra Didone' rimonderebbe a Ov. *epist.* 7 19, ove però *altera Dido* indica, nello sfogo della mittente, una nuova donna capace di prendere il suo posto accanto a Enea.

50 D'altronde il *proprium* dell'epica *gender* è «la rimessa in gioco a tutto campo» (BONO, SARASINI 2014, 19) dei precetti codificati del passato.

51 Cf. MACR. *Sat.* 5, 17, 4: *fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis obtineat et ita pro vero per ora omnium volitet*; «la fabula di Didone dalla sensualità dissoluta, che, come tutti sanno, è falsa, mantiene ancora dopo tanti secoli l'apparenza di verità; essa passa per vera sulla bocca di tutti» (trad. CIPRIANI 2016, 1, in nota).

52 Sulla «versione del racconto diffusa in Nordafrica», una «tradizione» che «alimentò, verosimilmente anche tramite fonti orali, la celebrazione della regina punica da parte dei Padri della Chiesa di lingua latina» cf. DANNA 2023, 232. Su questa 'revisione' del mito si sofferma, tra gli altri, ampiamente IULIETTO 2015, 11: «Nei primi secoli dell'era cristiana la figura di Didone fu oggetto, soprattutto in Africa, di una 'nuova nascita' letteraria; gli autori cristiani d'Africa promossero [...] un sapiente recupero dell'antica variante della leggenda veicolata da Timeo, riabilitando con forza lo statuto morale della loro regina eponima in opposizione netta al dettato virgiliano, sullo sfondo di un generale moto di contrapposizione della provincia africana (di cui è ben noto il ruolo capitale assunto in età tarda, sia a livello storico che letterario) al potere della Roma imperiale»; per la bibliografia su Didone nell'apologetica cristiana cf. *ivi*, in nota.

53 Attesta Macrobio che la virgiliana Didone 'lasciva' (*amatoria*) risentirebbe della mediazione del modello della Medea 'libertina' (*incontinentis*) quale è tramandata nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio: [*Vergilius*] *bene in rem suam vertit quidquid ubi cumque invenit imitandum; adeo ut de Argonauticorum quarto, quorum scriptor est Apollonius, librum Aeneidos suae quartum totum paene formaverit, ad Didonem vel Aenean amatoriam incontinentiam Medae circa Iasonem transferendo* (*Sat.* 5, 17, 4); «[Virgilio] seppe utilizzare tutto ciò che trovò da imitare in ogni autore. E così dal libro IV delle *Argonautiche*, opera di Apollonio Rodio, desunse quasi completamente il libro IV della sua *Eneide*, trasferendo alla coppia di Didone e Enea l'incontenibile passione amorosa di Medea per Giasone» (trad. CIPRIANI 2016, 1, in nota). Si veda sul punto LUCIFORA 2015, 91-92.

54 OLIVA 2022, 259.

55 Ταύτην φησὶ Τίμαιος κατὰ μὲν τὴν Φοινικὴ γλώσσαν Ἐλίσσαν καλεῖσθαι, ἀδελφὴν δὲ εἶναι Πυγμαλίωνος τοῦ Τυρίων βασιλέως, ὕφ' ἧς φησὶ τὴν Καρχηδόνα τὴν ἐν Λιβύῃ κτισθῆναι· τοῦ γὰρ ἀνδρὸς αὐτῆς ὑπὸ τοῦ Πυγμαλίωνος ἀναιρεθέντος, ἐνθεμένη τὰ χρήματα εἰς σκάφας μετὰ τινῶν πολιτῶν ἔφευγε, καὶ πολλὰ κακοπαθήσασα τῇ Λιβύῃ προσηνέχθη, καὶ ὑπὸ τῶν Λιβύων διὰ τὴν πολλὴν αὐτῆς πλάνην Δειδῶ προσηγορεύθη ἐπιχωρίως. Κτίσασα δὲ τὴν προειρημένην πόλιν, τοῦ τῶν Λιβύων βασιλέως θέλοντος

αὐτὴν γῆμαι, αὐτὴ μὲν ἀντέλεγεν, ὑπὸ δὲ τῶν πολιτῶν συναναγκαζομένη τελετήν τινα πρὸς ἀνάλυσιν ὄρκων ἐπιτελέσειν, πυρὰν μεγίστην ἐγγὺς τοῦ οἴκου κατασκευάσασα καὶ ἄψασα, ἀπὸ τοῦ δώματος αὐτὴν εἰς τὴν πυρὰν ἔρριψεν (fr. 82 JACOBY, *FGrH* III b, 566). La perifrasi πολλὰ κακοπαθήσασα ('dopo aver patito molti mali') è simile alle formule proemiali usate da Omero (*Od.* 1, 4 πολλὰ δ' ὄ γ' [...] πάθεν ἄλγεα) e da Virgilio (*Aen.* 1, 5 *multa quoque [...] passus*), riferite, cioè, a figure eroiche di sesso maschile. Il documento prova che il personaggio di Didone poggia su una base storica. Anche lo storico giudeo Giuseppe Flavio, in *Contro Apione*, un trattato in difesa degli ebrei, pur non facendo esplicitamente il nome di Didone, riporta: «Pigmalione [...] visse cinquantasei anni e regnò [su Tiro] per quarantasette. Nel settimo anno del suo regno sua sorella fuggì e fondò in Libia la città di Cartagine», trad. di CALABI 1993, 85 (Τούτου διάδοχος γέγονεν Πυγμαλίων, ὄς βιώσας ἔτη νς' ἔθασίλευσεν ἔτη μζ'. ἐν δὲ τῷ ἐπ' αὐτοῦ ἑβδόμῳ ἔτει ἡ ἀδελφὴ αὐτοῦ φυγοῦσα ἐν τῇ Λιβύῃ πόλιν ὠκοδόμησεν Καρχηδόνα, JOSEPH. *Ap.* 1, XVIII 116).

56 CECI 2020. Si legga la versione della storia in EPIGR. BOB. 45 che è un'auto-apologia di Didone che accusa Virgilio di aver falsificato la sua biografia: *Illa ego sum Dido uultu, quam conspicias, hospes, / assimilata modis pulchraque mirificis. / Talis eram; sed non, Maro quam mihi finxit, erat mens, / vita nec incestis laesa cupidinibus: / Namque nec Aeneas uidit me Troius umquam, / nec Libyam aduenit classibus Iliacis; / sed furias fugiens atque arma procacis Iarbae / seruaui, fateor, morte pudicitiam, / pectore transfixo, castus quod percudit ensis, / non furor aut laeso crudus amore dolor. / Sic cecidisse iuuat: uixi sine uulnere fama; / ultra uirum, positis moenibus, oppetii. / Inuida cur in me stimulasti, Musa, Maronem, / fingeret ut nostrae damna pudicitiae? / Vos magis historicis, lectores, credite de me, / quam qui furta deum concubitusque canunt / falsidici uates, temerant qui carmine uerum / humanisque deos assimilant uitii.* Si veda anche la palinodia di Didone in un epigramma di *Anth. Pal.* 16, 151, 5-6: «Io quell'Enea non lo vidi neppure, né in Libia pervenne / quando veniva conquistata Troia» (trad. PONTANI 1981, 335sgg.); la testimonianza è riportata da DANNA 2023, 226 in nota.

57 OLIVA 2022, 259-260. Verisimilmente, il vate mantovano approfondisce un nucleo già presente nel *Bellum Poenicum* di Nevio, come si ricava dal Servio Danielino o Deuteroseruio, secondo cui l'autore campano nel suo poema perduto svelava la paternità di Didone e Anna (*[Anna soror] cuius filiae fuerint Anna et Dido, Naevius dicit*, SERV. AUCT. *Aen.* 4, 9). L'*exemplum* virgiliano della favola della regina impazzita d'amore per uno straniero sarà poi riutilizzato nell'epica di età flavia da Silio Italico, nel secondo libro dei *Punica*, che tratteggia la paradossale catastrofe di colei che prima di allora si era mostrata «orgogliosamente *single*» (CECI 2023, 58).

58 BONO, TESSITORE 1998, 7.

59 Un' «ironica riscrittura» la definisce laconicamente DANNA 2023, 239.

60 Cf. ancora DANNA 2023.

61 Dante, invece, che, in quanto fautore del potere monarchico, patrocina la causa dell'imperialismo romano, non può, nel celeberrimo V canto dell'*Inferno*,

che essere fedele alla Didone di Virgilio — oltretutto suo maestro e sua guida nell'aldilà. È solo uno degli esempi, quest'ultimo, della larga risonanza che il *pattern* virgiliano ha avuto nella letteratura post-augustea, fino, per darne un'idea sommaria, alla tragedia di Christopher Marlowe, al melodramma di Pietro Metastasio e ai cori lirici di Giuseppe Ungaretti. Sul punto, si rinvia all'antologia tematica di ZIOSI 2017, utile per il ricco repertorio bibliografico intorno al riuso di Didone nella lettura mondiale di ogni tempo (327-337).

62 È curioso che questo andronimo consuoni con Sicarba, il vero nome di Sicheo (cf. SERV. *Aen.* 1 343 *Nam 'Sychaeus' Sicarbas dictus est*).

63 OLIVA 2022, 12.

64 *Cum successu rerum florentes Karthaginis opes essent, rex Maxitanorum Hiarbas decem Poenorum principibus ad se arcessitis Elissae nuptias sub belli denuntiatione petit. [...]. In hoc trium mensium sumpto spatio, pyra in ultima parte urbis instructa, velut placatura viri manes inferiasque ante nuptias missura multas hostias caedit et sumpto gladio pyram conscendit atque ita ad populum respiciens ituram se ad virum, sicut praeceperint, dixit vitamque gladio finivit. Quam diu Karthago invicta fuit, pro dea culta est* (IVST. 18, 6, 1-8). Le procedure del darsi la morte sono tanto in Timeo che in Trogo-Giustino identiche a quelle narrate da Virgilio. Più completa, sotto tale profilo, è la seconda fonte storica — un ampliamento sostanziale del frammento di Timeo —, che alla pira allega, quale decisivo e principale elemento di discordanza tra le due narrazioni, il particolare della spada come strumento autolesivo. Della morte della regina *per ferrum* dicono anche Ov. *Met.* 14, 81; SID. APOLL. *Carm.* 11, 70; AUGUST. *Conf.* 1, 13, 20-21. Altre fonti tarde riferiscono soltanto della fine per autocombustione riportando entrambe le cause: *aut amor Aeneae aut terror Iarbae* (DRAC. *laud. dei* 3, 517).

65 Non a caso, la vicenda narrata nell'Antico Testamento della coraggiosa ebrea di Betulia che, per proteggere la sua città, uccide il generale assiro dopo averlo sedotto è oggetto di un suo recente fantaromanzo biblico (OLIVA 2025).

66 Cf. SERV. *Aen.* 4 36 [*Despectvs Iarbas*] *rex Libyae, qui Didonem re vera voluit ducere et, ut habet historia, cum haec negaret, Carthagini intulit bellum; cuius timore cum cogeretur a civibus, petiit ut ante placaret manes mariti, et exaedificata pyra se in ignem praecipitavit. Ob quam rem 'Dido', id est 'virago', appellata est; nam 'Elissa' proprie dicta est*. Servio riferisce la versione più antica di Timeo circa le ragioni della morte volontaria della regina. Secondo il grammatico tardoantico l'etimologia del nome della regina connotante forza virile sarebbe da riconnettere alla ferocezza del gesto mortale per sé al fine di non cedere a un matrimonio coatto (e cf. SERV. *Aen.* 4 674 [*Nomine clamat*] *aut Didonem vocat, ut supra diximus, Poenorum lingua viraginem; nam Elissa dicta est, sed virago est vocata cum se in ignem praecipitavit*). A detta di Timeo, invece, come s'è visto, Δειδῶ è un appellativo libico da sciogliersi come 'a causa del suo molto vagabondare'). OLIVA fa sua questa origine del nome: «Byrsa è divenuta Cartagine e ora tutti mi chiamano Didone, che significa "l'errante", in onore al mio viaggio» (2022, 14). Su Didone quale «eroina errante per eccellenza» cf. da ultima GIUSTI 2024, 85. Non potrei escludere del tutto che Servio, dato il

primo contesto in cui spunta il lemma, intenda *virago* nell'accezione del tutto particolare di 'leale verso il *vir*', cioè lo sposo.

67 «Didone quindi, si riappropria della sua *fortuna* e pone fine a quella sorta di 'femminicidio' che aveva creato Virgilio» (NANNA 2024, 67). La *Creusaide* di SZABÓ 2008 o la *Lavinia* di LE GUIN 2011 sono a loro modo altrettanti *sequel* dell'*Eneide* esemplati sulle compagne di vita del progenitore dei romani.

68 BONETTI 2022, 33.

69 Per una lettura in chiave psichiatrica della follia amorosa di Didone, sulla base delle conoscenze mediche antiche, si veda MAZZINI 1995. A proposito dell'invasamento amoroso dell'eroina virgiliana quale tipica discriminante di una patologia femminile cf. TOTOLA 2003, 698.

70 BONETTI 2022, 33. Sminuisce il fascino di Enea, di cui Virgilio esalta invece il fulgido aspetto che lo apparenta a un essere divino (*Aen.* I 588-593), anche l'operazione di smontaggio di VAGLIO 2014: «Ora, dico io, Didone mia, ragioniamo: sei bella, sei affascinante, e sei pure più intelligente di ogni uomo che hai incrociato nella tua vita. Spiegami, perché Enea? Ma Santi numi di tutto l'Olimpo fenicio e greco in seduta plenaria, che diavolo ci hai visto in lui per perderti così la testa? Caruccio, vabbe', ma neanche un Paride; eroe, ok, ma di secondo piano». Nella Didone virgiliana il senso di colpa scaturisce da veti patriarcali superati dalla corrente rivoluzione dei costumi: ella ha violato la *fides uxoria* verso il defunto Sicheo a beneficio di un «amore fuori dalla norma e dal connubio legittimo» (BRESCHIA, LENTANO 2024, 111).

71 Per il topos di Didone 'errante' si veda *supra*.

72 Lo stesso SERV. *Aen.* 4, 23 annota che Virgilio avrebbe fatto in modo di non attribuire alla sovrana punica un comportamento proprio delle *meretrices*. Tuttavia, già i lettori antichi, assimilandola alla fedifraga Elena, mettevano Didone 'sotto processo' per la sua condotta non edificante: cf. CLAUD. 30, 147-148 [...] *quos Mantua libros / percurrens damnas Helenam nec parcis Elissae*; e cf. PRISC. *perihēg.*, 185-186 *qua regnans felix Dido per saecula uiuit / atque pudicitiam non perdit crimine falso*. Un caso estremo e significativo di questa tendenza è quello tardo di Ausonio (*epigr.* 75 GREEN 1991), che, citando integralmente *Aen.* IV 415, in chiusura a un epigramma osceno dedicato a una libidinosa meretrice, crea il grottesco effetto di far tralucere dietro alla protagonista – la *mulier impudica* Crispa – la figura di una Didone degradata (in antitesi all'operazione di nobilitazione morale, quasi di santificazione, portata parallelamente avanti — come s'è visto — nel Tardoantico da alcuni autori cristiani); su questo cf. MONDIN 2003-2004. La celebre perifrasi dantesca, «colei che ruppe fede al cener di Sicheo» (*If* 5, 62), riecheggia questo scabroso aspetto della vicenda, tanto che Boccaccio si premura di «tor via la infamia messa indegnamente all'onore di castità» (*De mul. clar.* 42, 1). E si veda, e. g., la glossa *ad loc.* delle chiose trecentesche di Jacopo Alighieri: «per la cui caldezza di luxuria, finalmente ad Enea troiano, essendo arrivato alla detta terra, carnalmente per moglie si diede» (ed. BELLOMO 1990, 108). Questa squalifica rimbalzerà ancora in Ariosto (vd. citazione in esergo): sulla fortuna di Didone dall'età classica a quella umanistico-rinascimentale cf. in particolare

COSENTINO 2006 e RICCO 2015.

73 Cf. in part. PARRELLA 2019, 41.

74 «“Anna, sorella”. Stava accadendo di nuovo dentro di me. I segni. L’antica fiamma che tornava alta. Perché io sono così, quando mi innamoro brucio. Riconobbi l’amore. Un rincorrersi di fiamme senza sosta. Smisi di pensare a quel che sarebbe accaduto poi. Omnia vincit amor. Tutte le cose vince l’amore» (LUCENTE 2020). Cf. il celebre esametro virgiliano *Adgnosco veteris vestigia flammae* (*Aen.* 4, 23). La scrittrice ibrida qui, un po’ scolasticamente, il primo emistichio del verso 69 della decima bucolica: *Omnia vincit amor: et nos cedamus amori.*

75 Parella sembra piuttosto rileggere a suo modo l’episodio alla luce del successivo resoconto dissacrante *erga omnes* della *Fama: venisse Aenean, Troiano sanguine cretum, / cui se pulchra viro dignetur iungere Dido; / nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere / regnorum immemores turpique cupidine captos* (*Aen.* 4, 191-194).

76 *Ov. epist.* 7.

77 PARRELLA 2019, 38.

78 *Urbem constitui lateque patentia fixi / moenia finitimis invidiosa locis* (*Ov. epist.* 7, 119-120).

79 *Devenere locos ubi nunc ingentia cernis / moenia surgentemque novae Karthaginis arcem, / mercatique, solum, facti de nomine Byrsam, / taurino quantum possent circumdare tergo* (VERG. *Aen.* 1, 365-368). E cf. SIL. 1, 24-25 *Tum pretio mercata locos noua moenia ponit, / cingere qua secto permissum litora tauro.*

80 L’episodio è ricordato anche nella *Periegesi* di Dionigi di Alessandria (II sec), ai vv. 195-197 (ed. RASCHIERI 2004, 62-63): cf. BONO, TESSITORE 1998, 9, n. 2.

81 Didone quale esempio di regnante che impersona la *Realpolitik* è fatta propria da Machiavelli nel capitolo XVII del *Principe*, che cita VERG., *Aen.* 1, 563-564 (*res dura et regni novitas me talia cogunt / moliri, et late fines custode tueri*).

82 *Ov. epist.* 7, 1 *Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae.*

83 PARRELLA 2019, 47.

84 *Ibidem.*

85 VERG. *Aen.* 6, 450-476.

86 PARRELLA 2019, 39.

87 *Ibidem.*

88 *Ibidem.*

89 Esso può essere così enunciato: «a parità di perimetro, qual è la forma geometrica che racchiude l’area più grande?» (CINTI 2019, 95). E cf. BAGNOLI 2017.

90 Parrella 2019, 39.

Bibliografia

- ACHIARDI LESSI 2021 = M. P. Achiardi Lessi, *Re-visionare quei miti originari*, in *Leggendaria. Libri letture linguaggi*, 145, 2021, 33-36.
- ADAMI 2011 = S. Adami, *Nuova epica italiana? Oggetti letterari e realtà*, in *Chaos e Kosmos*, 12, 2011, 48-66.
- ALEXIOU 2002 = M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, nuova edizione a cura di D. Yatromanolakis e P. Roilos, Lanham (MD), Rowman and Littlefield. (I ed. Cambridge, Cambridge University Press, 1974), 2002.
- ANDÒ 2005 = V. Andò, *Lape che tesse: Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma, Carocci, 2005.
- BAGNOLI 2017 = F. Bagnoli, *La cartolina di Didone*, in *Il Colle Di Galileo*, 6/1, 2017, 53-59.
- BARKER 2019 = P. Barker, *Il silenzio delle ragazze* (trad. it. di C. Palmieri), Torino, Einaudi, 2019.
- BELLOMO 1990 = S. Bellomo (a cura di), J. Alighieri, *Chiose all'«Inferno»*, Padova, Antenore, 1990.
- BERNARDELLI 2021 = A. Bernardelli, *Ha ancora un senso parlare di paraletteratura?*, in M. PIVA (a cura di), *Paradigmi identitari e letteratura popolare*, Bologna, I libri di Emil, 2021, 13-24.
- BERTOLIO 2022 = J. L. Bertolio, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Torino, Loescher, 2022.
- BETTAGLIO, MANDOLINI, ROSS 2018 = M. Bettaglio, N. Mandolini, S. Ross (a cura di), *Rappresentare la violenza di genere. Sguardi femministi tra critica, attivismo e scrittura*, Milano-Udine, Mimesis, 2018 [ediz. digitale].
- BONETTI 2022 = C. Bonetti, *Didone*, in S. M. CACIOPPO, G. DI MARCO, I. MARGARESE (a cura di), *I miti allo specchio. Riscritture femminili liberamente ispirate al mito*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, 33-40.
- BONO, SARASINI 2014 = P. Bono, B. Sarasini (a cura di), *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, Roma, Iacobelli, 2014.
- BONO, TESSITORE 1998 = P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone: Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, B. Mondadori, 1998.
- BRESCIA, LENTANO 2024 = G. Brescia, M. Lentano, *Scrivere di donne in Roma antica. La letteratura latina in ventuno figure femminili*, Roma, Carocci, 2024.
- BRUNI 2012 = E. M. Bruni, *Achille o dell'educazione razionale*, Venezia, Marsilio, 2012.
- CALABI 1993 = F. Calabi (a cura di), Flavio Giuseppe, *In difesa degli ebrei (Contro Apione)*, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1993.
- CAMINITO 2020 = G. Caminito (raccontate da), *Mitiche. Storie di donne della mitologia greca*, illustrate da D. Tieni, Roma, La Nuova Frontiera Junior, 2020.
- CANTARELLA 2004 = E. Cantarella, *Itaca: eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*. Milano, Feltrinelli, 2004 [ediz. digitale].
- CANTARELLA 2009 = E. Cantarella, *Dammi mille baci: veri uomini e vere donne nell'Antica Roma*. Milano, Feltrinelli, 2009 [ediz. digit.]
- CAVARERO 2007 = A. Cavarero, *Il femminile negato. La radice greca della*

violenza occidentale, Villa Verrucchio (RN), Pazzini, 2007.

CIANI 1996 = M. G. Ciani (trad. di), Apollodoro, *I miti greci*, a cura di P. Scarpi, Milano, Mondadori (Fondazione Lorenzo Valla), 1996.

CIANI 1999 = M. G. Ciani (a cura di), *Variazioni sul mito. Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro: «Medea»*, Venezia, Marsilio, 1999.

CIANI 2001 = M. G. Ciani (a cura di), *Variazioni sul mito. Sofocle, Anouilh, Brecht: «Antigone»*, Venezia, Marsilio, 2001.

CIANI 2003 = M. G. Ciani (a cura di), *Variazioni sul mito. Euripide, Seneca, Racine, d'Annunzio: «Fedra»*, Venezia, Marsilio, 2003.

CIANI 2019 = M. G. Ciani, *La morte di Penelope*, Venezia, Marsilio, 2019.

CIANI 2020 = M. G. Ciani, *Le porte del mito: Il mondo greco come un romanzo*, Venezia, Marsilio, 2020.

CECI 2020 = F. Ceci, *Didone senza Enea. La vera storia della regina di Cartagine*, presentazione di A. Mastrocinque, Roma, Ceccarelli, 2020.

CECI 2023 = F. Ceci, *Elissa, l'antenata: il mito di fondazione di Cartagine e il legame di Annibale con Didone in Silio Italico*, in F. CECI, G. MANDATORI, L. I. MANFREDI (a cura di), *Marciando con Annibale. L'itinerario italiano delle truppe cartaginesi dal Trasimeno a Capo Colonna (Atti delle Giornate di Studio Roma, 24-25 gennaio 2023)*, Roma, CNR, 2023, 53-68.

CERRATO 2020 = D. Cerrato, *Miti e simboli matriarcali in Accabadora di Michela Murgia*, in D. DEL MASTRO, A. GIALLONGO (a cura di), *Symbolum. Terra Mater Materia*, Paris, L'Harmattan, 2020, 163-177.

CINTI 2019 = E. Cinti, *Il problema isoperimetrico: una storia lunga 2000 anni*, «Matematica, Cultura e Società. Rivista dell'Unione Matematica Italiana», 4/2, 2019, 95-106.

CIPRIANI 2016 = G. Cipriani, *Tradurre a passo di danza: Ovidio e Arianna in scena. Con le performances artistiche di Graziana Cifarelli e Vincenzo Vescera*, in *ClassicoContemporaneo*, 2, 2016, 1-24.

COSENTINO 2006 = P. Cosentino, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, in *Italique*, IX, 2006, 65-99.

D'ANNA 1975 = G. D'Anna, *Didone e Anna in Varrone e in Virgilio*, «RAL», 30, 1975, 3-34.

DANNA 2023 = B. Danna, *Un mito dopo la tragedia. Elissa/Didone tra XX e XXI secolo*, in *Intersezioni. Rivista di storia delle idee*, 43/2, 2023, 223-244.

DE ROGATIS 2014 = T. de Rogatis, «*L'amore molesto*» di Elena Ferrante. *Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, in *Allegoria*, 69-70, 2014, 273-308.

FANTUZZI 2007 = M. Fantuzzi, *La mousa del lamento in Euripide, e il lamento della Musa nel Reso ascritto a Euripide*, in *Eikasmos*, XVIII, 2007, 173-199.

FEDELE 2013 = M. R. Fedele, *Figurazioni del femminile nella tradizione culturale del mito e della filosofia greca*, in *Nuova Secondaria*, 3, 2013, 24-42.

FEDELE 2020 = M. P. Fedele, *Itaca e dintorni: narrazioni stereotipiche del femminile tra miti e filosofie*, Milano-Udine, Mimesis, 2020 [ediz. digitale].

FERRANTE 2003-2007 = E. Ferrante, *La frantumaglia*, ediz. ampliata, Roma, e/o, 2003-2007.

FERRARIS 2006 = F. M. Ferraris, *L'altra Didone. Il mito e l'amore*, Savona, Sabatelli, 2006.

FISHMAN 2008 = A. Fishman, «*Thrênoi*» to «*Moirológia*»: *Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity*, in *Oral Tradition*, 23/2, 2008, 267-295.

JACOBY FGrH = F. Jacoby (a cura di), *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, II A, Berlin, Weidmann, 1926.

GAGLIARDI 2006 = P. Gagliardi, *Il lamento di Elena e il finale dell'«Iliade»*, in *Seminari Romani di Cultura Greca*, 9/2, 2006, 29-57.

GENTILI, CATENACCI 2007 = B. Gentili, C. Catenacci, *Fantasticherie omeriche di Raoul Schrott e la "Nuova" Iliade di Alessandro Baricco*, in *QUCC*, 87/3, 2007, 147-161.

GIUSTI 2024 = E. Giusti, *La Didone virgiliana e la poetica dell'errare*, in E. MIGLIORE, M. OLIVA, C. VERGARA (a cura di), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2024.

GREEN 1991 = R. P. H. Green (edited with Introduction and Commentary by), *The Works of Ausonius*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

HEINZE 1996 = R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, ed. ital. a cura di V. Citti, trad. di M. Martina (ed. or. *Vergils epische Technik*, Stuttgart, Teubner, 1989), Bologna, il Mulino, 1996.

IERANÒ 2021 = G. Ieranò, *Elena e Penelope. Infedeltà e matrimonio*, Torino, Einaudi, 2021.

IULIETTO 2014 = M. N. Iulietto, *Riscritture 'barocche' di un mito*, Campobasso-Foggia, Il Castello, 2014.

IULIETTO 2015 = M. N. Iulietto, «*Imagines Didonis*». *Prolegomeni allo studio di un mito*, Roma, University Book, 2015.

LANE FOX 1988 = R. Lane Fox, *Omero e l'Iliade* (trad. it. di V. PALOMBI), Torino, Einaudi, 1988 [ediz. digitale].

LE GUIN 2011 = U. K. Le Guin, *Lavinia* (trad. it. di N. PENNACCHIETTI, C. RODOTÀ), Roma, Cavallo Di Ferro, 2011.

LINDHEIM 2003 = S.H. Lindheim, *Mail and Female. Epistolary Narrative and Desire in Ovid's «Heroides»*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003.

LOMBARDI 2011 = Ch. Lombardi, *Il mito allo specchio. Forme e simboli della classicità in Alberto Moravia*, in M. T. GIAVERI, L. MARFÈ, V. SALERNO (a cura di), *Classico/Moderno: Percorsi di creazione e di formazione*, Messina, Mesogea, 2011, 285-296.

LUCENTE 2020 = M. Lucente, *Trilogia delle donne dell'acqua: Medea, Penelope, Didone*, Otranto (LE), AnimaMundi, 2020 [ed. digit.].

LUCIFORA 2015 = R. M. Lucifora, *La nova prora: eco di un poema argonautico nelle elegie di Propertio a Tullo*, in G. POLARA e A. PRENNER (a cura di), *Il testo nel mondo greco e latino*, Napoli, Liguori, 2015, 27-70.

MARIN 2008-2009 = T. Marin, *Tradizioni epiche sulla sosta di Achille a Sciro e la nascita di Neottolema*, in *Incontri triestini di filologia classica*, 8, 2008-2009, 211-238.

MAZZINI 1995 = I. Mazzini, *Didone abbandonata: innamorata o pazza? La*

psichiatria antica una chiave di lettura per il IV libro dell'«Eneide», in *Latomus*, 54, 1, 1995, pp. 92-104.

MONDIN 2003-2204 = L. Mondin, *Didone 'hard-core'*, in *Incontri triestini di filologia classica*, 3, 2003-2004, 227-246.

NOBILI 2023 = C. Nobili, *Voci di donne nell'epica. Personaggi e modelli poetici femminili nell'Iliade e nell'Odissea*, Roma, Carocci, 2023.

MALVESTIO 2017 = M. Malvestio, *Mito e romanzo negli anni Zero: Roth, Vollmann, Littell*, in *ClassicoContemporaneo*, 3, 2017, 14-30.

MIKAELSON 2023 = Ch. Mikaelson, *La sindrome di Didone. I. Tracotanza*, Milano, Sperling & Kupfer, 2023.

MILLER 2021 = M. Miller, *Circe* (trad. it. di M. Magrì), Venezia, Marsilio, 2021.

MINUTILLI 2019 = L. Minutilli, *Elena di Sparta*, Milano, Baldini+Castoldi, 2019.

NANNA 2024 = L. A. Nanna, *La figura di Didone da Virgilio al retelling contemporaneo. Il caso di Marilù Oliva*, tesi di laurea, Foggia, Università di Foggia, 2024.

NERI 2014 = A. Neri, *La bambola senza mamma: una lettura della Figlia oscura di Elena Ferrante*, in *Nautilus*, 1, 2014, 61-74.

OLIVA 2013 = M. Oliva (a cura di), *Nessuna più: 40 scrittori contro il femminicidio*, prefaz. di R. Bruzzone, Roma, Elliot, 2013.

OLIVA 2020 = M. Oliva, *L'Odissea raccontata da Penelope, Circe, Calipso e le altre*, Milano, Solferino, 2020.

OLIVA 2022 = M. Oliva, *L'Eneide di Didone*, Milano, Solferino, 2022.

OLIVA 2024 = M. Oliva, *L'Iliade cantata dalle dee*, Milano, Solferino, 2024.

PARRELLA 2019 = V. Parrella, *Didone*, in I. BERNARDINI et al., *Le nuove Eroidi*, Milano, HarperCollins, 2019, 37-47.

OLIVA 2025 = *La Bibbia raccontata da Eva, Giuditta, Maddalena e le altre*, Milano, Solferino, 2025.

PIAZZI 2007: L. Piazzi (a cura di), *P. Ovidi Nasonis Heroidum Epistula VII. Dido Aeneae*, Firenze, Le Monnier, 2007).

PINTO 2020 = I. Pinto, *Mitopoiesi. Il ciclo delle madri cattive* (parte prima), in EAD., *Poetiche e politiche della soggettività*, Milano, Mimesis, 2020 [ediz. digitale].

PONTANI 1981 = F. M. Pontani (a cura di), *Antologia palatina*, Torino, Einaudi, 1981.

PONZO 2016 = J. Ponzo, *La scrittura impegnata tra intertestualità e nuovi media. Il caso Roberto Saviano*, in *Lexia. Rivista di semiotica*, 25-26, 2016, 343-361.

RASCHIERI 2004 = A. A. Raschieri (a cura di), Dionigi d'Alessandria, il Periegeta, *Guida delle terre abitate*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

RICCI 2013 = L. Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013.

RICCO 2015 = R. Ricco, *Sulle tracce di Didone. Fra Età Classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*, Napoli, Guida, 2015.

ROSATI 1992 = G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, in *MD*, 29, 1992, 71-94.

SCURTI 1982 = S. Scurti, *Virgilio e l'altra Didone*, in *Atti del Convegno di Studi virgiliani (Pescara 23-25 ottobre 1981)*, in *Annali del Liceo-Ginnasio statale 'G. D'Annunzio' Pescara, 1959-1982*, II, 1982, 216-227.

SERVADIO 2017 = G. Servadio, *Didone regina*, Milano, Sperling & Kupfer-Frassinelli, 2017.

SZABÓ 2008 = M. Szabó, *Il Momento (Creusaide)*, trad. it. di V. Gheno, Milano, Anfora, 2008.

TARTAGLIONE 2013 = M. Tartaglione, *Il mother-daughter bond come topos tragico nella narrativa di Francesca Sanvitale e Elena Ferrante*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico. Atti del Convegno di Studi Università di Salerno (15-16 novembre 2012)*, introduzione e cura di R. Giulio, Napoli, Liguori, 2013, 503-520.

TARTAGLIONE 2014 = M. Tartaglione, *La «guerra amorosa»: il materno nella narrativa di autrici italiane del secondo Novecento*, prefazione di M. Muscariello, Roma, Aracne, 2014.

TERRANOVA 2020 = N. Terranova, *Le ragazze di Omero*, in *Il foglio quotidiano*, XXV, 218, sabato 12 - domenica 13 settembre 2020, 1.

TOTOLA 2013 = G. Totola, *Donne e follia nell'«Eneide» di Virgilio: tre invasamenti per l'azione epica*, in *Medicina nei secoli - Journal of History of Medicine and Medical Humanities*, 24/3, 2013, 689-704.

TSAGALIS 2004 = C. Tsagalis, *Epic Grief: Personal Laments in Homer's «Iliad»*, Berlin-New York, Walter De Gruyter, 2004.

UCCELLINI 2012 = R. Uccellini, *L'arrivo di Achille a Sciro. Saggio di commento a Stazio, Achilleide I, 1-396*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2012.

VAGLIO 2014 = G. Vaglio, *Il complesso di Didone. Ma perché le donne toste perdono la testa per gli Enea?*, in *Senecio*, 2014, http://www.senecio.it/rec/vaglio_didone.pdf [ultima consultazione 06/12/2025].

WATHELET 1988 = P. Wathelet, *Dictionnaire des Troyens de l'«Iliade»*, Liège, Université de Liège, 1988.

WOLF 1984a = Ch. Wolf, *Cassandra* (trad. di A. Raja da *Kassandra*, Berlin-Weimar, Aufbau, 1983), Roma, e/o, 1984.

WOLF 1984b = Ch. Wolf, *Premesse a Cassandra: Quattro lezioni su come nasce un racconto* (trad. di A. Raja da *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*, Darmstadt, Luchterhand Literatureverlag, 1983), Roma, e/o, 1984.

WOLF 1996 = Ch. Wolf, *Medea: Voci* (trad. di A. RAJA da *Medea: Stimmen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996), Roma, e/o, 1996.

WOLF 1999 = Ch. Wolf, *L'altra Medea: Premesse a un romanzo* (trad. di C. Guidi da *Medea. Voraussetzungen zu einem Text: Mythos und Bild*, Berlin, Gerhard Wolf Janus Press, 1998), Roma, e/o, 1999.

ZIOSI 2017 = A. Ziosi (a cura di), *Virgilio, Ovidio, Boccaccio, Marlowe, Metastasio, Ungaretti, Brodskij: Didone, la tragedia dell'abbandono: Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2017.

Sofia Pedroni

Dal consenso alla morte: riscrivere la storia di Cidippe in Italia tra Otto e Novecento

Abstract: Tra le storie antiche giunte fino a noi, una delle più dimenticate è quella di Cidippe, costretta a sposare Aconzio dopo aver pronunciato inavvertitamente il giuramento inciso dal giovane su una mela. Dopo un breve *excursus* sulla ricezione di questo racconto ellenistico, il presente contributo ne analizza due riscritture in lingua italiana, quella ottocentesca di Antonio Saffi (1829) e quella tardo-novecentesca di Maurizio Bettini (1998), mettendo in luce come la prima riconduca l'intera vicenda entro i confini dell'amore romantico e come la seconda individui nell'inganno della mela un esercizio di 'potere' da parte del testo scritto sul suo lettore.

Abstract: Among the ancient stories that have come down to us, one of the most frequently forgotten is that of Cydippe, who was forced to marry Acontius after inadvertently pronouncing the oath engraved by the young man on an apple. Following a brief overview of the reception of this Hellenistic tale, this article analyses two Italian rewritings, the nineteenth-century version by Antonio Saffi (1829) and the late twentieth-century version by Maurizio Bettini (1998), with the aim of highlighting how the former brings the entire story within the confines of romantic love and how the latter identifies the deception of the apple as an exercise of 'power' by the written text over its reader.

Parole-chiave: Cidippe, Aconzio, ricezione, Saffi, Bettini

Keywords: Cydippe, Acontius, Reception Studies, Saffi, Bettini

Sofia Pedroni ha conseguito la laurea magistrale in Filologia e storia dell'antichità presso l'Università di Pisa e sta conseguendo il diploma di licenza presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Principali interessi scientifici: ricezione di temi e testi greci e latini nella letteratura italiana e nella letteratura inglese; traduzione d'autore (traduzioni dalle lingue classiche di poeti italiani e inglesi). Email: sofia.pedroni@sns.it/ sof.ped01@gmail.com

Introduzione

Che cosa si intende fare quando si giura? «Ogni parola sembra chiudere un mistero» (Meneghello 1987, 222). Per gli antichi giurare era un atto «responsabile» e rituale, volto a «raggiungere uno scopo preciso» (Eliade 1968, 47), e la sua trasgressione era soggetta a una durissima punizione divina; nelle società moderne, invece, gli elementi mistico-religiosi del giuramento si conservano soltanto in determinati contesti di culto o in procedure cristallizzate, mentre negli altri ambiti la pratica si configura ormai come un'attività «profana», che ha «subìto un lungo processo di desacralizzazione» (*Ibidem*) e ha lasciato il posto a giuramenti 'laici', le cui sanzioni sono decisamente meno gravi. L'interesse della figura di Cidippe risplende anche alla luce di questa distanza: che cosa può dirci oggi la disavventura di una giovane che ha contratto e ha dovuto onorare un obbligo irrevocabile?

La storia di Aconzio e Cidippe, narrata da Callimaco nel terzo libro degli *Aitia* (CALL. fr. 67-75 Pf.), ripresa e riscritta da Ovidio nell'ultima delle sue *Heroides* cosiddette "doppie" (OV. *epist.* 20; 21), e rinarrata ancora cinque secoli più tardi dall'epistolografo Aristeneto (ARISTAENET. 1, 10), benché ritenuta il prototipo delle peripezie amorose che in epoca imperiale avrebbero tenuto con il fiato sospeso i lettori del romanzo greco (Harder 2012, 154), ha nella tradizione una fortuna piuttosto esigua e sembra scomparire dal radar degli autori che, nel corso dei secoli, hanno guardato alla grecoità classica ed ellenistica come a un serbatoio di miti, immagini e personaggi ai quali assegnare una nuova veste nel proprio tempo.

Se si eccettuano, infatti, le traduzioni in lingua greca delle epistole ovidiane confezionate dal bizantino Massimo Planude (1255-1305 ca.), per avere una prima riscrittura della vicenda dei due giovani legati dal giuramento sulla mela bisogna aspettare l'inizio del XVIII secolo con l'*Acontius und Cydippe* di Gregor Melchior Hoffmann, un libretto del 1709 che stravolge la trama originaria, confondendo i motivi greco-romani con quelli del dramma pastorale barocco. Più numerose le riscritture ottocentesche¹, che

spaziano da versioni occasionali su rivista a rifacimenti firmati da grandi nomi del panorama artistico dell'epoca (come il preraffaellita William Morris), e che risultano tutte accomunate dalla necessità di ricondurre la storia callimachea all'interno dell'ideale del lieto fine e dell'amore romantico, trasformando un vincolo imposto con l'inganno e potenzialmente fatale in un'accettazione consapevole dell'unione. Nel tardo Novecento è Maurizio Bettini che ripensa Aconzio come uno scrittore scaltro e senza scrupoli, un autore che sa farsi leggere ed è innamorato non di Cidippe, ma del potere vincolante delle proprie parole, tanto da non avere il tempo di visitare il capezzale della (presunta) amata, ridotta in fin di vita da una formula di giuramento inviata a chissà quante altre sventurate fanciulle. È così che, alle porte del terzo millennio, la vicenda che per gli antichi fondava l'elegia amorosa romana perde i connotati dell'eros: Cidippe, per una volta, muore, e il giuramento sulla mela non è che «il facsimile di una dichiarazione», un copione scritto dal carnefice e recitato dalle vittime che ha la stessa finalità delle insegne pubblicitarie, le quali legano l'ignaro passante in un dialogo a cui non aveva alcuna intenzione di partecipare. Eppure, non è la fine. Due testi di recentissima pubblicazione (Beaumont 2021; Hirschler 2022), seppur sostanzialmente privi di valore letterario e molto diversi tra loro quanto al genere ('Young Adult Fiction' il primo; un racconto breve in lingua latina il secondo) e alle modalità della rielaborazione, testimoniano l'ostinata sopravvivenza di una storia che ha saputo attraversare le generazioni e, partendo dal terzo secolo a.C., è giunta fino alla nostra contemporaneità.

Il presente contributo propone una lettura ravvicinata di due riscritture in lingua italiana della vicenda di Aconzio e Cidippe: quella ottocentesca di Antonio Saffi (1829) e quella tardo-novecentesca di Maurizio Bettini (1998), allo scopo di rilevare le più significative trasformazioni rispetto alle fonti antiche e renderne conto attraverso un'analisi comparativa e tematica. Se nell'Ottocento si tende a legittimare il comportamento di Aconzio, ricorrendo all'unica strategia possibile per farlo, cioè inventando il consenso di Cidippe, nel Novecento l'accusa al giovane si fa schiacciante, e la

critica severa, mentre a Cidippe è finalmente riconosciuto a pieno diritto lo status di vittima.

Sarà utile ripercorrere la trama del racconto callimacheo nei suoi snodi essenziali². L'*aition*, che ha la funzione di indicare l'origine della stirpe degli Acontiadi – un nome ancora illustre nella città di Iulide ai tempi del poeta di Cirene – narra la storia del bellissimo Aconzio che, abituato ad attirare gli sguardi di numerosi pretendenti, viene a sua volta colpito dalle frecce di Eros e si innamora della splendida Cidippe durante una festa in onore di Artemide sull'isola di Delo. Aiutato da Eros stesso nell'ideazione di uno stratagemma di conquista, il giovane incide su una mela il testo di un giuramento da far pronunciare a Cidippe («Giuro per Artemide che sposerò Aconzio») e, non visto, getta il frutto ai piedi della nutrice che accompagna la vergine presso l'altare della dea. Alla richiesta della nutrice di leggere a voce alta le parole incise sulla mela, Cidippe si trova inconsapevolmente a vincolarsi ad Aconzio. Piena di vergogna, la ragazza getta via il frutto e tace l'episodio al padre, il quale, tornati alla nativa isola di Nasso, promette la figlia in sposa a un altro uomo. Alla vigilia delle nozze, però, Cidippe si ammala in modo tanto grave da indurre i familiari a disperare della sua salvezza. Il matrimonio viene annullato e la malattia scompare. Lo stesso episodio si ripete analogo per altre due volte, fino a che, senza aspettare la quarta, il padre di Cidippe decide di consultare l'oracolo di Apollo, dal quale viene, in primo luogo, informato del voto offerto dalla figlia al cospetto di Artemide, e in secondo luogo, rassicurato circa gli ottimi natali di Aconzio. Non resta così che rispettare il giuramento e celebrare l'unione tra i due giovani.

Quella di Aconzio e Cidippe è dunque una storia strana: un ragazzo bello e nobile si innamora di una ragazza altrettanto bella e altrettanto nobile, ma, invece di conquistarla nei modi consueti, decide di ingannarla e di vincolarla a sé con uno stratagemma che non le lascia scampo e che mette in serio pericolo la sua vita. L'inganno della mela, sulla quale Aconzio incide la formula che Cidippe si trova inavvertitamente a pronunciare, sembra dunque un espediente gratuito e crudele. Perché risolversi a un atto di forza

prima di tentare il dialogo? Perché estorcere un'unione che sembra potesse essere ottenuta senza difficoltà? Possibile che Aconzio fosse in principio tanto insicuro delle virtù poi millantate a giochi fatti? Callimaco non solleva la questione; Ovidio fa sì che a sollevarla sia Cidippe stessa (OV. *epist.* 21, 125-32), la quale tuttavia scrive *in risposta* ad Aconzio e, di conseguenza, pone interrogativi destinati a rimanere per sempre irrisolti. Viceversa, le riscritture moderne optano per una spiegazione razionalizzante: Aconzio deve agire in fretta e saltare i 'convenevoli' perché la sua identità è celata e lo rimarrà fino alla risoluzione di determinati equivoci, mentre Cidippe rischia nel frattempo di andare in sposa a qualcun altro³; oppure l'identità di Aconzio è nota, ma Cidippe sta per essere consacrata ad Artemide e rimane poco tempo prima che contragga un obbligo diversamente vincolante⁴.

Come reagisce Cidippe all'inganno? Ovidio è molto chiaro: è furibonda e si sente a tal punto oltraggiata da contestare il valore giuridico del voto offerto. Secondo un perverso meccanismo, spera che la vista del suo corpo sfinito dalla malattia induca Aconzio a un ripensamento o all'ideazione di un nuovo stratagemma che la porti a giurare il contrario (OV. *epist.* 21, 221-26). Nulla (o quasi) di tutto questo sopravvive alle migrazioni della storia verso l'età contemporanea. La collera, quando c'è, viene facilmente appianata e l'offesa riassorbita in una sostanziale comunione di intenti tra la dea (che impone Aconzio) e la vergine (che lo desidera).

S'ha da fare: la favola amorosa del conte Antonio Saffi di Forlì

Come si è accennato, il XIX secolo risulta relativamente ricco dal punto di vista della ricezione della storia callimachea. Le riscritture procedono per lo più in due direzioni: o si focalizzano sull'episodio del giuramento, facendo di Aconzio e Cidippe gli unici personaggi di rilievo⁵, oppure dilatano l'arco cronologico in una serie di episodi spesso inediti che offrono l'opportunità di inserire personaggi anche interamente originali⁶. A questa seconda categoria appartiene il rifacimento del conte forlivese Antonio Saffi⁷ (1796-1872),

professore di eloquenza presso il Ginnasio della stessa città, che dedica la propria 'favola' a due patrizi bolognesi in occasione delle loro nozze. Già solo il contesto dedicatorio preannuncia modifiche sostanziali alla trama originaria⁸: sarebbe impensabile fare dono a due novelli sposi di una storia in cui l'unione nuziale ha alle sue radici non il sentimento amoroso ma l'inganno; e in effetti l'astuzia della mela è definita nel proemio «un molto bello accorgimento» (Saffi 1829, 7), il che fa pensare a una funzione tendenzialmente positiva dello stratagemma all'interno dell'intreccio.

Saffi informa subito il lettore di un equivoco riguardante l'identità di Aconzio: il giovane, infatti, bello nel corpo e nello spirito, rampollo di una delle più facoltose famiglie di Atene, è caduto in disgrazia a causa dei rivolgimenti della sorte; per questo motivo, si fa chiamare Ismenio e vive con umiltà e discrezione, «mercanteggiando» (Saffi 1829, 10) per sostentarsi. Proprio gli affari lo portano, per caso, a Delo, dove sono in corso le celebrazioni in onore della dea Artemide. Cidippe guida la danza sacra delle fanciulle e, vedendola, Aconzio rimane estasiato dalla sua bellezza (Saffi 1829, 13):

Ma quando vide sopravvenir le fanciulle, e la danza di quelle guidar Cidippe, giovinetta di sfolgorante bellezza, allora cominciò a fare sembianti di meraviglia, e riguardando la verginella stava immobile senza alitare. Chè veramente ella era bellissima; e in Delo e per tutte l'isole di colà intorno celebravasi come il miracolo di quella età. Ma conoscendo allo splendore delle vesti, lei essere delle principali del paese per nobiltà e ricchezza, quasi disperandosi di poterla aver moglie in quella sua poco meno che povertà, tacitamente pregava Amore, quel gran maestro d'ingegni, o che l'acceso fuoco ispegnesse o alcun consiglio gli suggerisse di possederla.

Rispetto alle fonti antiche sono due gli elementi di novità: innanzitutto, la disparità di status, che inizia già a fornire una sorta di giustificazione per il gesto di Aconzio (non avrebbe potuto avvicinare Cidippe in nessun altro modo, essendo lei tanto più nobile di lui); soprattutto, però, colpisce un dettaglio completamente inedito: conscio della propria inferiorità sociale, Aconzio si rivolge

ad Amore con un'alternativa, spegnere il fuoco della passione o aiutarlo nell'impresa. Il fatto stesso che la prima opzione esista pone Aconzio in una luce differente, più favorevole, rispetto a quanto emerge da Callimaco o da Ovidio, e in parte lo deresponsabilizza, facendo ricadere sul dio la scelta finale. Eros opta per l'inganno, che si compie secondo le modalità consuete. A questo punto ha luogo un'altra innovazione: concluso il sacrificio per la dea, Cidippe esce dal tempio e i suoi occhi cadono su un giovane che non sa essere proprio l'Aconzio al quale si è appena promessa (Aconzio, per la prima volta, viene 'visto', ma nessuno sa che è Aconzio). L'amorosa visione le riempie il cuore di desiderio, ma la consapevolezza del voto da poco offerto la getta nello sconforto (Saffi 1829, 15-17):

Frattanto compiutosi il sacrificio, Cidippe accompagnata dalla nutrice e dalle ancelle, con esso il seguito de' servidori s'avviò fuori del tempio, riguardando ogni persona alla indifferente, e con quell'aria d'alterigia che ha in se medesima la bellezza. Ma allorchè gli occhi portò per caso sul garzone venuto di Cea, e ne scorse l'incomparabile appariscenza, subitamente calarono gli alteri spiriti, e allentò il passo, e una e due volte con dolcezza di amore lo riguardò. Procedette pertanto innanzi con animo perturbato, e avente sempre davanti agli occhi il giovinetto, anzi un'immagine di Amore, come il suo medesimo cuore le favellava [...] [*scil.* Cidippe] stava con animo addolorato, poichè non sapeva, né immaginare poteva che quell'Aconzio, al quale avea donato ogni affetto, e a cui si era giurata sposa, fosse quel desso, che aveva mirato in uscir del tempio. In conseguente di questo riputavasi ora per sempre sventuratissima, considerando che, se dal padre ella fosse felicitata colle bramate nozze, diverrebbe spergiura alla vergine Dea: se palesava l'inviolabile giuramento, e il padre la sposasse ad Aconzio, n'avrebbe al cuore mortal dolore.

L'angoscia di Cidippe è tragicomica per chi, come il lettore, si colloca al di fuori dell'equivoco, il quale tuttavia non può essere risolto, dal momento che viene a mancare un'occasione di incontro: Cidippe torna a casa e Aconzio prosegue il proprio viaggio. Nel cuore della vergine si viene a creare un falso dissidio e il problema del vincolo giuridico-religioso acquista un'apparente terza articolazione:

date le circostanze, infatti, sia il rispetto sia la trasgressione del giuramento conducono a un esito che si preannuncia doloroso. La soluzione ideale sarebbe non fare né la volontà del padre (sposare un pretendente da lui scelto) né quella della dea (sposare Aconzio), ma ritrovare il giovane del tempio.

Il ritorno in patria riserva a Cidippe le già note sventure: promessa in sposa a un altro uomo, la ragazza cade gravemente malata ogni qual volta si preparino le nozze. La decisione di consultare l'oracolo offre a Saffi l'opportunità di inserire la sua espansione narrativa: il tragitto verso Delfi, per il quale Cidippe e il padre si imbarcano insieme, è punteggiato di tappe intermedie (le isole di Ceo ed Egina, la città di Corinto), durante le quali i due giovani hanno più volte modo di incontrarsi e di riconfermare il loro reciproco amore, senza tuttavia che Aconzio si decida mai a rivelare il proprio vero nome o Cidippe trovi il coraggio di confessargli del vincolo contratto a Delo.

Dal punto di vista narratologico, questi numerosi *rendez-vous* hanno una funzione ben precisa: convincerci della bontà delle intenzioni di Aconzio e porre nell'animo di Cidippe una solida base affettiva, in grado di sostenere il contraccolpo di un eventuale risentimento da parte sua nel momento in cui sarà svelato l'inganno di cui è stata vittima. È una trasformazione importante rispetto alle fonti antiche: Cidippe ha il tempo di innamorarsi di Aconzio, e lo fa spontaneamente, senza alcun obbligo, ignara di appartenergli per volere divino. Il giuramento pronunciato, di conseguenza, non forza Cidippe ad accettare un capriccio altrui, ma viene a esprimere il più vivo desiderio del suo stesso cuore. L'espedito funziona: a Corinto, dove Cidippe e il padre approdano per assistere ai giochi istmici, Aconzio gareggia tra i musici e, trasformatosi in un novello Orfeo, incanta pubblico e giuria con le sue doti canore, assicurandosi la vittoria; la sua proclamazione a vincitore risolve la questione dell'identità e la risposta di Cidippe è (prevedibilmente) pacifica (Saffi 1829, 104-5):

Cessato per un poco quel grandissimo strepitare, ecco uscir fuori un araldo,

e presentar corona di pino al garzone, proclamando essere vincitore Aconzio di Atene (chè al giovane in tanta solennità, e in grande speranza della vittoria, non avea bastato l'animo di mentire come in Delo il suo vero nome). Brillò di gioia Cidippe all'inaspettato nome di Aconzio; chè non aveva per anche saputo immaginare, non che farsi credere, essere egli quel desso, a cui giurato avea di venire sposa. E lodando in se medesima l'ingegnoso avvedimento del giovinetto, sentiva infiammarsi tutta d'un nuovo amore [...] Usciva il garzone fuor del Teatro, avente intorno un drappello di verginette, che gittavangli addosso fiori cantarellando. Queste cose veggendo Cidippe, e comportandole duramente, in prima dalle ancelle alcun poco si discostò; poscia al garzone destramente appressatasi, sogguardandolo tristarella: Aconzio! Gli disse (e col cuor sospirava) Aconzio, bocca divina! Il giuramento non fallirò. E quegli, non potendo altro in quel mezzo, non fe' risposta che d'un sorriso; ma d'un sorriso che tutto schiuse l'estremo gaudio che innondavagli il cuore.

Tutt'altro che sgomenta, la ragazza loda «l'ingegnoso avvedimento», sollevata all'idea della felice coincidenza tra l'identità del giovane al quale si è promessa e quello che effettivamente ama, al punto che si affretta a rinnovare il proprio impegno (facendo, di fatto, ciò che tanto aveva temuto di fare la Cidippe ovidiana, cf. *OV. epist.* 21, 1-2; 108).

Dopo ulteriori peripezie che separano gli amanti⁹, si giunge finalmente a Delfi dove, secondo la tradizione, il padre di Cidippe viene informato dall'oracolo del giuramento. Su di lui è trasferita la reazione di rabbia che ci si sarebbe aspettati dalla diretta interessata: l'uomo, infatti, biasima Aconzio per non aver utilizzato uno stratagemma diverso e aver messo a rischio la salute della figlia. L'oltraggio, tuttavia, è presto superato: la consapevolezza della necessità di onorare l'impegno con la dea e il racconto delle traversie affrontate da Aconzio nel tentativo di raggiungere Cidippe convincono il padre della bontà dell'unione. Il viaggio di ritorno a Delo è diretto e privo di ostacoli, e le nozze si celebrano immediatamente a seguito dello sbarco. La favola, giunta al termine, si chiude sull'immagine della madre di Cidippe che accompagna la figlia, già fatta sposa, verso le stanze nuziali.

Si può affermare con sufficiente attendibilità che lo scopo ultimo della dilatazione cronologica tra il momento dell'inganno e quello della consultazione dell'oracolo sta nel far sì che Cidippe ricambi e, soprattutto, comprenda di ricambiare Aconzio. La volontà divina non deve imporsi come estranea alle pulsioni del cuore. Poiché dunque Cidippe partecipa a sua volta del sentimento, la formula da lei pronunciata non fa altro che vincolarla a una relazione alla quale, in realtà, lei stessa acconsentirebbe volentieri se avesse contezza di tutte le circostanze. Una volta rivelato lo stratagemma di Eros e sciolte le incognite identitarie, resta soltanto da vincere il disappunto dell'inganno, un ostacolo facilmente aggirabile grazie alla presenza di un coinvolgimento emotivo già profondamente radicato. Se così non fosse e Cidippe si mostrasse fino all'ultimo ostile al non voluto matrimonio, la storia ci sarebbe insopportabile, perché il nostro modello culturale di riferimento è quello che Banti (2017, 43) individua come «una delle modalità narrative più a lungo presenti nella tradizione letteraria dell'Occidente»:

un ragazzo vuole una ragazza (o viceversa), ma il compimento del loro desiderio è impedito da un ostacolo (l'opposizione di un familiare, un equivoco, una incomprensione tra i due che nasconde in realtà una forte attrazione), finché, alla fine, l'impedimento viene superato, gli antagonisti sbaragliati, l'equivoco dissipato, le incomprensioni cancellate e i due cuori innamorati possono finalmente “vivere per sempre felici e contenti”.

L'impedimento deve essere superato: la cultura mainstream esige il lieto fine, e l'unico modo per assicurarlo con certezza nella storia di Aconzio e Cidippe è rendere il loro amore reciproco. Non così nelle fonti antiche: da Callimaco e Aristeneto non sappiamo quasi nulla della vergine, se non che arrossisce al solo nominare le nozze e che non vuole morire, ragion per cui, ottenuto il responso delfico, non esita a raccontare ai genitori del voto offerto presso il tempio di Artemide. Si dirà che nell'epistola ovidiana, invece, Cidippe sembra, verso la fine, accogliere il proprio amante: ma quanta sincerità dobbiamo attribuire alle sue parole? Il tono con cui si esprime è

profondamente ironico: a cosa è dovuto – (si) chiede – il favore che gli dèi concedono ad Aconzio? Forse ha ingannato anche loro, e se ha ingannato gli dèi, lei non ha altra scelta se non arrendersi e porgergli *libens victas manus* (OV. *epist.* 21, 237-40), dove l'ossimoro sintetizza l'intera tragedia. La lettera di Aconzio, insomma, l'ha conquistata (cioè vinta, sconfitta), ma non sedotta: «la scrittura non compensa niente, non sublima niente» (Barthes 2014, 185).

Nel rifacimento di Saffi Cidippe viene inserita come soggetto attivo nel gioco degli sguardi (di conseguenza, Aconzio diventa a sua volta oggetto del desiderio) e per la prima volta vede chi la obbliga, ma si tratta di un'agency apparente che, di fatto, serve soltanto affinché Cidippe dia in prima persona il proprio consenso, senza il quale difficilmente potremmo concepire il trionfo di Aconzio, e darci pace della sua impunità.

Maurizio Bettini e la trappola della scrittura

Maurizio Bettini intitola *La scrittura di Aconzio* il primo dei sedici racconti riuniti sotto il titolo *Con i libri*, «storie di libri, di giornali, di lettere, di diari, di letture e di scritture in generale» (Bettini 1998, 3) che l'autore dichiara di aver composto in un momento in cui non gli era possibile «leggere, o sfogliare, se non pochi libri» (Bettini 1998, 4), non essendo egli in grado di alzarsi e andarseli a prendere a causa di «una di quelle circostanze della vita personale che raramente vengono menzionate in un libro» (*Ibidem*). Questa criptica premessa viene chiarita nel dodicesimo racconto della silloge (*La Biblioteca di Esculapio*), nel quale il narratore, immobilizzato dal dolore lancinante di una mal riuscita operazione al tendine di Achille, confessa di trovare nella scrittura l'unico sollievo capace di distrarlo per almeno qualche ora (Bettini 1998, 109-12):

I dolori aumentano. Adesso trascorro le mie giornate su una poltrona a rotelle, il dolore mi distoglie dalla lettura ma non dalla scrittura, che per qualche ora almeno continua a essere in grado di distrarmi. Scrivo su una mensolina appoggiata sui braccioli della poltrona. Che cosa scrivo, poi, lo sa solo dio. Sto

inventando strane storie in cui compaiono il diavolo nella metropolitana di San Francisco¹⁰, un divino grafomane che ho chiamato «il Gagliardo»¹¹, uno scozzese ossessionato da un bicchiere¹² e persino Aconzio e Cidippe (la cui vicenda non sono riuscito a rileggere perché non posso procurarmi le *Heroides* di Ovidio) [...] Durante il giorno nella mente mi riaffiorano antiche storie della mia famiglia, uno zio di mia madre che faceva il dentista nell'astigiano¹³, un ufficiale che proprio non si rassegnava all'idea di sposarsi¹⁴ e un soldato che aveva paura di saltare nel cerchio di fuoco¹⁵ [...] Il mondo mi è divenuto abbastanza indifferente, se si esclude la voglia di scrivere (mi sto appassionando al tema dei fiori messi ad appassire nei libri¹⁶) e di prendere Contramal all'inizio della notte.

L'io narrante è dunque quello dell'autore, che in ordine sparso fa riferimento agli undici racconti precedenti, e che implicitamente si riconosce tra i propri personaggi, data anche la presenza dei quattro racconti successivi, i quali evitano che il dodicesimo segni una sorta di rottura della finzione narrativa e un ritorno alla realtà biografica.

Così anche ne *La scrittura di Aconzio* il narratore, che appare inizialmente come eterodiegetico e conduce la propria argomentazione in modo, se non oggettivo¹⁷, quantomeno senza che nulla possa suggerire un suo coinvolgimento diretto nella vicenda, rivela, poco prima della fine, di aver parlato di persona con Cidippe nel vano tentativo di confortarla (Bettini 1998, 12):

[...] se potessimo prevedere in anticipo il significato delle frasi che si stanno per leggere, non le guarderemmo neppure. Proprio come Cidippe, che sdraiata sul suo letto di dolore continua a ripetere: «Se solo avessi immaginato che cosa stavo per leggere!». Le ho ben raccontato della frase «scemo chi legge», e della generale impossibilità di sottrarsi a questo stupido trabocchetto. Ma sapere che leggere è una disciplina, un imperativo a cui è impossibile sottrarsi, non è riuscito a consolare Cidippe.

Le riflessioni del narratore si collocano dopo il primo attacco del morbo divino e prima che Cidippe si risolva a leggere la lettera «che Aconzio le ha mandato per chiederle di soddisfare finalmente il

giuramento» (Bettini 1998, 8) e di sposarlo, evitando così la morte. La giovane, però, vegliata dall'ignaro fidanzato, non ha il coraggio di aprire la missiva, in quanto teme di subire un nuovo e più potente inganno. Per noi lettori di Ovidio è paradossale che Cidippe esiti a leggere proprio quel testo che con il solo verso incipitario (*Pone metum! Nihil hic iterum iurabis amanti*, *OV. epist.* 20, 1) potrebbe sciogliere i suoi dubbi. La voce narrante, dal canto suo, sembra già conoscere il tono e il contenuto dell'epistola sospetta e coglie l'occasione stessa del suo invio per interrogarsi circa il movente di Aconzio (Bettini 1998, 8):

Aconzio è un uomo che scrive. Per legare a sé la persona che ama si è servito dei caratteri incisi sulla buccia di una mela; per convincerla a compiere finalmente il giuramento che le ha estorto, le ha inviato una lunga lettera. Il comportamento di Aconzio è molto strano. Se si era innamorato di Cidippe, come diceva, perché non le era andato incontro sulle gradinate del tempio di Artemide? Avrebbe potuto dichiararle il suo amore con frasi gentili. Era bello, era ricco, era nobile, la fanciulla non lo avrebbe certo rifiutato e i suoi genitori avrebbero accondisceso volentieri al matrimonio. Invece se n'è rimasto nascosto dietro le colonne del tempio per catturarla con un'esca, come se fosse un pesce o un passerotto, e l'ha ridotta in fin di vita. Anche adesso, che Cidippe sta per morire e lui (almeno a parole) si dispera, non si decide però ad andare a parlare direttamente con lei o con suo padre. Ancora una volta preferisce starsene appartato e inviare una lettera, facendosi rappresentare dai caratteri dell'alfabeto. Perché?

La risposta, lontanissima dalle fonti antiche (nelle quali, del resto, come si è detto, una risposta di questo tipo manca), è quantomai sorprendente (Bettini 1998, 9):

Sospetto che Aconzio abbia altre donne. Per questo non ha il tempo di andare da Cidippe e rifiuta di parlare con i suoi genitori. Scrivere è facile, quando si ha il dono di saperlo fare, e chissà a quante altre Aconzio può aver spedito la formula di quel giuramento.

La prova di questa supposizione starebbe nel modo in cui Aconzio ha congegnato il giuramento, senza cioè inserire «un soggetto preciso, ma solo un verbo» (*Ibidem*) – ‘giuro’ e non ‘io, Cidippe, giuro’ – affidando astutamente la propria formula alla deissi, in maniera tale che siano «le circostanze a mettere il nome» (*Ibidem*). Una simile astuzia – commenta il narratore – sembra ascrivibile a un seduttore esperto. Anche questo è un elemento di novità non indifferente: in Callimaco, infatti, il giovane è detto οὐ πολύκροτος, (CALL. fr. 67 Pf., 3), ‘non accorto’, ed è Eros stesso a insegnargli (ἐδίδαξεν, CALL. fr. 67 Pf., 1) i propri trucchi; in Ovidio Aconzio si definisce *non callidus* (OV. *epist.* 20, 25) e ammette di aver ricevuto il sostegno di *Amor*, che gli ha dettato le parole da incidere sulla mela e lo ha reso scaltro (OV. *epist.* 20, 29-30); Aristeneto non fa menzione della maggiore o minore sagacia di Aconzio, ma lascia intendere chiaramente che lo stratagemma è stato ideato dal dio (ARISTAENET. 1, 10, 23-4). Nella riscrittura di Bettini, invece, la divinità non interviene: Aconzio è un dongiovanni ‘di penna’, una figura evanescente che abitualmente seduce e scompare. Di conseguenza, la causa della frode non è l’amore (cf. OV. *epist.* 20, 21-2): ben diversamente dall’Aconzio ovidiano, che si aggirava furtivo e *anxius* davanti alla camera dell’amata cercando di strappare ai servi qualche informazione sulla sua salute, la controparte moderna non ama (o non ama più¹⁸) Cidippe, o meglio, non ama nessuno se non le proprie parole, e ciò a cui mira (*fraus mea quid petiit?*, OV. *epist.* 20, 23) è soltanto constatare l’effetto vincolante che esse producono sul lettore (Bettini 1998, 9-10):

Aconzio, l’uomo che scrive, appartiene alla razza degli autori che sanno farsi leggere. Su questo non c’è alcun dubbio. Somiglia a un romanziere da supermercato, a un industriale della canzone, a uno psicologo da settimanale. Scrive solo frasi che gli garantiscano la fedeltà del lettore, chiunque esso sia, non fa differenza se ottiene l’amore di Cidippe o quello della nutrice. Aconzio non scrive per comunicare un messaggio a qualcun altro ma, al contrario, per ricevere lui stesso quello che ha scritto. Anche i pubblicitari sono degli Aconzi. Seduti di fronte a modem e tecnigrafi incidono ogni giorno una mela diversa

ma il paradosso che devono risolvere è sempre il medesimo: «Me lo sono scritto da solo che amo questo prodotto, però facciamo in modo che a dirlo sia tu». Aconzio è un vero seduttore, non prega, non implora, non costringe. Non si fa neppure vedere, e nessuno ha mai udito la sua voce. Lui si limita a scrivere un copione, a parlare sono solo le sue vittime. Sono loro che giurano e si dichiarano, non lui, e in un tribunale sarebbe difficile incastrarlo. La scrittura di Aconzio è il seme di tutte le scritture astute, e l'unico modo per sottrarsi alla sua trappola sarebbe quello di non leggerla. Ma è possibile?

Cidippe ha giurato non solo per sbaglio, ma anche per caso: è toccato a lei, ma sarebbe potuto toccare a chiunque altro¹⁹. Lo stesso accade con qualsiasi scrittura: leggere è un'azione automatica alla quale non si può sfuggire e che dà vita a un dialogo «cieco e senza ritorno» (Bettini 1998, 10), un «vortice comunicativo» (Bettini 1998, 11) il cui obiettivo non è la trasmissione di un messaggio, ma l'instaurazione di un vincolo. Le insegne pubblicitarie, i segnali stradali, i graffiti sui muri e i libri stessi, trasformati in debiti da saldare, legano indissolubilmente il proprio interlocutore e lo trasformano. L'ipotesi dell'io narrante è che questo 'obbligo di lettura' derivi dalle circostanze in cui da bambini si impara a leggere, vale a dire sotto la rigida sorveglianza di un insegnante, con associate lodi e punizioni: «la condizione di colui che impara, quella del *discipulus*, porta il nome di *disciplina*, ma disciplina è anche l'educazione all'obbedienza [...] ogni volta che all'orizzonte compare una fila di caratteri scatta l'obbligo di leggerli: si obbedisce, come se fossimo ancora sotto l'occhio del maestro» (Bettini 1998, 11-12).

Il rifacimento di Bettini, dunque, ripensa la vicenda di Aconzio e Cidippe come tematizzazione di certi caratteri universali del processo della lettura e, nello specifico, definisce la relazione tra il testo e il suo lettore come una foucaultiana dinamica di potere²⁰: quando legge, il lettore non agisce in autonomia, ma risponde allo stimolo del testo scritto, che ne orienta le azioni fino a farne un prigioniero. In altre parole, il testo governa²¹ le azioni del lettore, così come Aconzio governa le azioni di Cidippe, assicurandosi

che sia sempre lei l'agente²², ma che agisca secondo quanto lui ha determinato²³ (si rilegga: «Me lo sono scritto da solo che amo questo prodotto, però facciamo in modo che a dirlo sia *tu*», Bettini 1998, 10). Se dunque Aconzio non prega, non implora e non costringe (*Ibidem*, vd. *supra*), incita, induce e seduce (Foucault 1982, 789; vd. n. 20).

Come si conclude la prigionia del lettore? C'è soltanto una possibilità: «Nel frattempo Cidippe è morta» (Bettini 1998, 13). Veniamo a sapere di colpo che, durante la riflessione del narratore, il tempo della storia è progredito e Cidippe, che all'inizio del racconto giaceva viva sul suo letto di dolore, è stata consumata dalla malattia. Non c'è matrimonio e non c'è salvezza. È un esito prevedibile: Aconzio, che fa circolare senza discriminare la formula del giuramento da lui ideata, non può davvero impegnarsi in modo esclusivo con una sola delle destinatarie che casualmente l'hanno ricevuta. Il voto non può essere rispettato perché chi l'ha scritto non ha nessun interesse che lo sia. Si accontenta di veder scattare la trappola e passa oltre, lasciando la preda al proprio destino (che è un destino, appunto, di morte). Così il lettore non può sottrarsi alla trasformazione del sé innescata dal processo della lettura: 'nel frattempo', cioè durante la lettura, diventa un altro, che lo volesse o meno.

L'assenza di Aconzio, la sua lontananza dal capezzale di Cidippe, traspone su un piano eventuale una dinamica letteraria propria dell'epoca contemporanea: l'eclissi dell'autore. Leggiamo Foucault (1971, 4):

A questo tema del racconto o della scrittura fatti per scongiurare la morte, la nostra cultura ha fatto subire una metamorfosi; ormai la scrittura è legata al sacrificio, al sacrificio stesso della vita; è un eclissarsi volontario che non deve essere rappresentato nei libri poiché esso si compie nell'esistenza stessa dello scrittore. L'opera il cui dovere era di conferire l'immortalità ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere l'assassina del suo autore [...] questo rapporto della scrittura con la morte si manifesta anche nell'eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente; attraverso i litigi che egli stabilisce fra se

stesso e ciò che scrive, il soggetto scrivente mette in rotta tutti i segni della sua particolare individualità; la traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza; a lui spetta il ruolo del morto nel gioco della scrittura.

Eppure, continua Foucault (1971, 4-5), ci sono due nozioni, quella di 'opera' e quella di 'scrittura', che fermano «per così dire il pensiero sull'orlo di questa eclissi» e sottilmente mantengono «ancora in vita l'esistenza dell'autore». Il ruolo del morto, in Bettini, spetta piuttosto al lettore: Aconzio si salva e Cidippe no.

Non è questa la sede per un'analisi intratestuale dei racconti bettiniani, ma sarà comunque interessante notare che la storia di Cidippe, forte anche della sua posizione incipitaria, lascia un segno su alcune delle storie che la seguono. Nel racconto immediatamente successivo²⁴, per esempio, il protagonista si innamora di una donna la prima e l'unica volta che la vede, senza essere lui stesso visto, dal momento che l'incontro avviene nel buio di un teatro, e le dichiara il proprio amore per mezzo di un biglietto (di nuovo, cioè, come nel caso di Aconzio, il contatto con l'amata avviene innanzitutto in forma scritta). Questa volta, però, anche la donna scrive (un po' come la Cidippe ovidiana) e i due finiscono per restare «imprigionati nei reciproci caratteri a stampa» (Bettini 1998, 21). Ancora più significativa è la storia di Antonio Réndine²⁵, che – quasi memore della disavventura della giovane di Nasso – vive nel rifiuto categorico di qualsiasi tipo di lettura perché convinto del carattere vampiresco di questa attività, che ruba la vita agli uomini (Bettini 1998, 100):

sosteneva che i libri in sé non avrebbero alcun significato, ma lo ricevono unicamente dall'energia mentale che il lettore impiega per interpretarli [...] l'intrinseca insignificanza dei libri, e la totale dipendenza del loro significato dall'intervento del lettore, sarebbero soprattutto dimostrate dal fatto che, a un livello di cultura superiore, quasi nessuno interpreta un libro nello stesso modo in cui lo interpreta anche un altro. E anzi, molto spesso le interpretazioni di uno stesso libro differiscono in maniera radicale a seconda di chi legge. Dunque a parere di Réndine i libri sarebbero sostanzialmente muti e privi di vita. Sono gli uomini, i lettori che, credendo in buona fede di attingere significati, trame,

idee dai libri, in realtà gliele attribuiscono, facendosi così «succhiare» vita e midollo dalle lettere dell'alfabeto.

Purtroppo, pur avendo giurato che non avrebbe mai letto una sola riga, anche Réndine, come Cidippe (che proprio una 'riga' soltanto aveva letto), muore (di lettura), e come Cidippe muore per caso, colpito da un'improvvisa emorragia dopo aver ricevuto *per errore* dal postino un pacco del Club dei lettori.

Merita un accenno anche il racconto conclusivo della silloge, intitolato *Robisc*²⁶ (Bettini 1998, 145-51), che ha per protagonista un altro uomo che scrive: il giovane Ovidio (difficile che sia un caso). Ovidio «ha una vita scritta» (Bettini 1998, 145): scrive non tanto per farsi leggere quanto per poter leggere, e capire, sé stesso e il mondo: per vedere, per toccare, per possedere le cose, le deve mettere in parole, deve «duplicare in forma alfabetica qualsiasi momento della vita propria e di quella altrui» (Bettini 1998, 148). Se volessimo giocare sull'etimologia del verbo 'capire', potremmo dire che Aconzio ha fatto lo stesso: ha scritto per capire, cioè *capëre*, Cidippe. Sopravviene, però, un cambiamento (di cui noi lettori siamo consapevoli e Ovidio, invece, no): la scrittura non serve più «per afferrare il mondo, così come non serve più per afferrare noi stessi» (Bettini 1998, 151). Il giuramento sulla mela ha perso il suo potere vincolante; il testo scritto, sostituito dalle immagini, è destinato a svanire: «la scrittura muore e con lei i libri si spengono, a uno a uno, come le lampade di una luminara che progressivamente cedono al buio della notte per semplice consunzione dell'olio» (*Ibidem*). Tra breve – sospetta la voce narrante – nessuno avvertirà più l'obbligo di leggere, abbandonata ormai la disciplina di un tempo («Forse sarà addirittura una liberazione», *Ibidem*). La scrittura muore, e con lei muoiono Aconzio e Ovidio e tutti gli uomini che scrivono. Quale sarà, invece, la sorte di Cidippe? Potrà salvarsi o sarà colta entro un nuovo inganno? La domanda resta aperta.

Per concludere, vale la pena tornare alla premessa che introduce i racconti. È bizzarro, infatti, che un'analisi tanto lucida dell'inganno cui è sottoposto chiunque si approcci alla lettura sia preceduta da

un'apostrofe diretta al lettore, la quale, in fin dei conti, non fa che riproporre la trappola di Aconzio (Bettini 1998, 3):

Caro lettore,

lo so che da tanto tempo non si usa più rivolgersi direttamente a colei o colui che apre la prima pagina di un libro. Sembra quasi di voler cogliere qualcuno di sorpresa, o peggio ancora di scoprire brutalmente le regole della finzione. Il fatto è, però, che questo libro racconta storie di libri, di giornali, di lettere, di diari, di letture e di scritture in generale. Per cui ho pensato che in un caso del genere la vecchia apostrofe al lettore non solo non sarebbe risultata fuori luogo ma faceva parte dell'argomento.

Immaginiamo una persona alla ricerca di qualcosa da leggere nella libreria di una stazione: prende un volume tra le mani, ne sfoglia le prime pagine, lo rimette a posto; prende un secondo volume e ripete i passaggi; e così via. Poi arriva a *Con i libri*: lo apre e il testo sembra parlare proprio a lei! Non importa che la formula sia generica («Caro lettore»; «colei o colui»): «quando ci si accorge che l'altro stava semplicemente parlando da solo, o con qualcuno dietro di noi, è troppo tardi, il contatto è già stabilito» (Bettini 1998, 12) e il nostro viaggiatore è già stato attirato in un dialogo che non era, in origine, rivolto a lui nello specifico. Ma le somiglianze dell'autore con Aconzio non sono finite; egli ci racconta infatti (Bettini 1998, 4):

Una volta mi è capitato di incontrare al mare una persona che stava leggendo un libro scritto da me. È stata la prima e, forse, l'ultima volta nella mia vita. Ho avuto subito la tentazione di rivolgermi a lui (la famosa «apostrofe al lettore» sarebbe finalmente diventata una cosa reale) ma mi sono trattenuto. A me avrebbe fatto piacere conoscerlo, ma che effetto avrei fatto io, a lui? Mi è parsa una situazione da *lupus in fabula*, come dice il proverbio: quando si parla di una persona e quella improvvisamente compare [...] Il fatto che in situazioni del genere si usi proprio l'immagine del lupo per indicare la persona che compare all'improvviso, mi ha sempre fatto pensare che questa esperienza non sia considerata particolarmente piacevole. Io non avevo nessuna intenzione di

fare il lupo e spaventare il mio lettore. Ho girato le spalle e me ne sono andato.

Anche l'autore, come Aconzio, si è trovato a osservare di nascosto qualcuno intento a leggere un suo scritto e, in quell'occasione, ha preferito la scrittura al dialogo, facendosi rappresentare dai caratteri dell'alfabeto. Certo le sue intenzioni erano diverse: lui (almeno a parole) voleva evitare che il proprio lettore si spaventasse²⁷, ponendosi delle questioni («che effetto avrei fatto io, a lui?») del tutto estranee alla sensibilità di Aconzio. Nel frattempo, però, la trappola è scattata, e noi lettori – vincolati sulla soglia, immediatamente prima di leggere il racconto che avrebbe potuto metterci in guardia da un simile tranello – non possiamo che domandarci se non ci tocchino, più o meno consapevolmente, il ruolo e la sorte di Cidippe.

Note

1 Ne conto sei: Charles James, *Acontius to Cydippé* (1817); Antonio Saffi, *Aconzio e Cidippe, favola amatoria* (1829); Charles Kent, *The Golden Apple* (1850); W. G. (pseudonimo), *Acontius and Cydippe* (1865); Edward Bulwer-Lytton, *Cydippe; or, the Apple* (1866); William Morris, *The Story of Acontius and Cydippe* (1869).

2 Essendo il testo degli *Aitia* frammentario, la trama viene ricostruita grazie alle versioni di Ovidio e Aristeneto (tendenzialmente si considerano come originariamente callimachei quegli elementi della storia che si riscontrano in entrambi).

3 Nel già citato *Singspiel* settecentesco di Hoffmann (1679-1715), p. es., Aconzio, di nobile origine ma separato dai propri genitori all'età di un anno a causa di un naufragio, viene cresciuto da un pastore; di conseguenza, tutti lo credono di una condizione sociale inferiore a quella reale e per questo motivo ostacolano la sua unione con la principessa Cidippe, la quale viene invece promessa in sposa al migliore amico di suo padre (che è il padre biologico di Aconzio). Solo quando Aconzio viene riconosciuto come principe il giuramento di Cidippe può essere rispettato.

4 In *The Story of Acontius and Cydippe (The Earthly Paradise, 1869)* di William Morris (1834-1896) i genitori di Cidippe vogliono consacrare la figlia ad Artemide, obbligandola a una vita di castità. Aconzio getta all'amata la mela

con il giuramento proprio nell'attimo in cui lei sta per pronunciare il voto alla dea: per la prima volta, Cidippe sceglie consapevolmente di leggere le parole incise da Aconzio e di vincolarsi a lui.

5 Vd., p. es., il componimento di Charles Kent (1823-1902) intitolato *The Golden Apple (Aletheia; or the Doom of Mythology and Other Poems*, 1850), nel quale l'intera faccenda coinvolge i due giovani soltanto: niente genitori, né nutrici, né pretendenti; persino la presenza della dea è, in sostanza, limitata al contesto sacrale dell'ambientazione.

6 Così, p. es., Edward Bulwer-Lytton (1803-1873) nel suo poemetto *Cydippe; or, the Apple* (in *The Lost Tales of Miletus*, 1866), nel quale entra in scena anche il padre di Aconzio, i pretendenti di Cidippe sono addirittura tre (uno dei quali si ammala al posto della vergine) e Aconzio si finge un ospite straniero offrendosi di andare personalmente a Delfi a consultare l'oracolo.

7 Zio paterno del più noto Aurelio (patriota e triumviro della Repubblica Romana durante i moti risorgimentali del 1848-49). All'insegnamento ginnasiale Antonio Saffi affiancò per tutta la vita gli studi letterari, dedicandosi anche alla traduzione di autori classici latini (Cornelio Nepote, Cicerone). Lamma (1906, 36) definisce «elegante» la versione di Saffi della storia di Aconzio e Cidippe, «dettata in purissima lingua, imitazione degli amori di Dafni e Cloe di Longo». Secondo Montanari (1972, 184): «Il Lamma scriveva nel 1906, quando ancora si potevano trovare persone che gradivano leggere un racconto scritto in quella maniera che senza dubbio rispettava la purezza della lingua. Oggi però, con la evoluzione verificatasi nella lingua, non si troverebbe più alcuno che, all'infuori lo facesse per motivi di studio, resistesse in quella lettura. Rimane tuttavia all'autore il merito di avere scritto in modo esemplare dal punto di vista della purezza del nostro idioma».

8 Secondo un meccanismo tipico nei casi di ricezione dell'antico, la finalità del testo di arrivo (nello specifico, la natura epitalamica della composizione) acquista nuove dimensioni di significato rispetto al testo di partenza, cf. Hardwick (2003, 5): «factors outside the ancient source contribute to its reception and sometimes introduce new dimensions».

9 A soli due anni dalla ventisettana, è difficile non cedere alla tentazione di leggere in filigrana alle avventure di Aconzio e Cidippe quelle di Renzo e Lucia; il fatto che due personaggi secondari, alle cui nozze Cidippe viene invitata a partecipare, siano esplicitamente definiti «promessi sposi» (Saffi 1829, 81) sembra una spia testuale, quasi un omaggio, che conferma questa impressione.

10 *Lescluso* (Bettini 1998, 67-74).

11 *Libri di Dio* (Bettini 1998, 85-94).

12 *Itaca* (Bettini 1998, 23-32).

13 *Guarda il mar ma statti alla riva* (Bettini 1998, 43-50).

14 *Non dava di niente* (Bettini 1998, 59-66).

15 *Ibidem*.

16 *Pippa Passes* (Bettini 1998, 75-84).

17 L'io narrante empatizza con Cidippe perché si riconosce nelle sue azioni: «Cidippe mi ha sempre fatto simpatia. Molti, forse lei stessa per prima, avranno

pensato che leggere quella frase senza riflettere fu un atto di grande leggerezza. Ma anche a me sarebbe accaduto esattamente lo stesso» (Bettini 1998, 10).

18 Pare che inizialmente dietro l'inganno ci sia stato, in qualche misura, l'amore: «l'amore a prima vista era riuscito a realizzarsi con la stessa rapidità con cui era stato concepito. Com'erano potenti i caratteri dell'alfabeto!» (Bettini 1998, 7). Tuttavia, se la focalizzazione è quella di Aconzio – come è lecito supporre per il fatto che il paragrafo è introdotto da un verbo come 'osservare' («Il giovane Aconzio osservava la scena di nascosto», *Ibidem*), che è spesso segnale di attivazione di una focalizzazione secondaria (de Jong 2017, 72-3) – è significativo (e rivelatore) che lo stupore sia rivolto alla forza vincolante dei caratteri dell'alfabeto più che alla subitanea concretizzazione del desiderio.

19 Vd. Bettini (1998, 11): «Chiunque di noi è stato legato almeno una volta, come la vittima di Aconzio: se non da un giuramento d'amore, almeno dalla propria ingenuità di lettore».

20 Secondo la definizione di Foucault (1982, 789): «the exercise of power [...] is a total structure of actions brought to bear upon possible actions; it incites, it induces, it seduces, it makes easier or more difficult; in the extreme it constrains or forbids absolutely; it is nevertheless always a way of acting upon an acting subject or acting subjects by virtue of their acting or being capable of action. A set of actions upon other actions». Per l'associazione tra la struttura della situazione comunicativa nel testo letterario – i cui aspetti sono stati delineati da Iser (1980) – e la definizione foucaultiana di potere vd. Dell'Aversano (2025, 107-9): «il testo letterario attraverso la struttura letteraria del lettore implicito esercita, per il fatto stesso di indurre atti strutturati, un'azione sulle azioni del lettore reale [...] L'«azione sulle azioni» che, secondo la definizione di Iser, la struttura testuale del lettore implicito esercita nei confronti del lettore reale costituisce pertanto, secondo la definizione di Foucault, una forma di *potere* [...] la comunicazione letteraria *per la sua stessa natura* [...] è *necessariamente* una forma di potere, nel senso che al termine dà Foucault» (corsivi dell'autrice).

21 Foucault (1982, 790): «To govern [...] is to structure the possible field of action of others».

22 Vd. ancora Foucault (1982, 789): «a power relationship can only be articulated on the basis of two elements which are each indispensable if it is really to be a power relationship: that “the other” (the one over whom power is exercised) be thoroughly recognized and maintained to the very end as a person who acts [...]».

23 Cf. Rosenmeyer (2001: 117): «This is a controlling author's fantasy: to overcome his dependency on a reader by enslaving her. A further ironic twist to the self-responding letter is that Acontius' phrasing serves to make Cydippe appear the initiator, as if the whole idea of marriage were her idea rather than his, while simultaneously prohibiting her from any active response beyond an inadvertent echo of his words».

24 *Amor di libri* (Bettini 1998, 15-22).

25 *Il mistero del diario Réndine* (Bettini 1998, 95-102).

26 Anagramma del verbo latino *scribo*, 'scrivere'.

27 Eppure, che Aconzio ricorra alla scrittura anziché al dialogo per il timore di spaventare Cidippe è stato proposto dalla critica, vd. Rosenmeyer (2001, 116): «An attempt at direct speech under these circumstances might have frightened off Cydippe. But a written message is both less intimidating, because it is disconnected from its writer's physical presence, and more lasting: one can read and reread a letter».

Bibliografia

ARNOTT 1982= W. G. Arnott, *Pastiche, pleasantry, prudish eroticism: the letters of 'Aristaenetos'*, in J. J. Winkler, G. Williams (a cura di), *Later Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 290-320.

ASCARI, BORSARI (a cura di) 2023= P. Ascari, A. Borsari (a cura di), *Continuità e discontinuità nelle forme della cultura*, Bologna, Bologna University Press, 2023.

BANTI 2017= A. M. Banti, *Wonderland. La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Bari, Laterza, 2017.

BARTHES 2014= R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, traduzione di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2014 [1977¹].

BEAUMONT 2021= E. Beaumont, *The Apple of Fate*, Midnight Tide Publishing, 2021.

BETTINI (a cura di) 2025= M. Bettini (a cura di), *L'antropologia del mondo antico*, Bologna, il Mulino, 2025.

BETTINI (a cura di) 2021= M. Bettini (a cura di), *Il sapere mitico. Un'antropologia del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2021.

BETTINI 1998= M. Bettini, *Con i libri*, Torino, Einaudi, 1998.

CONSONNI 2000= C. Consonni, *Cidippe e Aconzio: Aristeneto*, in A. Stramaglia (a cura di), Ἐρωϋς. *Antiche trame greche d'amore*, Bari, Levante, 2000, 105-28.

DELL'AVERSANO 2025= C. Dell'Aversano, *Il giro della prigione. Ermeneutica letteraria e scienze sociali*, Pisa, Ets, cds (settembre 2025).

DE JONG 2017= I. J. F. de Jong, *I classici e la narratologia*, traduzione di A. Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2017 [2014¹].

DRAGO (a cura di) 2007= T. Drago (a cura di), *Aristeneto, Lettere d'amore*, Lecce, Pensa Multimedia, 2007.

ELIADE 1968= M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizioni*, traduzione di G. Cantoni, Torino, Borla, 1968 [1949¹].

FANTUZZI, HUNTER 2005= M. Fantuzzi, R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

FOUCAULT 1982= M. Foucault, *The Subject and Power*, in *Critical Inquiry*, 8, 1982, 777-95.

FOUCAULT 1971= M. Foucault, *Scritti letterari*, traduzione di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971.

GIDDENS 1992= A. Giddens, *The Transformation of Intimacy, Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford, Stanford University Press, 1992.

HARDER (a cura di) 2012= A. Harder (a cura di), *Callimachus, Aetia*, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 2012.

HARDWICK, STRAY (a cura di) 2008= L. Hardwick, C. Stray (a cura di), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, Blackwell, 2008.

HARDWICK 2003= L. Hardwick, *Reception Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

HIRSCHLER 2022= M. Hirschler, *Acontius et Cydippe*, pubblicazione indipendente, 2022.

ISER 1980= W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980 [1978¹].

LAMMA 1906= E. Lamma, *Tra i poeti della scuola Romagnola dell'Ottocento*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1906.

MENEGHELLO 1987= L. Meneghello, *Jura! Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Milano, Garzanti, 1987.

MONTANARI 1972= L. Montanari, *Antonio Saffi nella vita e nelle lettere*, in *Studi Romagnoli*, 23, 1972, 181-88.

PARDINI 1991= A. Pardini, *Aconzio non era πολύκροτος*, in *SIFC*, 3, 1991, 57-70.

POULET 1969= G. Poulet, *Phenomenology of Reading*, in *New Literary History*, 1, 1969, 53-68.

ROSATI (a cura di) 1989= G. Rosati (a cura di), *Ovidio, Lettere di eroine*, Milano, Bur, 1989.

ROSENMEYER 2001= P. A. Rosenmeyer, *Ancient Epistolary Fictions. The Letter in Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

RYNEARSON 2009= N. Rynearson, *A Callimachean Case of Lovesickness: Magic, Disease, and Desire in "Aetia" frs. 67-75 PF.*, in *AJN*, 130, 2009, 341-65.

SAFFI 1829= A. Saffi, *Aconzio e Cidippe: favola amatoria del conte Antonio Saffi di Forlì*, Bologna, Tipi del Nobili, 1829.

SCHMITZ 2002= T. A. Schmitz, *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction*, Malden, Blackwell, 2002.

Mariarosaria Picaro

Omero nascosto. La ricezione dei poemi omerici nella produzione letteraria di Lucrezia Marinelli

Abstract: lo studio si propone di individuare le ascendenze omeriche nella produzione di Lucrezia Marinelli, con particolare attenzione all'*Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, indagando prima le riprese di immagini per poi passare ad un'analisi più strettamente intertestuale. L'obiettivo di questa disamina sarà quello di comprendere come e attraverso quali modelli l'autrice integrò nella propria produzione il modello omerico.

Abstract: The study aims to trace the classical sources in Lucrezia Marinelli's production, with a special focus on the *Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*. The study will examine the images inherited from the omeric tradition and the intertextual relation with the Homeric text. The purpose of this examination is to understand how and by which models the author integrated the Homeric model in her production.

Parole-chiave: Lucrezia Marinelli, Omero, intertestualità, tradizione classica

Keywords: Lucrezia Marinelli, Homer, intertextuality, classical tradition

Mariarosaria Picaro è docente di discipline letterarie e latino, i suoi studi si concentrano sulle declinazioni della letteratura femminile del tardo Cinquecento e del primo Seicento, in particolare sulla ricezione della tradizione classica nella produzione epica e romanzesca di Lucrezia Marinelli.
Email: mariarosariapicaro7@gmail.com

Lucrezia Marinelli: vita, produzione, istruzione

Benché Francesco Flora sia così gentile da mettere in guardia i lettori della sua *Storia della letteratura italiana* dall'avvicinarsi ai poemi eroici del Seicento, tra i quali cita anche *l'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato* di Lucrezia Marinelli, giudicando che «non giova sottrarre alla nostra vita un tempo che meglio sarà dedicato a letture più fertili o soltanto allo svago»¹ uno sguardo veloce al *corpus* delle opere di questa autrice (Venezia, 1579-Venezia, 1653) potrebbe confutare, almeno in parte, tale giudizio negativo². Nell'arco degli undici anni intercorsi tra il 1595 e il 1606, Marinelli licenzia quasi un'opera all'anno, per poi riprendere con la scrittura dal 1624 sino a pochi anni prima della morte. E se la straordinarietà di questa produzione non può essere giustificata con un metro di giudizio meramente quantitativo, allora bisognerà considerare anche le numerose fonti classiche con cui Marinelli mostra di sapere reggere il confronto all'interno di essa: Virgilio, Ovidio, Platone, ma soprattutto Omero³. L'obiettivo di questo studio sarà quello di analizzare l'impiego della fonte omerica sia nell'epica, che nel romanzo marinelliano, e di ricostruire in particolare le modalità attraverso cui l'autrice è riuscita a mettere in atto questo processo di intertestualità.

Per poter comprendere le ragioni di una tale fecondità bisogna interrogare il retroterra familiare e culturale dell'autrice, che le permise, già a partire dagli anni in cui abitava la casa paterna, di entrare in contatto con un *milieu* culturale vivace e ben disposto rispetto alla pratica della scrittura femminile. Di ciò si potrebbe trovare conferma nella lettura di due passi: da un lato la lettera indirizzata a Lucio Scarano in apertura alla *Nobiltà*, in cui l'autrice ricorda il carattere «eccellentissimo» del padre⁴; dall'altro questi versi dell'*Enrico*:

Ei spessissime volte me con seco
 Condusse al monte, pargoletta ancora,
 Mentre con nera man nell'aere cieco

Alle stelle la notte il crina indora,
E di quanto sapea, ne partia meco
Il buono e 'l bello, ed io qual nuova aurora
Crescea di virtù al sole e ancor del cielo
Ai cari influssi, amica al dio di Delo (*Enrico*, VI, 53).

A parlare è la maga Erina, una delle tante maghe e *femmes savantes* della produzione letteraria di Marinelli, che richiama alla memoria il padre Fileno. A voler applicare una lettura autobiografica a questi versi, il sapere condiviso nella notte tra padre e figlia e il profondo senso di gratitudine per questa trasmissione “patrilineare” non sono elementi da circoscrivere alla pura finzione letteraria, ma riflettono le reali esperienze di vita di Lucrezia Marinelli, che avrebbe così reso omaggio al suo primo maestro. D'altronde anche nell'*Arcadia*, sebbene in maniera meno sentita, la maga Erato si mostra debitrice del padre Ciberione circa le sue conoscenze sull'aldilà⁵. Dunque, queste figure di figlie – maghe riconoscenti verso i loro padri – maestri, oltre a costituire un *topos* interno alla produzione letteraria dell'autrice, furono probabilmente lo specchio di cui Lucrezia si servì per filtrare e condividere la propria esperienza.

Nella stessa lettera citata in apertura, Marinelli estende l'aggettivo *eccellentissimo* anche al fratello Curzio, membro dell'Accademia Veneziana (1593) e menzionato da Lucio Scarano nell'introduzione al suo *Scenophylax*⁶. Tramite la rievocazione di numerosi incontri intellettuali tenutisi in casa Marinelli, Scarano ci permette di ottenere qualche informazione in più su Curzio e di ricostruire i momenti durante i quali Lucrezia ebbe l'occasione di ampliare il proprio sapere e di inserirsi nella complessa rete di intellettuali e stampatori che controllavano la vita culturale della Venezia tardocinquecentesca, il tutto non in veste di muta spettatrice, ma in qualità di autrice consapevole del proprio ruolo e rispettata anche grazie all'*auctoritas* del fratello. Il perno di queste relazioni fu lo stesso Scarano, cui Marinelli non manca di «dedicare la mia fatica della *Nobiltà delle Donne*» per ringraziarlo di quando «in una Lettione fatta nella Libreria della Serenissima Signoria di Venetia fui

con le sue lodi innalzata infino al Cielo nelle cose di Poesia»⁷. I due furono probabilmente uniti da un sincero sodalizio intellettuale, come attesta una lettera in cui Scarano cita l'*Arcadia Felice* in relazione al rapporto tra tragedia e opera pastorale e individua nella *Nobiltà* un chiaro esempio di applicazione della teoria platonica della corrispondenza tra nome e cosa nominata⁸. Fu poi lo stesso stampatore e compagno di Accademia di Scarano, Giovan Battista Ciotti, a mandare in stampa buona parte delle opere di Marinelli, come si legge nell'Avvertimento ai lettori dell'*Arcadia Felice*:

Ha mandato in luce la molta illustre Signora Lucrezia Marinelli vari suoi componimenti: [...] come la Sacra Colomba, la Vita del Serafico San Francesco, tutte opere in ottava rima; un Rivolgimento amoroso dell'uomo al di lui Creatore in prosa; la Vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo, [...] e già pochi mesi alcune Rime Sacre. Scrisse spinta dalla verità e dall'amore che ognuno porta al proprio sesso la Nobiltà e l'Eccellenza delle donne, ed i Difetti e Mancamenti de gli uomini. Ora per dilettere con maniera piacevole i lettori, la Felice Arcadia⁹.

Appare evidente, dunque, che il talento di Lucrezia poté svilupparsi libero e rigoglioso in una *humus* familiare e culturale capace di incoraggiare e stimolare la sua attività. Possiamo immaginare che prima attingendo alla biblioteca paterna, di cui si approfondirà in seguito, poi tramite le relazioni di cui si è ampiamente discusso, e forse grazie all'ausilio di un precettore cui non è possibile dare nome, Marinelli abbia potuto aggirare gli ostacoli che in quanto donna avrebbe incontrato nel corso del cammino della sua istruzione, senza però mai accostarsi allo studio del greco, sebbene le fonti su Giovanni Marinelli attestino la conoscenza di questa lingua da parte del padre¹⁰. Resta l'idea che Lucrezia abbia ricevuto un'educazione improntata su quella del fratello, in entrambi i casi con il greco antico in veste di grande assente, senza sostanziali discriminazioni tra i due. Reperire informazioni su come e dove le donne – e gli uomini non particolarmente famosi – del passato acquisissero le loro conoscenze in materia di storia, letteratura,

filosofia è estremamente difficile, e la questione della diffusione della conoscenza del greco antico nel tardo Cinquecento è già di per sé particolarmente complessa e ha poco a che fare con questioni di genere. Tuttavia, viene da chiedersi se questo ruolo che Lucrezia Marinelli attribuisce al padre nel suo processo di istruzione sia stato davvero così significativo, dal momento che Giovanni Marinelli non si curò né di trasmettere la conoscenza della lingua di Omero ai figli, né che qualcun altro potesse farlo al posto suo.

Omero nascosto: la tradizione omerica filtrata attraverso i modelli

Poste queste premesse, laddove ci si chieda come fu possibile per Lucrezia Marinelli integrare Omero nelle sue opere, si immaginerebbe immediatamente il ricorso alle numerose traduzioni o volgarizzamenti che ebbero vita nel Cinquecento dell'*Iliade* o dell'*Odissea*. Nel caso dell'*Enrico*, la “questione omerica” si palesa in apertura del Poema, che avrebbe composto «li documenti di Aristotile nella sua poetica», e tenendo ben presenti gli «insegnamenti di Omero, che fu da lui chiamato viva e vera idea della poesia eroica»¹¹. Il debito nei confronti delle fonti classiche viene immediatamente segnalato e presentato quasi come necessario, dal momento che

se in alcuna parte parerà ad alcuno che abbia imitato li moderni poeti, vedrà poi onde ne abbia pigliate le invenzioni, se leggerà i primi e veri fonti della poesia greca e latina, e scoprirà, che *primis gratiae sunt habendae*¹².

Una simile dichiarazione poetica, chiaramente, deve essere soggetta a verifica. Nel caso specifico del ricorso a Omero, infatti, si incorrerebbe in un errore metodologico se venissero stabiliti nessi diretti tra quello che si legge e la fonte che si immagina come primaria, se non altro perché l'epica cinquecentesca attinge a un patrimonio ben vasto di scene tipiche soggette a continue rivisitazioni nel tempo. Nel caso dell'epica dell'*Enrico*, quindi, sarebbe opportuno parlare dell'esistenza di una tradizione che fa

capo a Omero e che Marinelli integra all'interno del suo poema. Facciamo alcuni esempi.

L'allontanamento dal campo di battaglia di Veniero nel canto V tramite l'espedito dell'incontro con la maga Erina a seguito di un naufragio sembrerebbe richiamare Omero in più punti: *in primis*, lo stratagemma secondo cui un eroe valoroso e decisivo per le sorti della guerra debba essere lontano dall'azione bellica per giustificare il perdurare degli scontri rispecchia l'espedito della lite tra Agamennone e Achille per Briseide che è utilizzato nell'*Iliade* per rallentare il corso degli eventi e tenere l'eroe tessalo lontano dagli scontri. Ma anche Tasso terrà Rinaldo lontano dal campo nel canto IX della *Gerusalemme Liberata* per non rendere la vittoria dei cristiani sui saraceni prematura¹³, secondo uno schema certamente iliadico a sua volta mutuato tramite la mediazione trissiniana dell'*Italia liberata da' Goti*¹⁴. Insomma, l'immagine di un eroe tenuto forzatamente lontano dal campo di battaglia compie un viaggio che partendo da Omero giunge a Marinelli attraverso due autori che le furono certamente noti¹⁵.

Un procedimento simile ma decisamente più complesso viene messo in atto nella costruzione del personaggio di Erina, la maga che trattiene Veniero sulla sua isola tra i canti V, VI, VII, XXI e XXII. È chiaro che qui Marinelli sta facendo riferimento alla lunga tradizione che muove dalla Circe e dalla Calipso omeriche e che nel corso della storia si è dipanata attraverso le ariostesche e tassiane Alcina, Morgana, e Armida. Tuttavia, nell'atto di costruzione del personaggio l'autrice non solo pare preferire il modello della "fata buona" (pensiamo, ad esempio, a Logistilla) a quello della più tradizionale maga tentatrice – la colpa del rallentamento dell'azione e la deviazione dal destino che deve compiersi sono ascrivibili esclusivamente alla volontà dell'eroe e non all'uso delle arti della seduzione della maga come il lettore si aspetterebbe – ma, cosa più importante, inserisce tra i suoi modelli di riferimento anche due autrici, Margherita Sarocchi e Moderata Fonte. La scelta, dunque, è quella di un recupero della tradizione omerica attraverso un filtro nuovo, quello della coeva letteratura femminile. Ciò risulta

tanto più evidente se si guarda alla maniera in cui l'autrice descrive la maga: non c'è insistenza sulla sua bellezza fisica come avviene per Armida o per Alcina, non c'è volontà della donna di imporsi – specialmente dal punto di vista sessuale – sul prigioniero: il suo aspetto è esattamente quello che appare e non un inganno – ritorniamo di nuovo ad Alcina – e le sue virtù connotative paiono essere la castità, la vita spesa con le altre giovani a cacciare, e la capacità di soffrire in silenzio per la partenza dell'eroe amato. Nell'episodio trattato, insomma, non vi è lussuria, Erina non è sovvertitrice dell'ordine dei rapporti uomo-donna, e vive in un *locus amoenus* che pare creato apposta affinché Veniero possa rifocillarsi prima di ripartire alla volta della sua avventura contro i Greci. Proprio queste caratteristiche fanno pensare che nella gerarchia dei modelli messi a vaglio un posto d'onore sia stato riservato a Fonte e Sarocchi, e alle loro Calidora e Circetta, di cui l'autrice lesse nella *Scanderbeide* e nel *Floridoro*. Circetta, in particolar modo, attira la nostra attenzione: nel poema di Fonte è la figlia della più nota Circe, che l'avrebbe concepita con Odisseo prima di essere abbandonata e che, in risposta a questa delusione e assecondando un istinto di vendetta, avrebbe occupato Itaca alla morte dell'eroe greco, per poi lasciarla nelle mani della figlia. Fonte, dunque, costruisce per la sua maga un *genos* del tutto matrilineare, ispirandosi alla tradizione solo per sconvolgerla: da Circe la figlia eredita il nome, la bellezza, i poteri, un'isola, ma soprattutto il destino. Infatti anche lei, come la madre, verrà ingannata da Silano, nonostante il suo tentativo di resistere al sentimento che prova nei suoi confronti. Il passo in avanti rispetto al *topos* classico avviene nel momento in cui questa maga sceglie di non servirsi mai della sua bellezza e di sopprimere ogni tipo di desiderio amoroso, come poi accadrà anche per Erina, in ossequio alla volontà delle autrici di svincolare l'immagine della maga dall'ideale classico della *femme fatale*. Per tornare a Marinelli, in conclusione, questo procedimento di costruzione di Erina ci appare tanto più straordinario se consideriamo il ruolo centrale nel poema che questo personaggio riveste: il numero di battute a lei riservato è indiscutibilmente il numero più alto di tutta l'opera,

anche di più di Enrico Dandolo, il protagonista; ma soprattutto, come evidenzia Stampino e come si è già potuto constatare in apertura, Erina è il personaggio-specchio dell'autrice, nella quale si sintetizzano il passato e il presente sia della narrazione che della vera storia di Venezia. Quando, nel canto VI, Erina profetizza a Veniero il suo futuro, fa riferimento ad una “dotta penna” che racconterà la sua storia di là da venire. Con una straordinaria *myse en abîme*, Marinelli affida al suo alter ego poetico il compito di prevedere la sua stessa scrittura:

So che quanto a te dico occulto è ancora,
 E quasi istoria isconosciuta giace,
 Come già Candian fu duce, e allora
 Ebbe di regnar sol desio vorace;
 Come Vinegia tua tentò ch'ei mora
Di dotta penna il ragionar non tace
Che risuonar fa negli scritti sui
La gloria somma e 'l vituperio altrui (Enrico VI, 22).

Ciò si ripete nel canto XXII, quando Erina illustra a Veniero una profezia sulla futura grandezza della Serenissima. All'interno di questo affresco di gesta ed eroi Marinelli torna ad autocitarsi nelle ottave 28 – 29 tramite il riferimento alla Sirena e alla Vergine. Ciò appresenta un perfetto assorbimento da parte dell'autrice di tutta l'iconografia veneziana del tardo Cinquecento e del pieno Seicento, che associa la Serenissima a figure femminili mitizzate e idealizzate¹⁶:

Mira *vaga Sirena* uscir de l'onde
 Bella, leggiadra e *pargoletta ancora*,
 Temprar con dotta cetra alte e gioconde
 Note, onde l'alghe intorno ai liti indora:
 Guata serpir tra le sue chiome bionde
 Il verde Lauro che i suoi pregi onora.
 Ecco, come ad udir corrono intanto
 Le ninfe e i cigni d'Adria il suono e 'l canto.

Stupirà il mondo de' suoi detti al suono;
 E fia d'onor forse più ch'altra degna:
 Le sacre Muse a corteggiarla sono:
 A quella Febo la sua gloria assegna.
 De' suoi lodati studii non ragiono:
 Canterà lei, che in ciel Regina regna,
 Matura fatta con sonori carmi
 De la sua nobil patria i pregi e l'armi.

Omero rivelato: riferimenti intertestuali

Volendo procedere oltre il riuso di immagini e situazioni, il lettore dell'*Enrico* si troverà anche davanti ad alcuni *loci* che sembrano testimoniare un rapporto di intertestualità diretta tra l'opera e i modelli classici, in questo caso, l'Odissea. Nel canto V, dopo essere scampato ad un naufragio, l'eroe Veniero approda sulle coste dell'isola della maga Erina. Lì viene lavato da alcune ancelle, prende parte a un banchetto organizzato in suo onore, e infine, allietato dal suono della cetra e dal canto di Altea, nasconde la pesantezza del suo cuore mostrandosi «pur lieto»:

Cento vergini allor già nate in quelle
 Selve sacrate alla triforme dea
 Venner: questa al guerrier le spoglie belle
 E i lacci d'or molli dal mar sciogliea;
 Quella apprestava un bagno e di novelle
 Frondi il tutto più adorno e bel rendea;
 Una dalle chius'arche i panni trasse
 Per cinger del campion le membra lasse.

Chi lo lavò, chi 'l terse, l'unse e 'l cinse
 Con gentil modo in delicata veste;
 Chi 'l letto ornò che 'l duol che già lo strinse
 Scacci e ponga in oblio le pene infeste;

Questa il fuoco destò, quell'altra avvinse
 Le carni a' spiedi; una in dorate ceste
 Cerere porta ed altra i bianchi lini
 Stende; altra pone i preziosi vini.

[...]

Fornito il tutto, Altea giunge veloce
 Con dolce cetra e canto di sirena;
 La bella Erina allor con grata voce
 L'ospite caro invita alla sua cena.
*Quel non pareva che già dal mare atroce
 Solo vivo fuggì, ma vivo appena;*
 Più ch'uom sembrava in regal manto involto,
Nel parlar saggio e nel leggiadro volto.

[...]

*Poiché con cibi grati e vin soave
 Il desio di natura avida estinse,
 Ch'è dal mar lungi, e più non teme o pave
 L'orgoglio suo, che già 'l travolse e spinse,
 Gli aggrada il tutto; gli è noioso e grave
 Che luogo alpestre e sconosciuto attinse,
 Ma pur lieto si mostra, benché il cuore
 Dubbioso ondeggi tra gioia e dolore (Enrico V, 84 - 85, 87, 95).*

Queste ottave ripercorrono pedissequamente il soggiorno di Odisseo a Scheria presente nel libro VIII dell'*Odissea*: naufrago presso la corte di Alcino, Odisseo viene lavato e deterso con oli dalle ancelle del sovrano, partecipa a ben due banchetti organizzati in suo onore, e infine ascolta il canto dell'aedo Demodoco che rievoca le vicende di Troia. Nascondendo sotto un mantello purpureo il pianto, anche Odisseo tenterà di mostrarsi "pur lieto", ma senza riuscire a trattenere l'emozione. Sia che si guardi al

macroracconto del naufragio e del banchetto chiaramente ispirato alla fonte omerica, sia che ci si concentri sugli specifici epiteti di Veniero – sfuggito al *mare atroce* [...] *vivo appena*, con il suo *parlar saggio* – sembra che Marinelli abbia voluto servirsi dell'eroe come di un moderno Odisseo, in cui far confluire contemporaneamente l'ispirazione iliadica – l'eroe lontano dal campo di battaglia per rallentare la narrazione – e quella odissiaca. La vicinanza al testo omerico, ad ogni modo, viene ancora di più confermata dal verso «Poiché con cibi grati e vin soave / Il desio di natura avida estinse», decisamente vicino alla formula αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο¹⁷, che ricorre in *Od.* VIII ai vv. 72 e 485, oltre a un'altra ventina di occorrenze omeriche¹⁸.

Giunti a questo punto, sappiamo bene che è impossibile giustificare una simile ripresa con l'ipotesi di una diretta lettura del testo in greco. Di certo questo particolare verso fu molto caro al Trissino che lo cita ben tre volte nell'*Italia liberata*¹⁹, dunque si potrebbe ipotizzare un passaggio attraverso la lettura dell'*Italia*, o una traduzione latina dell'*Iliade* o dell'*Odissea*, o ancora di un volgarizzamento. In Italia, il XIV secolo si apre con la traduzione *verbum de verbo* di Leonzio Pilato (1310 - ...) dell'*Iliade*, composta tra il 1358 e il 1362 e pensata per la consultazione di Petrarca e Boccaccio. A partire da questo lavoro si diffusero una serie di copie manoscritte e *retractationes* che testimoniano la larga circolazione del testo nella penisola nonostante le molte critiche che gli furono rivolte. Coluccio Salutati, ad esempio, espresse il desiderio di un Omero latino in versi capace di reggere il confronto con Virgilio, massimo esponente del rifacimento dei poemi omerici. Ciò nonostante, l'eco dell'impresa di Leonzio Pilato si espande per tutto il XV secolo, che pullula di traduzioni in prosa dei poemi omerici: Leonardo Bruni (Arezzo 1370 – Firenze 1444), Guarino Veronese (Verona 1374 – Ferrara 1460), Francesco Filelfo (Tolentino 1398 – Firenze 1481), Carlo Marusppini (Arezzo o Genova 1398 – Firenze 1453), Pier Candido Decembrio (Pavia 1399 – Milano 1477), Bartolomeo Fonzio (Venezia 1502 – Venezia 1562) e Angelo Poliziano (Montepulciano 1454 – Firenze 1494) curarono traduzioni dell'*Iliade*, ma tra tutti emerge il lavoro di

Lorenzo Valla (Roma 1407 – Roma 1457) in collaborazione con Francesco Griffolini (Arezzo 1420 – Napoli 1490), che vide la stampa a Brescia presso Enrico da Colonia e Stazio Gallo nel 1474²⁰. Furono proprio gli esempi di Leonzio Pilato, Valla e Griffolini che sancirono la fortuna della circolazione del testo omerico in latino, ora in veste di “supporto” alla lettura del testo originario, dal XVI al XIX secolo²¹.

Il Cinquecento non fu da meno: a tal proposito Valentina Prosperi ricorda il prodigioso lavoro di traduzione dal greco al latino sia dell'*Iliade* che dell'*Odissea* operato da Andrea Divo nel 1537 proprio a Venezia, le cui traduzioni ebbero il merito di fissare una *versio latina* modellata su quella di Leonzio Pilato che rimase a lungo tempo insuperata, e che fu utilizzata dall'autrice già per la *Nobiltà*, in cui Marinelli mette a confronto passi di Divo con quelli della traduzione di Groto dell'*Iliade*²²; a proposito del verso succitato, nella sua *Ilas ad verbum translata* (Venezia 1537)²³, Divo lo traduce così: «sed post potus et escae desiderio eiecerunt», ricalcando fedelmente in latino il verso greco. Marinelli, invece, procede oltre la formula, connotando il desiderio «di natura avida», così come i cibi si presentano «grati» e il vino «soave». L'operato di Divo si inserisce, ad ogni modo, in un contesto già particolarmente vivo: nel 1502 a Venezia circolano la ristampa della traduzione di Valla ad opera di Pierio Valeriano da Belluno, nel 1504 viene data alle stampe un'edizione stampata da Aldo Manuzio contenente, oltre all'*Iliade* e all'*Odissea*, anche la *Batrachomyomachia* e 32 Inni, infine nel 1510 Raffaele Maffei dà alle stampe una traduzione in prosa in latino dell'*Odissea* (*Odissea Homeri per Raphaellem Volaterranum in Latinum conuersa*)²⁴. Mentre sul versante dei volgarizzamenti è sempre Prosperi a segnalare le otto traduzioni italiane dell'*Iliade* del XVI secolo accanto ai coevi e successivi volgarizzamenti dell'*Odissea*²⁵. Come si noterà dal raffronto che viene presentato, è possibile notare delle analogie tra alcuni di questi volgarizzamenti e il testo marinelliano che, come si è detto in precedenza, si rivolge esplicitamente a Groto nella *Nobiltà*: Gussano (Venezia 1544): traduce «ma poi che l lor desio fu parimente / di mangiar, e di ber

contento e sazio», Groto (Venezia 1572) «poi che la fame è da i **gran cibi** tolta / lor, e la sete da un **liquor divino**», La Badessa «Ma poi ch'ogn'un di **delicati cibi** / e di **vini dolcissimi**, e di canto / satio ben fu» (Padova 1564), Bernardino Leo: «dapoi che fame e sete mandar fuori / con **vivande copiose e dolci vini**» (Roma 1574). Si noti in comune con Marinelli l'accostamento del nome e dell'aggettivo – *grati cibi e vin soave* –. Malipiero (Venezia 1643) rende in prosa: «Ma dopo che il cibo satollò la fame, i fanciulli Ganimedi stillarono ne' bicchieri buon vino». Per quanto riguarda l'Odissea, invece, Baccelli (Firenze 1582) «ma, poi che sazio il **natural desio** / fu di mangiare, e la sete ebber vinta» – così come il *desio* di Marinelli è *di natura avida* –.

L'idea è che questi traduttori – volgarizzatori non abbiano guardato al testo in greco, ma siano anch'essi passati attraverso il tramite latino, quello di Divo, che fu probabilmente il testo che anche Tasso aveva tra le mani quando trascorreva la sua Iliade. È opportuno tenere a mente che l'*imitatio* omerica è un processo tutt'altro che scontato: al di là della questione della conoscenza o meno della lingua greca, va ricordato che Marinelli, ricollegandosi apertamente a Omero, si sta inserendo nel complesso dibattito che animava la vita culturale tardocinquecentesca e che toccò anche Tasso, ovvero quello che contrapponeva Omero e Virgilio in quanto fonti d'ispirazione dei poemi eroici. Di certo Ariosto, l'Omero ferrarese, aveva creato un precedente dinnanzi al quale non si poteva rimanere indifferenti. Tuttavia, se rivolgiamo lo sguardo a Tasso, è chiaro che la questione si fa più complessa. L'autore, infatti, rifletterà per tutta la vita sul complesso rapporto della sua scrittura con Omero, che si rivelerà una costante della sua produzione letteraria. Ad esempio, in una prima fase Tasso pare assorbire il giudizio unanime della critica del Dolce e di Giraldi Cinzio, ovvero che Omero, padre di tutti i poeti, manchi di decoro, e che debba essere utilizzato come esempio di buona riuscita dell'*inventio* e della *dispositio*, dunque nell'impianto strutturale del poema. Sarà poi la *Conquistata* ad essere composta sotto il segno di Omero piuttosto che di Virgilio²⁶. Si pensi, ad esempio, al grande lavoro di rielaborazione del patrimonio omerico

e periomerico (Omero commentato da Eustazio) che Tasso compie nella *Conquistata*²⁷.

Tornando a Marinelli, di certo la presenza virgiliana nell'Enrico è indiscutibile, ma un riferimento ad Omero così evidente, segnalato in apertura del poema e poi sviluppato sia in senso intertestuale che macrotestuale ci restituisce l'immagine di una autrice capace di esercitare il suo diritto alla scelta nella costruzione del proprio poema, guardando sì a Virgilio, che costituiva una fonte imprescindibile per un poema epico di ambiente veneziano, ma anche ad Omero, un autore decisamente più problematicizzato, attraverso il ricorso sia alla fonte latina (come avviene per la *Nobiltà*) sia ai volgarizzamenti²⁸.

D'altronde, il verso che si è preso in considerazione non è il primo né l'unico riferimento letterale all'*Odissea* che incontriamo nella produzione letteraria di Marinelli. L'autrice aveva già fatto uso del poema di Odisseo trent'anni prima nell'*Arcadia Felice*, come segnalato da Lavocat, prendendo ispirazione in diversi *loci* del romanzo da Omero, anche grazie alla mediazione del modello virgiliano. Nel III libro del romanzo i pastori d'Arcadia e Diocleziano intraprendono un viaggio alla volta del fantascientifico giardino di Erimeno. Lì, tra lo stupore generato dall'amenità del paesaggio e dalle invenzioni del mago, i nostri protagonisti ricevono le istruzioni per raggiungere la ninfa Erato. Ismaelle, fido compagno di Diocleziano, dovrà compiere un rito che Marinelli descrive due volte, prima per bocca del mago, poi nella sua realizzazione nel libro IV: triplice abluzione, raccoglimento di erbe e radici, danze rituali attorno ad una fossa, libagioni di miele, vino, latte e farina, bruciatura di incensi e sacrifici animali. In particolar modo, Ismaelle sacrifica «alla Tergemina Diva una bianca cerva, a Proserpina una vacca sterile ed al grand'Osimandro un montone». Al termine del sacrificio, lo spirito di Osimandro indica ai viaggiatori la via verso la «magione» della Ninfa.

L'incontro con uno spirito capace di indicare una via appare, ancora, ispirato all'*Odissea*. Nel libro X la bella Circe, infatti, ingiunge a Odisseo di cercare Tiresia nel regno dei morti:

ἔνθα δ' ἔπειθ' ἦρωσ, χριμφθεὶς πέλας, ὥς σε κελεύω,
 βόθρον ὀρύξαι ὅσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,
 ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοῖν χεῖσθαι πᾶσιν νεκύεσσι,
 πρῶτα μελικρήτῳ, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνῳ,
 τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ παλύνειν.
 πολλὰ δὲ γουνοῦσθαι νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα,
 ἐλθὼν εἰς Ἴθάκην στεῖραν βοῦν, ἢ τις ἀρίστη,
 ῥέξειν ἐν μεγάροισι πυρὴν τ' ἐμπλησέμεν ἐσθλῶν,
 Τειρεσίη δ' ἀπάνευθεν οἶν ἱερευσέμεν οἴῳ
 παμμέλαν', ὃς μήλοισι μεταπρέπει ὑμετέροισιν» (*Od.*, X, vv. 516 - 525)²⁹.

Queste istruzioni vengono seguite con estrema puntualità da Odisseo, che riferirà ad Alcinoο di aver scavato una fossa di un cūbito, di aver libato ρῶτα μελικρήτῳ, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνῳ, τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον, di aver sacrificato come la maga aveva prescritto una στεῖραν βοῦν (XI 27-30). Ci troviamo ancora, quindi, di fronte ad una formula ben precisa, quella del sacrificio rituale, che Marinelli mostra di conoscere e rifunzionalizzare non già, come farà trent'anni dopo, in un'opera epica, ma in un testo di tutt'altro genere, un romanzo pastorale. D'altronde, pratiche del genere rappresentano una prassi nel mondo antico: già nel libro III Nestore sacrifica ad Atena una vacca bianca, dopo aver banchettato assieme a Telemaco e alla dea³⁰.

A leggere questi versi, quindi, l'*imitatio* omerica dell'*Enrico* non solo non appare come un fenomeno isolato, ma risulta tanto più interessante se messa a confronto con lo stesso processo attuato nell'*Arcadia Felice*. Come si è potuto notare in precedenza, malgrado l'ignoranza della lingua il testo omerico per Marinelli non è uno sconosciuto, ma rappresenta una fonte che l'autrice mostra di saper maneggiare, anche se in traduzione, con la stessa destrezza con cui si servì delle fonti latine. Come si è sottolineato, per Lucrezia non dové essere difficile mettere le mani su una traduzione dell'*Iliade* o dell'*Odissea*, sia se si considera l'eventualità della consultazione della biblioteca paterna, sia se si volge lo sguardo al panorama culturale veneziano del tempo. Nonostante non sia possibile ricostruire

con certezza la biblioteca di Giovanni Marinelli, si può provare a ricostruirla indirettamente guardando ai suoi campi d'interesse: il padre di Lucrezia fu autore di testi di medicina femminile, commenti a Ippocrate e Aristotele, e di un manualetto di retorica intitolato *La copia delle parole* (Venezia 1562). È sempre Lavocat a sottolineare la dipendenza delle scelte retoriche e stilistiche di Marinelli da quelle già battute dal padre, tuttavia va sottolineato che Lucrezia si dimostrò non poche volte critica di Aristotele e delle sue posizioni. L'*Arcadia*, ad esempio, procede oltre il precetto aristotelico della divisione degli stili, servendosi di un tono alto e di molteplici abbellimenti retorici per una materia pastorale³¹. I modelli paterni, dunque, vengono interiorizzati e superati. È nella *Nobiltà*, ad esempio, che l'autrice polemizza contro le teorie aristoteliche sulla presunta inferiorità femminile espresse nell'*Historia Animalium*, nella *Politica* e nell'*Etica Nicomachea* non solo sul piano del contenuto, ma anche su quello della forma. Il ragionamento aristotelico viene tacciato di «inconsistenza argomentativa» e smontato attraverso il ricorso ad altre fonti classiche (Erodoto, Platone, Plutarco)³². Questo atteggiamento apertamente ostile apparirà mitigato nell'ultima opera dell'autrice, le *Essortazioni alle donne* (Venezia 1645)³³, un testo in cui Marinelli mostra di saper padroneggiare gli strumenti retorici della classicità, in particolare l'*insinuatō* ciceroniana, per perorare la causa femminile senza rendere manifesto il suo proposito e la sua ostilità verso Aristotele. Attraverso il ricorso a questo strumento retorico, infatti, Marinelli riesce a dissimulare l'intento provocatorio del testo, partendo da una posizione apparentemente incompatibile con tutta la sua produzione precedente – le donne devono vivere in armonia con il marito, e tale armonia può essere raggiunta solo se le donne sono disposte a modellarsi sull'esempio del consorte – che sostiene proprio attraverso il ricorso ai modelli vituperati in precedenza. Seguendo il precetto ciceroniano, l'autrice finge in un primo momento di allinearsi alle posizioni universalmente condivise sulla condizione femminile, salvo poi distanziarsene facendo uso di procedimenti sottilmente ironici: i riferimenti in chiave antifrastica ad Aristotele ed Esiodo e il

ribaltamento del ragionamento di partenza – se le donne devono plasmare il proprio comportamento sull'esempio maschile, allora sarà necessario che tutti gli uomini siano buoni – approdano alla conclusione che la donna, nella reclusione domestica, si avvicina a modelli di alto spessore intellettuale e morale. L'esempio delle *Essortazioni* fornisce un'ulteriore prova della profonda conoscenza dei classici dell'autrice, che è capace non solo di citarli, ma soprattutto di rifunzionalizzarli e ribaltarli³⁴. Ma l'uso di *topoi* retorici non si limita solo alle *Essortazioni*: Stampino, ad esempio, analizza l'uso nell'*Enrico* di altri espedienti tipici della retorica classica quali l'uso di domande retoriche e dell'*ekfrasis*³⁵.

D'altronde Venezia si presentava come un terreno fertile per queste esperienze di riuso del patrimonio classico: come ben evidenzia Stocchi, la Serenissima rappresenta un punto cruciale per l'incontro tra l'Oriente bizantino e l'Occidente latino, e fu proprio a partire dall'età umanistica che l'interesse per il greco antico andò crescendo. Nel XVI secolo la città rappresentava il primo centro intellettuale e librario d'Europa, ed oltre alle edizioni dei grandi autori della letteratura italiana, a Venezia si stampano anche i classici greci e latini nelle stamperie dei Giolito, dei Giunta, di Aldo Manuzio e dei suoi eredi e di Giovan Battista Ciotti, attorno alle quali gravitavano personaggi come il Naugerius (Venezia 1483 – Blois 1529), Girolamo Ruscelli (Viterbo 1518 – Venezia 1566), Ludovico Dolce (Venezia 1508 o 1510 – Venezia 1568), Pietro Bembo (Venezia 1470 – Roma 1547) e Marco Musuro (Creta 1470 – Roma 1517), insegnante di lettere greche presso la scuola della Cancelleria ducale, filologo e curatore per la tipografia aldina di testi di Aristofane, Platone, Alessandro di Afrodisia, Esichio e Ateneo. Ma non furono le sole stamperie a stimolare la diffusione dei classici nella Repubblica: il ruolo delle associazioni come i cenacoli, i gruppi di letterati e le Accademie fu altrettanto decisivo, come infatti si riscontra nell'esperienza di Lucrezia Marinelli. Si ricordi il caso emblematico del progetto di Federigo Badoer (Venezia 1519 – Venezia 1593), fondatore nel 1558 dell'Accademia della Fama, per la quale aveva immaginato un progetto immane ma che rimase

incompiuto: la tipografia e la biblioteca avrebbero dovuto essere strumenti della realizzazione di un programma di pubblicazione di tutti i classici antichi e moderni. Nel 1544, inoltre, abbiamo notizia della presenza in città di Niccolò Sofianòs, umanista, filologo, stampatore e docente di greco. Marinelli, dunque, maturò la sua esperienza al tramonto di questa grande stagione veneziana, che si avviava ad un Seicento decisamente meno vivace e maggiormente limitato dalle conseguenze del Concilio³⁶.

L'ennesima prova che:

(le donne) hanno la medesima anima ragionevole, che ha l'uomo [...] e ancor più nobile: perché ancor più perfettamente non possono imparare le medesime arti, e scienze, le quali imparano gli uomini? Anzi, quelle poche che alle dottrine attendono, divengono tanto delle scienze ornate, che gli uomini le invidiano e le odiano³⁷.

Note

1 FLORA 1962, 377. Vale la pena ricordare anche il giudizio che Croce ebbe sulla poesia di Marinelli: nel saggio *Donne letterate nel Seicento* (1935), Croce definisce il XVII secolo «senza aria di muliebrità», animato da una «pseudopoesia letteraria» tutta improntata al concettismo (queste definizioni si trovano in B. CROCE, *Donne letterate nel Seicento*, in *Nuovi saggi sulla Letteratura italiana del Seicento*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1949 159 – 177 e *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1929, 283 – 285). Nonostante ciò, non dimentica di sottolineare il contributo alla produzione letteraria coeva di donne come Vincenza Armani, Marcherita Costa, Margherita Sarrocchi e Lucrezia Marinelli. Croce nota che l'*Enrico* avrebbe goduto di una certa notorietà già poco tempo dopo la sua pubblicazione, come attesta una lettera del 1641 di Fulvio Testi indirizzata a Francesco I d'Este a proposito della sua opera epica *Costantino*, in cui fa riferimento proprio al poema di Marinelli come fonte di ispirazione. Poste queste premesse, una pecca nel giudizio crociano è riconosciuta da Prosperi nella volontà del critico di negare alla poesia della Marinelli una specificità femminile. Infatti, sebbene il critico apprezzi la capacità dell'autrice di distanziarsi dallo stile ampolloso e

fin troppo stravagante adottato dai poeti di sesso maschile nel XVII secolo, a suo dire non ci sarebbe un reale spirito femminile alla base di questa poesia, quanto semplicemente un maggior grado di conservatorismo delle donne letterate del secolo (PROSPERI 2011, 28 – 30).

2 Salvo dove diversamente indicato, in questo lavoro si farà riferimento alle seguenti delle opere di Marinelli: *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, M. G. STAMPINO (a cura di), Modena, Mucchi Editore, 2011 (anche in inglese, sempre a cura di Stampino: *Enrico; or Byzantium Conquered: A Heroic Poem*, Univeristy of Chicago Press, 2009); *Arcadia Felice*, F. LAVOCAT (a cura di), Firenze, Olschki, 1998; *La Nobiltà et l'Eccellenza delle Donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini*, Venezia, Giovan Battista Combi, 1621. Per un prospetto biografico completo della vita di Lucrezia Marinelli, si vedano: BENEDETTI 2008, 381-383; DE LISO 2023, 150-151; DI MARO 2024, 494-515; STAMPINO 2011, 5-6; MORANDINI 2001, 234; VILLANI 1913, 406-407; PRUDENCE-SALVATORE 1994, 10-13, PROSPERI 25 – 27. Un'ipotesi di Virginia Cox (2011, 271) mette in discussione la data di nascita canonica di Lucrezia Marinelli (1571) ricavabile da un documento che attestava l'età di 82 anni al momento della morte, guardando a tre dati piuttosto convincenti: un ritratto dell'autrice del 1601 nel quale è riportata l'età di 22 anni, la notizia che la *Colomba sacra* (1595) fu pubblicata a 15 anni e il riferimento ad una «audacia, che bolle ne' cuori giovani» nel *La vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo* (Venezia, 1602), maggiormente ascrivibile ad una ragazza di 23 anni piuttosto che ad una di 31. Sull'ambiguità del cognome, riportato in alcune fonti come Marinella, si è scelto di seguire il criterio di Maria Galli Stampino, che sceglie di non accodarsi alla prassi tipicamente cinque-secentesca di femminilizzare i cognomi con uscita-i/-o. Eccetto un periodo di lungo silenzio letterario dovuto alle incombenze insorte dopo il matrimonio, Marinelli dedica la sua intera vita alla scrittura, spaziando tra opere agiografiche (*La colomba sacra*, 1595; *Vita del serafico et glorioso San Francesco*, Venezia 1597; *La vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo*, Venezia 1602; *Vita di Santa Giustina*, Venezia 1606; *De' gesti heroici e della vita meravigliosa della Serafica Santa Caterina*, Venezia 1624; *Le vittorie di Francesco il serafico*, Venezia 1647; *Holocausto d'amore della vergine Santa Giustina*, Venezia 1648) rime sacre (*Rime sacre*, Venezia 1603), poemi mitologici (*Amore innamorato e impazzato*, Venezia 1598), epica (*L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, Venezia 1635), romanzi pastorali (*Arcadia Felice*, Venezia 1605), sino ad intervenire nell'annosa *querelle des femmes*, prima con posizioni decisamente apologetiche verso le donne nella *Nobiltà et eccellenza delle donne* (Venezia 1601 e 1621) per poi abbracciarne di più ambigue nelle ultime, ancora poco discusse, *Essortationi* (Venezia 1645), di cui si tratterà in seguito.

3 Per un'analisi più approfondita, si rimanda alle Introduzioni e alle Note delle edizioni dell'*Enrico*, della *Nobiltà* e dell'*Arcadia Felice* precedentemente citate.

4 «Faccia ella, che in qualche parte loro pareggi la singolare amicitia, ch'ella hebbe con *l'Eccellentis. Sig. Giovanni mio Padre*, e con quella, che hora tiene

con l'*Eccellentissimo Sig. Curtio mio fratello*» (corsivo mio).

5 *Arcadia*, 166 – 168.

6 *Scenophylax. Dialogus, in quo tragædijs, et comædijs antiquus carminum vsus restituitur, recentiorum quorundam iniuria interceptus* (Venezia, Ciotti 1601).

7 *La Nobiltà*, 2.

8 DUNHILL 1999, 5.

9 *Arcadia Felice*, 2 – 3. Corsivo mio.

10 Della stessa opinione è anche PERROCCO 2018, 343-344: «Il grande lavoro compilativo svolto dalla Marinella con le fonti di cui è impregnata la *Nobiltà e l'eccellenza* è impensabile senza la biblioteca costruita dagli uomini con cui viveva e che essi stimolavano e spingevano a frequentare. La massa di citazioni che ella usa per sostenere e convalidare le tesi portanti il suo discorso, le teorizzazioni usate per adattare queste citazioni ai suoi argomenti portanti richiamano, non poche volte, gli interessi specifici di Curzio». Il fratello, infatti, si era dedicato alla medicina come il padre e alla storia (PROSPERI 2011, 26).

11 *Enrico*, 39. Va ricordato che Marinelli si rivolge a Omero non solo nella materia, ma anche nel modo di trattarla: fuori dal concettismo tipico del Seicento – e che spesso le è stato affibbiato senza motivo – l'autrice si rivolge a Omero nello stesso modo in cui lo faceva Tasso, di cui si ragionerà nelle pagine a venire, ossia cercando di imitare l'*inventio* e soprattutto l'equilibrio dell'autore (PROSPERI 2011, 29).

12 *Ibidem*.

13 CAPUTO 2017, 118.

14 DI SANTO 2020, 94.

15 Sull'influenza di Tasso e Trissino sull'epica di Lucrezia Marinelli si veda o le note di Stampino all'*Enrico*.

16 PROSPERI 2011, 31 – 35. A proposito dell'uso da parte di Marinelli del simbolo della Sirena per autorappresentarsi rimando anche al mio intervento in corso di pubblicazione al XXVII Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Palermo 12 – 14 settembre 2024), *Lucrezia Marinelli, "vaga Sirena" veneziana*.

17 «Ma quando ebbero estinto il desiderio di mangiare e di bere» (trad. mia).

18 *Il.* I v. 469, II v. 432, VII v. 323, IX v. 92 e 222, XXIII v. 57, XXIV v. 628, mentre in *in Od.* III v. 67 e 473, IV v. 68, VIII v. 72 e 485, XII v. 308, XIV v. 454, XV v. 143, 303 e 501, XVI v. 55 e 480, XVII v. 99.

19 «Onde prendé una tazza, / e coronolla di spumoso vino» (XIV vv. 59 – 60), «Ma come ebber mangiato, / e coronate spesso le tazze di spumoso vino» (XVII vv. 63 – 64), «Comèbber poi mangiato, / e coronate le belle tazze di spumoso vino» (XXII vv. 244 – 245).

20 ISTC ih00311000.

21 Si fa riferimento al contributo in corso di pubblicazione di V. PROSPERI *The Blurred Face of a Distant Beloved: Translations of Homer in Italy from Dante to the Sixteenth Century*, 144.

22 A questo proposito si vedano FABBRI 1985, 71-81 e 2001, 157-162,

PROSPERI 2020, 46 – 47 e *The Blurred Face of a Distant Beloved: Translations of Homer in Italy from Dante to the Sixteenth Century*, 154.

23 CNCE 22956.

24 Traduce così il verso succitato: «ubi edendi atque bibendi cupido compressus est». CNCE 22947.

25 Partendo dalla traduzione del I libro dell'Iliade di Gussano, l'arco di tempo che va dal 1544 al 1620 vede la pubblicazione di due volgarizzamenti a Venezia (*Il primo libro de l'Iliade d'Homero, tradotta di Greco in volgare da M. Francesco Gussano*, Venezia 1544, CNCE 29825; *Il primo libro della Iliade d'Homero. Tradotto da Luigi Groto Cieco d'Hadria*, Venezia 1572, CNCE 22969), uno a Padova (*L'Iliade d'Homero tradotta in lingua Italiana per Paolo Badessa Modenese*, Padova 1564, CNCE 22968), uno a Roma (*Dell'Iliade d'Homero, tradotta da M. Bernardino Leo da Piperno. Libri dodici*, Roma 1574, CNCE 22917), uno a Torino (*L'Iliade volgare di Francesco Nevizzano*, Torino 1572, CNCE 22970), uno a Ronciglione (*La Iliade di Homero tradotta in Ottava Rima sal Sig. Gio. Battista Tebaldi detto l'Elicona*, Ronciglione 1620), accanto alle due edizioni inedite di Niccolò Franco (ca 1565) e Girolamo Baccelli (1582), di cui si legge la traduzione dell'Odissea (*L'Odissea d'Homero tradotta in volgare fiorentino da m. Girolamo Baccelli*, Firenze 1582, CNCE 22973), così come segue, nel 1643, la traduzione in prosa di Malipiero (*L'Odissea d'Omero trapportata dalla greca nella toscana favella da Federico Malipiero nobile veneto*, Venezia 1643) PROSPERI 2020, 43 – 79 e *The Blurred Face of a Distant Beloved: Translations of Homer in Italy from Dante to the Sixteenth Century*, 151 – 154.

26 GIGANTE 2024, 51 – 61.

27 Per approfondire questo tema si rimanda a M. SARNELLI, *Alcune osservazioni sull'imitatio Homeri (e la sua ricezione)* in V. Prosperi, F. Cicolella (a cura di), *La fortuna di Omero nel Rinascimento tra Bisanzio e l'Occidente*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, 101 – 144.

28 Sull'importanza dell'*Eneide* nella costruzione del mito della Serenissima si rimanda a C. KALLENDORF, *Virgil and the myth of Venice*, Oxford, Clarendon Press, 1999. Solo a Venezia, tra il 1470 e il 1597 si danno alle stampe ben 124 edizioni delle opere virgiliane, mentre tra il 1476 e il 1597 91 volgarizzamenti. A pubblicare volgarizzamenti dell'*Eneide* e delle Opere è Giovan Battista Ciotti, lo stampatore della *Colomba sacra* e della *Nobiltà* di Marinelli. L'autore insiste, inoltre, sulla diffusione di Virgilio a Venezia come autore privilegiato per l'educazione femminile: nelle opere del mantovano era possibile rintracciare degli *exempla* di comportamento da fornire alle donne, e molte di queste, quali Gaspara Stampa, leggono il testo virgiliano (in questo caso il IV libro dell'*Eneide*) e lo rifunzionalizzano nella loro poetica. Non stupisce, dunque, che Marinelli abbia costruito il suo poema guardando anche a Virgilio.

29 «Avvicinati alla rupe, eroe, e scava una fossa che abbia per lungo e per largo misura di un cùbito, come io ti consiglio, e liba per tre volte in onore dei morti intorno alla fossa: miele, vino soave, ed acqua; e spargi là presso bianca farina; e prega e prometti alle vane parvenze dei morti che alla rupestre Itaca giunto una sterile e bella vacca ad essi tu immolerai nel palazzo, di doni

preziosi l'alta pira colmando; e prometti a Tiresia di abbattere solo per lui uno sceltissimo ariete, che tutto sia nero, e florido spicchi su tutta la gregge» (Trad. di Enzo Cetrangolo).

30 Trovandoci in un contesto di banchetto, anche in questo libro ricorre il succitato verso formulare ai vv. 67 e 473.

31 LAVOCAT, LI.

32 PLASTINA 2021, 2.

33 Si veda l'edizione a cura di L. BENEDETTI, *Essortationi alle donne et a gli altri, se a loro saranno a grado*, Toronto, Iter Inc., 2012, ma anche BENEDETTI 2008.

34 SINCLAIR 2019.

35 «To recapitulate: on a rhetorical level, Marinella utilizes two strategies that allow her to establish her voice as one rich in authority, that is, rhetorical questions and direct references to her presence and role as narrator. She follows a common approach in early modern Italian texts, namely, a simultaneous assertion of authorship and of lesser importance than and subordination to her subject matter. Yet the very characters on which she chooses to dwell harbour an indication of her gender specific as well as deeply Venetian traits: from Zeno to the crusaders as a body, from Idilia to Eudocia, we have exemplary men from 'our' side of the fight and women whose experience deserves our attention, be they friends or enemies» STAMPINO 2014, 81.

36 Per approfondire l'argomento: G. BENZONI, *Venezia nell'età della Controriforma*, Milano, Mursia, 1973, 44 – 49; W. THEODOR ELWERT, *Pietro Bembo e la vita letteraria del suo tempo*, in VALERI D. (a cura di) *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1958, 127 – 176; sulle stamperie greche si veda G. PLOUMIDIS, *Le tipografie greche di Venezia*, cit., 365 – 379.

37 *La Nobiltà*, 51 – 52.

Bibliografia

MARINELLI 1998 = L. Marinelli, *Arcadia Felice*, F. Lavocat (a cura di), Firenze, Olschki, 1998.

MARINELLI = L. Marinelli, *La Nobiltà et l'Eccellenza delle Donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini*, Venezia, Giovan Battista Combi, 1621.

MARINELLI 1999 = L. Marinelli, *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*, A. Dunhill (a cura di e traduzione), The University of Chicago Press, Chicago, 1999.

MARINELLI 2011 = L. Marinelli, *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, M. G. Stampino (a cura di), Modena, Mucchi Editore, 2011.

MARINELLI 2012 = L. Marinelli, *Essortationi alle donne et a gli altri, se a loro saranno a grado*, L. Benedetti (a cura di e traduzione), Toronto, Iter Inc., 2012.

BENEDETTI 2008 = L. Benedetti, *Le Essortationi di Lucrezia Marinella: l'ultimo*

Messaggio di una Misteriosa Veneziana, in *Italica*, 85, no. 4, 2008, 381 – 395.

CAPUTO 2017 = V. Caputo, «Era dunque e non era eroe». *La riflessione di Torquato Tasso su Achille*, in *La «virtù eccellentissima». Eroe e antieroe nella letteratura italiana da Boccaccio a Tasso*, Milano, FrancoAngeli, 2017, 117 – 137.

COX 2011 = V. Cox, *The Prodigious Muse: Women in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2011.

DE LISO 2023 = D. De Liso (a cura di), *Le autrici della Letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, Napoli, Loffredo, 2023.

DI MARO 2024 = M. Di Maro, *Medicina e filosofia naturale ne La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi e L'Enrico di Lucrezia Marinelli*, in *Critica Letteraria*, 204, 2024, 494 – 515.

DI SANTO 2020 = F. Di Santo, *Verso sciolto, formularità, struttura narrativa: Omero e la rifondazione del genere epico nel Rinascimento italiano*, in V. Prospero, F. Cicolella, *La fortuna di Omero nel Rinascimento tra Bisanzio e l'Occidente*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.

FABBRI 1985 = R. Fabbri, *Qualche appunto sulle traduzioni omeriche di Guarino Veronese*, in *Studi Umanistici Piceni*, 5, 1985, 71 – 81.

FABBRI 2001 = R. Fabbri, *Per l'edizione della traduzione iliadica del Poliziano*, in *Studi Umanistici Piceni*, 21, 2001, 157 – 162.

FLORA 1962 = F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, vol. 3, Milano, Mondadori, 1962.

GIGANTE 2024 = C. Gigante, *Sulla funzione Omero nel discorso critico di Tasso*, in F. Alzati, M. Favaro e G. Vagni, *Tra apologia e inchiesta. Studi sulle prose di Torquato Tasso*, Bologna, Emil di Odoya srl, 2024, 41 – 66.

MORANDINI 2001 = G. Morandini, *Sospiri e palpiti, scrittrici italiane del Seicento*, Genova, Marietti, 2001.

PERROCCO 2018 = D. Perrocco, *Educazione ed immagine paterna in due femministe veneziane*, in D. Mastro, M.A. Flórez, E. Moreno Lago, *Debating the Querelle des Femmes. Literature, Theatre and Education*, Szczecin, Volumina. pl, 2018, 343 – 344.

PLASTINA 2021 = S. Plastina, *Dalla critica del paradigma aristotelico sul genere all'affermazione dell'eccellenza delle donne: Lucrezia Marinelli*, in A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele speciali del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019, Roma, Adi editore, 2021 (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze> ultima consultazione 05/10/2025).

PROSPERI 2011 = V. Prospero, *Enrico o Bisanzio Acquistato: Poesia di Genere/ Poesia di Gender*, in *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XIV 1-2, 2011, 25 – 37.

PROSPERI 2020 = V. Prospero, *Le traduzioni italiane dell'Iliade nel Cinquecento: alcune note preliminari*, in V. Prospero, F. Cicolella, *La fortuna di Omero nel Rinascimento tra Bisanzio e l'Occidente*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, 43 – 79.

PROSPERI = V. Prosperi, *The Blurred Face of a Distant Beloved: Translations of Homer in Italy from Dante to the Sixteenth Century*, in corso di pubblicazione.

PRUDENCE 1994 = A. Prudence, F. Salvatore, *Lucrezia Marinelli, la donna nel tardo rinascimento italiano*, in *Prospettiva Persona*, 3, 1994, 10 – 13.

SINCLAIR 2019 = A. Sinclair, *Insinuatō in Lucrezia Marinella's Essortationi alle donne (1645): Exhorting Marital Harmony And Insinuating Feminist Critique*, in *Renaissance Studies*, vol. 34 n.3, 2019, 430 – 446.

STAMPINO 2014 = M.G Stampino, *The Woman Narrator's Voice: The Case of Lucrezia Marinella's Enrico*, in *Italian Studies*, vol 69 n. 1, 2014, 75 – 94.

VILLANI 1913 = C. Villani, *Stelle femminili. Indice storico bio-bibliografico*, Napoli, Dante Alighieri, 1913.

Emiliano Sciuba

Un errore di sale, pronuncia e zelo.

Lettura macrotestuale della raccolta meriniana *Confusione di stelle*

Abstract: L'articolo intende approfondire i temi delle liriche inedite della recentissima raccolta meriniana *Confusione di stelle* (2019), mostrando specialmente il retroterra culturale classico – sia esso pagano o biblico purché archetipico e incline alla mitopoiesi – che Alda Merini possiede, grazie anche all'intimo discepolato con S. Quasimodo (già traduttore dei lirici greci nel 1940). La linea mostrata in queste poesie dei fertili anni '80 ripercorrerà il tema orfico della poesia d'amore di Alda Merini, ovvero il simbolismo erotico-metafisico, ancorché terrigno, che le è proprio.

Abstract: The article aims to delve into the themes of the unpublished lyrics included in the very recent Merinian collection *Confusione di stelle* (2019), highlighting in particular the classical cultural background—whether pagan or biblical, so long as archetypal and inclined to mythopoiesis—that Alda Merini possesses, thanks also to her intimate discipleship with S. Quasimodo (himself the translator of the Greek lyric poets in 1940). The line traced in these poems from the fertile 1980s will retrace the Orphic theme of Alda Merini's love poetry, namely the erotic–metaphysical symbolism, albeit earthy, that is uniquely her own.

Parole-chiave: Alda Merini, Orfeo, Bibbia, Anacreonte, Poesia contemporanea
Keywords: Alda Merini, Orpheus, Bible, Anacreon, Contemporary poetry

Emiliano Sciuba si occupa della presenza classica nelle letterature e nel pensiero (post)moderni–trasformazioni nei diversi linguaggi, epoche e culture; nel campo della letteratura comparata indaga le nuove espressioni poetiche (musicali); lavora alla traduzione di lingue antiche (greco, latino, sanscrito) e moderne.
Email: emi.strife@live.it

Urge uno scavo poetico nelle migliaia di versi editi di Alda Merini (1931-2009) e nelle centinaia di manoscritti e dattiloscritti inediti del Fondo universitario pavese, al fine di confermare l'altissimo livello orfico della lirica visionaria della poetessa. La via per una piena rivalutazione del "caso Merini" – escluso dalla vita intellettuale col pretesto del personaggio schizoide e velleitario, avulso da una letteratura adorniana come *fait social*, non in ultimo poiché donna – è ancora lontana ma, a oltre quindici anni dalla morte, l'interesse sta crescendo. Resta comunque un caso poetico unico in Italia, fraternizzato dal pubblico che ne ha decretato un successo massmediatico crescente, a partire dagli anni '90 (esiste persino una *graphic novel* che la ha come protagonista¹). Felice esempio di consultazione di archivio è la raccolta *Confusione di stelle*, un'antologia di inediti in verso e prosa curata da Riccardo Redivo e Ornella Spagnulo, pubblicata da Einaudi e basata su un carteggio (conservato al Gabinetto Vieusseux) tra il critico Oreste Macrì e Alda Merini nei suoi fertilissimi anni tarantini (1984-1987)². L'opera, il cui titolo deriva arbitrariamente dall'ottavo verso della icastica *Maestro*, formata da sessantasei liriche e dieci prose, segue a tratti l'ordine del corpus epistolare e a tratti l'assetto nel quale esse erano già state raggruppate nei tre faldoni di manoscritti e dattiloscritti trovati al Gabinetto Vieusseux, come documentato dai curatori³. Il presente contributo si prefigge di dare una prima chiave di lettura alla raccolta evidenziando i temi ricorrenti, specialmente classici (pagani e biblici), della poetica erotica, a tratti ermetica e – più che religiosa *stricto sensu* – metafisica, di Alda Merini; in proposito rimando alla mia monografia corredata di vasta bibliografia⁴ (in procinto di nuova pubblicazione 2025 ampliata), poiché consta di un'analisi intertestuale della poesia meriniana ad ampio respiro diacronico, vista in rapporto con poeti e poetesse da lei riconosciuti grandi maestri di sentimento, vita e stile, da Saffo a Manganelli.

Molte delle poesie editate dal carteggio con Macrì confermano il giudizio che il critico ebbe a formulare nel 1952 riguardo alla veemenza del sentimento meriniano in forma di «istintivo e nativo simbolismo»⁵,

che è poi il germe orfico e metafisico che pochissimi anni dopo noteranno anche Pasolini e Vigorelli: il primo parlando di «deformità irriflessa arcaica», «inquietudine dei sensi infelici», «mancanza di identità» sottolinea la mistica amorosa e tutta fisica dei sensi⁶; il secondo, «metafisica non antifisica» e «fisicità dell'immaterialità della materia del suo canto», al fine di evidenziare il ruolo dei sensi, tipico del "regno del Figlio", nell'espansione gnoseologica nel mondo⁷.

Come recita il poetico autoritratto *Alda Merini*⁸, la poetessa assomma l'animo della "santa" e della "sanguinaria": la sua quintessenza è rappresentata dall'elemento ascetico, sotto forma di tropi biblici e assoluti ermetici, e dall'elemento terrigno del sangue, che la possiede ora come menade orgiastica, ora come olocausto tributato a Eros. Tuttavia nel carteggio inedito si trova una variante dell'autoritratto: «Io fui Alda Merini ma non so dirvi nulla / se non che tre elementi come nell'universo / giocarono dentro la mia parola: / l'aria, il fuoco e la terra». Qui con tono oracolare, ricordando un filosofo presocratico e sempre identificandosi mediante un cortocircuito mitopoietico tra il mito e la storia, la poetessa si definisce tramite concezioni filosofiche e credenze religiose, lei stessa fatta uno da una pluralità di elementi (per dirla con Empedocle nel fr. 31B 8 D-K v. 3: «μίξις τε διάλλαξις τε μίγντων», *mescolanza e separazione di miscele*). Questa lirica getta nuova luce sul titolo della raccolta "Confusione di stelle": senz'altro è una "con-fusione" quella che al contempo lega Merini al sublime delle stelle (genitivo oggettivo) e che da esse le deriva (genitivo soggettivo); del resto l'etimologia latina *cum-fundere* è rischiarante proprio poiché la poesia simbolica meriniana tratta di un disordine dovuto a una miscela senza distinzione né ordine, "inquietata e deforme", segnatamente orfica.

Nell'Orfismo greco (VI sec. a.C.) tali cosmogonie tramandavano infatti che Eros nascesse lucente dall'opacità della Notte, secondo Esiodo quarto dopo il Chaos (*Teogonia*, v. 120)... è la Merini stessa che il 25 febbraio 1949 – a diciotto anni – si riscopre "miste" di tale culto misterico (poi ne diverrà poetico mistagogo), non senza la

mediazione ermetica dei suoi amati “maestri d’assenza” Manganelli, Quasimodo e Rilke, nella poesia omonima della raccolta d’esordio *La presenza di Orfeo* (1953), ai vv. 1-10 così affermando:

Non ti preparerò col mio mostrarmi
 ad una confidenza limitata,
 ma perché nel toccarmi la tua mano
 non abbia una memoria di presagi,
 fusa io stessa, sciolta dentro il buio,
 per quanto possa, elaborata e viva,
 ridivenire caos...
 Orfeo novello, amico dell’assenza,
 modulerai di nuovo dalla cetra
 la figura nascente di me stessa.

Infine tra le «braccia ordinatrici» dell’amato, dopo essersi rivelata «ramo fiorito di consenso» in un primo momento e «timida coscienza / di vita animale» poi, tramite «un gioco insperato di armonie» avvertitasi come «conclusione di fanciulla», al v. 56 realizza la propria identità matura, anamorfica e *in fieri*, come «attività perenne di sviluppo». Ecco che allora l’autoritratto del carteggio assume una valenza ulteriore: il “dramma del divenire” è la cifra della poetessa dei Navigli in quanto avverte il senso di precarietà del mondo all’interno della propria carne come dramma panico – “panico” inteso nel suo etimo antropologico greco di sentimento del mondo come una natura tremenda, capace di far tremare dalla gioia e dallo spavento – della metamorfosi dell’attimo (vitale, erotico, sacro) che dice e disdice nei riverberi primordiali del creato; e insieme è la spinta subitanea dello spirito che invola l’orfico poeta-*voyant* al di là della corruzione materica per salvare nel canto amoroso, ritardandole, la natura e la biosfera dalla loro inarrestabile entropia. L’assenza dell’uomo amato, reale divinità meriniana al cui rito poetico inchinarsi, si riflette in un amore che parte dai sensi e che essi tenta di travalicare, cercandovi Dio: cioè, cercandovi l’Assoluto che permetta, nel canto, di eternare l’amplesso⁹.

Le liriche della raccolta appartengono agli anni Ottanta, quelli post-manicomiali, in cui la Merini si ritrovò a Taranto presso il medico e poeta, futuro marito, Michele Pierri (1984-87) nonché sodale mistico del circolo macrino che accoglieva poeti metafisici del calibro di Girolamo Comi. Il verso eponimo “confusione di stelle” appartiene alla lirica *Maestro*, poesia solo superficialmente comprensibile, ma architettata, come d’abitudine per la Merini, in protasi e apodosi su uno sfondo mitopoietico, colma di analogie e anagogie.

Ma se tu maestro dici che la mia poesia non è etica
 sbagli, perché io commetto un errore di sale,
 di pronuncia e di zelo
 e invece di pronunciare Dio
 dico la parola *uomo*,
 allora perdo la misura del mio incombente equilibrio
 e mi sento satura come fossi drogata
 e da questa confusione di stelle
 nasce la parola amore.

La poesia meriniana è «etica» poiché il suo fulcro è il comportamento dell’uomo e la sua esistenza dinanzi al bene e al male (cristianamente tra salvezza e dannazione, orficamente tra anima e corpo) in un «incombente equilibrio». Il discrimine di Alda Merini risulta l’amore: è proprio «un errore di sale, / un errore di pronuncia e di zelo» a connotare allora l’esistenza della poetessa, identificata – mediante un finissimo intreccio mitico – con la biblica moglie di Lot, nipote di Abramo, trasformata in statua di purissimo sale per essersi voltata, durante la fuga dalle meteore di Sodoma (*Ge* 19), a guardare con rimpianto e stupore il flagello divino; «invece di pronunciare Dio» la Merini sceglie di venerare «la parola *uomo*», come la moglie di Lot non può fidarsi del messaggio angelico di rifugiarsi dalla valle del peccato alle montagne del sublime. Proprio come Orfeo non può confidare nel *placet* plutonico di guardare la defunta e amatissima Euridice una volta giunto nel regno dei vivi

e, ansioso (troppo umano?), si volta a controllarne la presenza, perdendola per sempre alle soglie del Tartaro. L'errore di «sale» meriniano, simbolo dunque di purezza e di corrosione (esso conserva ma può sterilire), è il suo “brancolare” verso l'amplesso umano invece di dirigersi secondo il soffio divino, così come ribadito dall'errore di «pronuncia» ovvero scegliere di andar vagando verso “un altro modo di realizzare i suoni”, cioè fuor di metafora verso una più propria “lauda”: quella immanente dell'uomo in funzione di sé. Questa intenzione alimenta l'ultimo errore meriniano di «zelo», quella brama ardente di realizzare la missione psicagogica degna dei poeti, secondo l'empito e la prece montaliani (destinati, ricordando Dante, a essere “lampadofori”: illuminare gli altri col proprio lume, rimanendo però immersi nelle tenebre); interesse della poetessa non è davvero la brama trascendentale di glorificazione divina della creatura.

Già a diciotto anni un verso proclamava solennemente: «Io vivo nello spazio di un amplesso»¹⁰ (*Confessione*, datata 26 dicembre 1948); la mistica dei sensi grava sull'equilibrio psichico della poetessa, in modo patente nel capolavoro *La Terra Santa* (1983-84); ne altera l'armonia rendendo «satura» la misura: «e da questa confusione di stelle / nasce la parola amore», ovvero una miscela indistinta e ctonia ma che attiene all'altezza delle stelle dantesche, mosse parossisticamente da “Amor”. In un certo senso questa argomentazione conferma quanto avrebbe scritto Alda Merini nella sua prefazione 2002 all'opera *L'aquilone di Serafino* di Mauro Gilioli: «ognuno piange il suo dolore, ma il difficile è far diventare il dolore come un aquilone che voli verso Dio»¹¹: il dolore eleva, eschilianamente, alla conoscenza (l'identità di sofferenza e vita beata, del resto, era il messaggio del Cristo gnostico del Vangelo apocrifo di Tommaso, paragrafo 58, scoperto nel 1945 tra i papiri copti di Nag Hammadi).

Alla luce dell'importanza di questo titolo, la raccolta *Confusione di stelle* si presenta divisa in una sezione dedicata a “Sylvia” (*Canzoniere di Sylvia*), presumibilmente l'icastica Sylvia Plath (1932-1963) del Confessionalismo americano la quale tanto era

speculare alla Merini per il traumatico vissuto psichico, il talento visionario e l'incomprensione d'amore del marito; insieme infatti all'altra dedicataria di poesia Emily Dickinson, formano le due Muse meriniane più importanti (questa sezione sarebbe stata rielaborata in formato ridotto e con alcuni cambi di poesie nella raccolta *La gazza ladra* 1985, in cui si trovano dieci dediche a poeti e poetesse che hanno formato l'*imagery* meriniana e dieci affetti quotidiani a cui scrivere versi d'occasione). Con Saffo¹², le figure più importanti e ampiamente lodate nella *Gazza: Emily Dickinson*, la «patentata quacchera» destinata a un'esistenza autoreclusa e tributata a una potente metafisica erotica («La forza si immette nella forza»), panteistico-epifanica nei propri «inverosimili deliqui»; Sylvia Plath, la sua «Povera Plath troppo alta per le miserie della terra, / meglio certamente la morte / e un forno crematorio / alle continue bruciature del vento», lei che scelse il suicidio di nuovo a soli trentun anni (1963) e che con la Merini condivise lo spettro della «pazzia» e dei disumani elettroshock, oltre ad essere «una donna che voleva essere donna / che è stata scalpitata da un uomo femmina», il poeta Ted Hughes.

Ad ogni modo, la prima sezione di *Confusione di stelle*, i cui versi d'occasione si stagliano sui ritratti di poetesse passate e gente qualunque dei Navigli, ha un immaginario laico e mondano che ricalca altre raccolte meriniane coeve (*Le Satire della Ripa* 1983) di stile comico-realistico duecentesco, in contrapposizione al sublime siciliano e stilnovistico mediante il proprio trittico «sesso-vino-denaro»¹³: si ritrovano qui, come allora in Cecco Angiolieri, invettive satiriche *ad personam* riguardanti i vizi delle persone, sulla scia latina del genere: perciò si hanno ad esempio il «bigotto» (*Il chierico*), l'«eccentrico» (*Il barbone*), la «vanesia» (*La Gisella*), la «avara» (*A Zita*), la «lussuriosa» (*A Norma V.*), il «pedante» (*Tu professore tagliante come la lama*), la «meschina» (*Alla signora N.*), il «libertino» (*Il cornuto*). Tale cornuto, insieme alla poesia *A B.*, rimanda finemente al lirico monodico *Anacreonte* (VI sec. a.C.), al quale Merini dedica una lirica omonima in quanto cantore delle gioie del simposio inteso come utilizzo conviviale e catalizzante del

vino mischiato al godimento giocoso e libertino dell'eros.

Il tutto è condito da una patina malinconica di tempo edace – quello della giovinezza, così icastico nei Greci – a sottolineare quel “dolce esistere” (vivere la propria esistenza in modo esaustivo e senza rinunce poiché la vita stessa è fatta di attimi irripetibili) che del lirico greco Anacreonte piacque così tanto nelle “Anacreontiche” del Settecento, specialmente in lingua tedesca. Torna infatti il tema della “rossa palla” di Anacreonte (fr. 13P)¹⁴ nelle poesie *Il cornuto* («Tu dici di essere cornuto e lo sei, / perché il mio sentimento vola via / come una rossa palla. / Il mio corpo lo abbandonasti sulla riva / ed era pieno di docili ragazzi / e così odorasti dei lezzi feroci», vv. 1-6) e in *A. B.* («Mi sono innamorata di te, / amore infelice e teso / come l'arco dell'audace Minerva / (una rossa palla Eros...) / Già, ma non sei né primo né giovane / ma vecchio quanto son io, / solo che giochiamo come ragazzi / sul fondale della nostra notte», vv. 1-8): il correlativo oggettivo anacreontico del desiderio, la sfera color del porfiro, già sacra forma geometrica del divino, è ripresa da Merini e invertita di polarità rispetto al frammento greco (non sfuggirà quanto la poetessa si sia nutrita al cenacolo greco di S. Quasimodo). Nella poetessa la «rossa palla» definisce il rifiuto d'amore alla rivelazione dell'infedeltà dell'uomo dopo l'atto sessuale, rimarcato nella propria abiezione dall'abbandono *en plein air* del corpo abusato e dal conseguente fetore di putrescenza della consumazione; nel secondo caso il “ratto d'amore” cede il posto a una visione cinegetica della propria delusione in quanto Eros ha fatto sì che Merini, vittima amorosa, fosse scelta come bersaglio “rosso” del tiro con l'arco di Diana, dea vergine della caccia (qui confusa con la sorellastra Minerva, dea della sapienza e delle arti il cui simbolo militare è la lancia). Il capriccio irrazionale di Eros ha portato la vittima ad amare in vecchiaia il suo carnefice ma, nei versi seguenti, si scopre essere un dolcissimo gioco dei sensi per mistificare ogni avito dolore.

Oltre a questi versi leggeri e di maniera, non mancano poesie a carattere più intimo e struggente come *Quando penso* rivolta alla figlia Emanuela, in cui torna il costante tema meriniano del

rimpianto per il proprio destino di matriarca senza l'amore dei figli: come il patriarca Abramo per la fede nel suo Dio acconsente a immolare il figlio Isacco (*Ge* 22:1-18), così Alda Merini, per la fede nella sua Poesia, non riesce a salvare l'amore delle quattro figlie e una volta ancora riesce a esser loro presente tramite il solo nunzio del canto eternatore, senso infinito cui la poetessa, s'è ribadito, ha tributato la vita come sacerdotessa e olocausto («né mi sono inginocchiata davanti al / miracolo della tua nascita / né ho capito il tuo sforzo vitale / e perché non ti ho amato abbastanza, / e allora non so dove mettere questo / fardello di amore / se non vicino agli dei», vv. 18-24).

Molto interessante risulta ancora la poesia *Quanta gente Michele ha messo la bocca*, dedicata al marito tarantino M. Pierri, nella quale l'invettiva scommatica assume un tono elegiaco in quanto diretta contro i *rumores senum severiorum* circa l'amore peninsulare dei due: «Quanta gente Michele ha messo la bocca / tra i nostri inguini, / gli inguini dei nostri sogni, / quanta gente infelice e cruda, / quanti sordi cammelli: / perché hai permesso questo assurdo adulterio, / amore amore amore» (vv. 1-7). Il tema carnale dell'inguine, qui reso pornografico dal gioco di parole con "bocca", viene proiettato tramite anadiplosi nella dimensione dannunziana del sogno (inteso duplicemente come inizio della visione vitalistica, già in *Maia* 1903, e come vana "larva" disforica delle possibilità rimpiante, già in *Poema paradisiaco* 1893); la mitizzazione meriniana ha così inizio e lei può vincere la tragedia del reale, come scriveva acutamente Maria Corti¹⁵. La fonte amorosa cui si sono abbeverate le altre bocche, ree di un adulterio il cui dolore gratuito agita l'io lirico della poesia (l'ansia è patente nell'epanalessi di «amore amore amore»), è tipica di «gente infelice», identificata da Merini con «sordi cammelli», metafora o meglio prima "metamorfosi" nietzscheana di un percorso di autoliberazione della coscienza umana che vede nel cammello l'animale da soma – simbolo del cristiano – che dice continuamente "sì" al mondo fideistico impostogli e si inginocchia al repressivo comando di qualcun altro¹⁶. I "cammelli" dei versi meriniani sono, forse analogamente, i malevoli benpensanti dai continui biasimi,

gravati dall'invidia del felice sodalizio tra lei, classe '31, e il chirurgo antifascista e poeta Michele Pierri, nato nel 1899¹⁷.

Un amore peninsulare – seconda sezione di *Confusione di stelle* – è quello che tra Merini e Pierri segna la rinascita letteraria di lei dopo un silenzio ventennale, e permea la raccolta; divisa a sua volta in due sottosezioni, la prima contiene cinque poesie “petrose” che molto ricordano la felice raccolta *Le Rime Petrose* 1983 in cui Merini si rifà allo stile delle rime petrose di Dante (C-CIII), dunque al *trobar clus* del provenzale Arnaut Daniel. Interessante è proprio l'esplicita allusione a Dante nella lirica *Io son piena in te così rapita*: il sentimento amoroso rapisce la poetessa più di quanto non faccia l'estasi di Dio nei confronti di Dante nel Paradiso (*Pd.*, XXXIII); ancora una volta è ribadita la “gaia scienza” della trobadorica Merini che trova il proprio paradiso nell'atto sessuale: «Io son piena in te così rapita / che non fosse già Dante nel suo Sole, / io sto delle tue grazie sì stordita ... che guai, amore mio, se non commetti / anche tu fallo che ti porti a Dio» (vv. 1-3, 8-9). L'io lirico di queste petrose meriniane accoglie i legami di Eros subendone abusi e “cathene”, come vuole il martirio d'amore di chi sottostà al *servitium amoris* (come espresso in *Amor che mise*, v. 4: «mi fece di te schiava e poi serena»); la poetica meriniana potrebbe specchiarsi in questa trobadorica *canso* italiana, il più antico documento di lirica profana in volgare italiano, anonima e umbra datata prima del 1210. Il paradiso meriniano è però immanente, accessibile attraverso le braccia dell'amato che restano il *fil rouge* dell'intero simbolismo della poetessa che vive «nello spazio di un amplesso», come già cantato da quella che parrebbe la più antica *canso* trobadorica italiana (*Quando eu stava in le tu' cathene*, vv. 27-28: «mo son eu condotto in parathisu, / fra [su'] braçe retignuthu presu»¹⁸), così recentemente da Alda Merini in *Accarezzami, amore*: «Accarezzami, amore, / ma come il sole / che tocca la dolce fronte della luna. / Non venirmi a molestare anche tu / con quelle sciocche ricerche / sulle tracce del divino. / Dio arriverà all'alba / se io sarò tra le tue braccia»¹⁹.

L'altra sottosezione tratta, in cinque liriche, la *Storia di amore mia e*

di Pierri, panegirico d'amore per Michele Pierri (ancora dedicatario della seguente terza sezione *Il libro di Cosimo*, di una cupezza ermetica) che Merini dedica al caro amico Oreste Macrì: ne viene decantato ancora il «primo raggio», che scaldò col proprio calore misericordioso il gelo della mente meriniana (poesia I, v. 10), acuita dalla morte del primo marito, il panettiere Ettore Carniti nel 1981, e l'esserle stato «un grande sole / fatto di sante e vivide parole» (poesia II, vv. 1-2) nella cui voce Merini sembrò trovare il «mio perdono / e discesi all'inferno insieme a quella / che ascoltò di Francesco la favella». Ecco ancora il cortocircuito dovuto al *mythical method* meriniano che qui verosimilmente chiama in causa il finto perdono di un dannato consigliere fraudolento, il francescano Guido da Montefeltro (*If.*, XXVII): come per il dannato, così la poetessa vuole intendere di non potersi pentire (far ammenda della propria follia in favore di una serenità d'animo) e di voler peccare allo stesso tempo (il tributo alla *mania* poetica, rovescio della follia²⁰), nonostante la minata la fragilità psichica in costante deliquio.

È profondamente indicativo – anche per dirimere le interpretazioni cattolico-teologiche che della poetessa si sono susseguite²¹ – se una delle prime risposte che Alda Merini diede durante l'intervista di Antonietta De Lillo del 1995, poi edita per la Rai nel 2013 col titolo *La pazza della porta accanto. Conversazione con Alda Merini*, fu «il peccato è la più bella invenzione della vita»:

Io fin da bambina avevo questi stimoli sessuali molto forti, che però sublimati diventano poesia... si può essere virtuosi del peccato, come certi santi che solo dopo si son redenti. Il vizio è fatto di acredine mentre il peccato è sempre nuovo, c'è un divenire nel peccato mentre il vizio è molto monotono; tutti i peccati si pagano perché sono delle eccedenze²².

Dalla stessa eccedenza di vita che si fa morte nasce la lirica orfica di Merini, indomito canto di gioia e di rivolta ai perimetri dell'esistenza: tre sono gli elementi gravitanti attorno a Orfeo, cioè l'onnipotenza del canto, la discesa amorosa agli inferi e la morte mitica del cantore sbranato dalle menadi dionisiache; traslando in poetica

orfica: lirica come incantamento fonosimbolico del canto creatore, lirica come esplorazione dell'abisso primevo tra Io e Non-Io, lirica come orgiastico e sanguigno sacrificio di sé (cfr. nota 4). Icastica la terza poesia della terza sezione, *A P.* (Pierri), il cui tradimento è identificato chiaramente con la vita che sta abbandonando il corpo di Pierri e l'abisso di dolore che conseguentemente travolge la poetessa:

Io compiango il tuo alto tradimento,
ché soltanto Caino può parere
amico del demonio, mentre invece
si scava nella pietra le ginocchia
e non preme più l'erba né si dorme
sopra i cigli del fosso che la neve
lo solca del suo morbido abbandono,
gelo di morte che non ha confine²³.

Non è un caso che seguano tre poesie amletiche incentrate sulla figura di Ofelia, la quale con la propria innocenza violata (*Amleto*, a. IV sc. 7) assomma il trittico meriniano di amore-morte-follia: *Ma lei, la madre che si addormentava; Ofelia, che dorava le mie notti; Cristo discese nella madre selva*. Nella prima poesia, Merini diviene Amleto, misto di contrizione e ira per il cadavere di Ofelia che «vegliava dentro l'erba, / e così io ti veglio amore mio, / piena di scabre pietre di perdono ... non ho spirali dense come pietre / da scagliarti alla fronte maledetta» (vv. 4-6, 9-10); nella seconda, Ofelia, ritratta in un alone mistico incantato e lunare che ne segna il trapasso imminente, è ancora identificata col folle "suicida d'amore" Pierri, reo di aver accettato che la vita lo abbandonasse (eppure essendo Ofelia "amletica" risulta già un tutt'uno col suo Amleto-Merini): «e chiese ove si andasse ad abitare / la divina follia poiché trionfo / aveva dello scavo degli dei; / l'amletica Ofelia domandava / parola di abbandono ed ecco, eccelsa / nel campo adusto davanti la luna, / ogni usignolo che fioriva sul ramo» (vv. 5-10). Infine, nella terza poesia assistiamo alla sintesi mitopoietica del dolore degli

amanti nella morte, dramma che ha commosso persino il Cristo che «discese nella madreselva / portando un unguento di parole» (vv. 1-2) ai due trepidi spasimanti i quali, novelli Tristano e Isotta, accettano la morte come continuità di vita stretti tra caprifoglio (“madreselva”) e nocciolo, come ricorda il *lai* (epillio) *Chievrefoil* della poetessa Maria di Francia²⁴ (XII sec.): la *question* amletica sull’esistenza umana piagata oppure sanata dalla morte coincide con il dramma del divenire meriniano²⁵, per cui la poetessa, come Amleto davanti alla morte illogica e innocente di Ofelia di cui pure è causa, si ritrova ad essere «devastato / nella fronte il bel principe chiedeva / novità dall’inferno; ed ecco il dubbio / innamorato del mio divo amore ... trascinando / Ofelia nei capelli, egli moriva / paggetto dell’amore angoscioso» (vv. 4-7, 10-12): Merini si identifica in Amleto angosciato di fronte all’“imeneo” della morte, con in mano gli umidi capelli di Ofelia-Pierri, invero sudario e non già fausto strascico nuziale.

Questo crescendo di dolore non poteva non giungere, nell’ottava poesia della sezione, a un peana alla Follia (*La maladie*), divinità equa e confessionale che se anche priva e immobilizza il corpo tuttavia anima la parola, lucente come un “metallo” essa plasma gli enti e conduce il calore elettrico del verso: «oscuro vaniloquio di metallo, / anche la malattia mentale “ti ama”, / lei ha un voluminoso corpo di amore / eppure è ridondante... // ... ti stende immobile sopra un letto, / ti sussurra parole lente / (è vano il discolarsi)” (vv. 2-5, 8-10)²⁶. Negli ultimi tre versi la malattia mentale, solennizzata «anima della parola», assume due affascinanti correlativi oggettivi, quello di «Arcata Maggiore» e di «Archita divino impervio» (vv. 12-14): con un’abile paronomasia, l’elezione poetica della follia ha la maestosità architettonica, gotica, di una immensa struttura ad arco – in ciò Merini potrebbe aver pensato alla geografia dell’arco ionico tarantino o all’imponente Santuario della Madonna della Salute²⁷ – e insieme l’inaccessibile sacralità del pitagorico tarantino per eccellenza, il filosofo matematico Archita (IV sec. a.C.) sotto il cui ruolo di stratego Taranto divenne la città più influente della Magna Grecia.

Infine la quarta sezione, omonima della raccolta, segue la via disforica precedente tornando sul tema dell'esclusione e del disagio psichico²⁸ ma distillando con slanci più miti: l'atto di panico precedente cede il posto a una comunicazione non più ottimistica, ma certamente meno forsennata, conscia del proprio ormai elaborato ruolo poetico di «custode non di anni ma di attimi», per dirla con V. Sereni²⁹. D'altronde nella Grecia delle origini la follia non fu solo malattia, ma mezzo per forzare i limiti dell'anima e dilatare la personalità, come illumina Guidorizzi³⁰. È allora il ruolo di poeta *in-vasato* a far sopravvivere Merini nell'inferno che trovò nella vita una volta uscita dal manicomio milanese, e sempre la poesia resta l'affinità elettiva che fa sgorgare il suo cantico d'amore («ma soprattutto ti amo perché sei un poeta» recita al v. 8 la poesia *Cantica d'amore* dedicata a Pierri) e il suo disprezzo venato di maledettismo, come nella poesia *Ai critici* in cui la poetessa, tramite il pretesto di una richiesta di clemenza e l'accusa di superficiale brutalità ermeneutica rivolta ai critici letterari, farisei fermi «all'insufficienza di un tropo», tratteggia un luminoso manifesto metapoetico sul ruolo sacrificale di chi vaticina “sangue e luce”: «Siate più clementi con i poeti / che odorano di sangue e di luce / e innervate le vostre parole / sull'innocenza delle loro illusioni, / inutile costruire un assaggio – algebra / dove trascorre solamente il sogno, / inchinatevi alla poesia / così come a un cominciamento di Dio» (vv. 10-17). Inchinarsi al rito poetico diviene così l'iniziazione agognata tra Orfeo e Dio, il cominciamento che porta illici e pneumatici a una stessa gnosi.

«Pierri amava me / perché amava la sua poesia, / sapeva Pierri che era il nocciolo duro / delle cose che non si contano ... Pierri ed io eravamo due divini levrieri, / abbiamo rincorso la morte di Ettore / per poterla atterrare, / ma la selvaggina di Dio / è pur svelta a fuggirci dalle mani» (*Pierri ed io eravamo amici*, vv. 3-6, 13-17): su questi versi si può chiudere ad anello l'indagine dell'“errore di sale, pronuncia e zelo” tramite la lettura macrotestuale della raccolta *Confusione di stelle*, antologia colma di mirabili ed eclettici inediti dagli anni Ottanta post-manicomiali (i temi e gli stili lambiti da

Merini richiamano pressoché ogni genere testuale dell'antichità, dall'epica all'innologia, dalla lirica alla meditazione saggistico-filosofica, dal comico al tragico). Il binomio vita-letteratura è imprescindibile nel lirismo di Alda Merini: non può prescindere dall'amore perché esso gravita attorno ai misteri dell'uomo, dei quali Eros è anzi il più icastico essendo esso una tentazione di profondità, come la morte, che reagisce con la propria intensità al vuoto dell'esistenza (così l'amore di Pierri può sopravvivere alla morte tramite la mitizzazione letteraria che rende iliadico il loro vissuto, in guerra con la tangibile assenza del precedente marito Ettore Carniti, così come Achille ossessionato dalla assente presenza del mortale Ettore: Merini pronuncia Dio come martire dello *Streben*)³¹. «Nella riflessione, nella letteratura il mio interesse va soprattutto a ciò che è fragile, precario, a ciò che sta crollando, e anche a ciò che resiste alla tentazione del crollo, ma mantiene la costante del pericolo...» scriveva il filosofo Emil Cioran in *Entretiens*³²: Alda Merini – e tutta la sua costellazione critica – può così ritrarsi in un'istantanea, tantopiù rinnovellata dalla contesa assegnazione della propria cittadinanza onoraria che molte città disputarono (Taranto, Varese, Cesano Boscone ecc.). Analogamente a quanto accadde per le sette *poleis* greche – in primis Chio, Smirne e Colofone – quando ciascuna avocava il merito della nascita immortale di Omero...

Note

1 ROCCHI 2012.

2 MERINI 2019.

3 Riguardo allo stato delle carte in archivio: Ivi, XVII-XXIV.

4 SCIUBA 2020; poi SCIUBA 2021, 101-110.

5 MERINI 2019, VIII.

6 PASOLINI 1954 (ora in PASOLINI 1999, 579-581).

7 VIGORELLI, 1955, 1-2.

8 La poesia ha due varianti, quella della raccolta *La gazza ladra* 1985

(MERINI 2010, 383) e quella della sezione *Canzoniere di Sylvia* 1986 in *Confusione di stelle* (MERINI 2019, 14). La prima, più famosa, recita: «Amai teneramente dei dolcissimi amanti / senza che essi sapessero nulla. / E su questi intessei tele di ragno / e fui preda della mia stessa materia. / In me l'anima c'era della meretrice / della santa della sanguinaria e dell'ipocrita. / Molti diedero al mio modo di vivere un nome / e fui soltanto una isterica».

9 È per questo sentimento di inesorabilità, legato a un libero arbitrio soggetto ai sensi, che Merini sarà in debito con i versi più bui e profondi del Turoldo lettore del *Qohelet*, tra l'annichilimento e l'attesa dell'epifania di un Dio silenzioso seppur alla fine riconosciuto, come già per Giobbe. La certezza meriniana di una postuma presenza cede all'immanenza e l'anelito celeste resta invero predisposizione fantasiosa, vagheggiamento romantico o, meglio, archetipo letterario.

10 MERINI 2010, 11 (poesia *Confessione*, v. 7).

11 GILIOLI 2002.

12 Anche in *Confusione di stelle* si trova un'identità imprescindibile: «sono Saffo infinita» (*Apriti amore*, v. 3). Cfr. *supra* (nota 4).

13 Cfr. ANGIOLIERI 2008 (poesia n.87, v. 3: «ciò è la donna, la taverna e 'l dado»).

14 ANACREONTE 2018 (*fr. 13P*, vv. 1-4: «σφαίρη δηῦτέ με πορφυρέη / βάλλων χρυσοκόμης Ἔρωσ, / νήνι ποικιλοσαμβάλω / συμπαίξειν προκαλείται», *Con una rossa palla di nuovo / urtandomi Eros crine d'oro / mi invita a giocare / da una giovane dai sandali tinti*).

15 MERINI 1998, V: «dapprincipio lei vive all'interno di una realtà tragica in modo allucinato e sembra vinta; poi la stessa realtà irrompe nell'universo memoriale e da lì è proiettata nell'immaginario e diviene una visione poetica dove ormai è lei a vincere, a dominare, non più la realtà».

16 NIETZSCHE 2011, 23 ("Delle tre metamorfosi").

17 Rapporto d'amore sancito dal matrimonio il 6 ottobre 1984 ma separato dalla malattia terminale e morte di lui 1988 e dal baratro della follia di lei, ricoverata (o proprio internata) per il trauma dell'imminente perdita di lui dal 1987 nell'ospedale di Taranto. Pierri senti quella storia d'amore, vissuta per quasi quattro anni sul filo del telefono e in centinaia di lettere poetiche, come una missione tesa a salvare un'anima e valorizzare una grande poetessa, cfr. TREVISANI 2016.

18 MASTRUZZO, CELLA 2022; cfr. lo stesso tema blasfemo nel sonetto siciliano *Io maggio posto in core a Dio servire* di G. Lentini (XIII secolo).

19 MERINI 2003.

20 Merini torna sul tema del perdono, del fardello esistenziale della propria sindrome dell'abbandono e dei tormenti dolceamari che prova nella relazione con il nuovo marito, nelle poesie successive: «Così amor tutta mi incendiò e mi

prese / e non mai nel mio giorno mi si arrese ... e così io mi misi ai piedi suoi / per servire ‘sto nuovo nocimento» (III, vv. 1-2, 7-8); «mi pareva di vivere un deliro, / un deliro del qual gli fossi grata, / quantunque un lacrimevole sospiro / venisse a volte a far tremar le stelle ... E sincero lo ero e ancor lo sono, / soltanto che bramar di veder lui / mi par cosa non degna di perdono» (IV, vv. 4-7, 13-15); «mentre io pura sto dentro in un letto / ove non ho piacere né diletto / perché lui non mi vuole mai vedere, / lui da me non si prese alcun piacere / e piango e rido di codesta sorte / e anelo solo a una profonda morte» (V, vv. 3-8).

21 SCIUBA 2020, 39-41: ad esempio C. Saletti, *Poesia come profezia. Una lettura di Alda Merini*, Cantalupa, Effatà, 2008; C. Cianfaglioni, *Disprigionare l'immenso. La poesia di Alda Merini: una pro-vocazione al linguaggio teologico*, Assisi, Cittadella, 2013; E. Ardissino, *Poesia in forma di preghiera. Svelamenti dell'essere da Francesco d'Assisi ad Alda Merini*, Roma, Carocci, 2023.

22 Videoritratto a cura di Antonietta De Lillo, Torino, Rai Storia, 2013); DIPACE 2008, 91-109. Nel dialogo che Silvia Dipace ha avuto con la poetessa nel 2002 riguardo alla propria ironia religiosa, persino blasfema e destabilizzante, la Merini disse (così trascrive l'autrice della monografia): «La merda è quasi come la preghiera: per farla ci si inginocchia»; «Non mi piace l'idea dell'aldilà. Pensi che noia il paradiso, pieno di beati. Quaggiù invece è pieno di peccatori»; «E poi non vorrei che, dopo gli ultimi scritti [quelli religiosi per Mondadori-Frassinelli iniziati nel 2001 con *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù*], soprattutto i preti, avessero in mente di dire che sono santa. Questo mi darebbe molto fastidio. Sono una peccatrice alla grande. Che cosa pensano che siano questi scritti? Un'illuminazione? ... Forse perché la Madonna [*Magnificat. Un incontro con Maria* 2002] altro non era che Alda Merini. A un certo punto le veniva l'angelo dell'ispirazione e rimaneva incinta della poesia». Una Merini tendente all'Assoluto ma che dai suoi vincoli sia al contempo *ab-soluta*, sciolta; assolta dal suo unico reato: la vita.

23 Cfr. MERINI 2010, 395-401: in sette poesie Merini cerca, con il proprio lungo canto visionario e struggente, di elaborare il lutto dovuto alla morte del secondo marito (spec. *Non voglio che tu muoia, A Michele Pierri e Io non sarò più libera come un uccello*). Più è traumatico il lutto e più urgenti risultano in Alda Merini il deragliamento logico inferenziale e la tangenzialità del processo discorsivo, che così si versificano in forma di “fiaba metafisica” (come già per la verbigerazione dickinsoniana).

24 DE FRANCE 1966 (poesia *Chievrefoil*, vv. 68-78: «D'euls deus fu il tut autresi / Cume del chievrefoil esteit se / Ki a la codre se perneit: / Quant il s'i est lacies e pris / E tut entur le fust s'est mis, / Ensemble poënt bien durer, / Mes ki puis les voelt desevrer, / Li codres muert hastivement / E li chievrefoilz ensemment. / “Bele amie, si est de nus: / Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus”»), trad.

di P. Beltrami in onore di R. Bettarini: *Era così, di lui e lei come del caprifoglio al nocciolo attaccato s'è: quando ci s'è preso e allacciato, e intorno al fusto attorcigliato, insieme possono durare ma se li si vuol separare muore in fretta, se resta solo, il caprifoglio e anche il nocciolo. "Cara amica, così è di noi: né mai voi senza di me, né mai io senza di voi"*).

25 Cfr. *Ma la morte*, in *Confusione di stelle*: «Ma la morte è pur sempre il segnale delle nostre esistenze ... Oh la morte è il nostro alveolo solo, / quello che non indietreggia davanti a nulla, / è in fondo il nostro scudo mortale / davanti alle perlustrazioni di Dio» (vv. 1, 11-14).

26 Vero manifesto di poetica meriniana è la poesia *La mia poesia è alacre come il fuoco* (MERINI 2017, 41) in cui torna inoltre il tema del metallo: «sono la ninnanàna che fa piangere i figli / sono la vanagloria che si lascia cadere, / il manto di metallo di una lunga preghiera / del passato cordoglio che non vede la luce» (vv. 8-11).

27 Chiesa dedicata alla prontezza di Maria nel consolare gli infermi e unica di Taranto con pianta a croce sulla quale svetta una imponente cupola stellata di dieci metri di diametro, il cui pennacchio è ben visibile al di sopra dei tetti della città vecchia.

28 Cfr. poesie *Psicanalisi* e *Come Minerva Jones*: la prima è una violenta requisitoria sveviana contro la pretesa guarigione che la psicanalisi offre («Se lo psicanalista ammalato / smettesse di versare argento / sulle parole infuocate, / smettesse di studiare musica / traendo mutevoli inganni, / allora scoprirebbe l'anima / e la centrale del male», vv. 1-7); nella seconda vi è una volta ancora una delle *personae* meriniane, quella Minerva Jones della *Antologia di Spoon River* (E.L. Masters, 1915), poetessa del villaggio schernita per la storpia fisicità e lasciata morire dal compagno e dal medico curante durante il parto.

29 SERENI 1981 (poemetto *Un posto in vacanza*, IV, v. 21).

30 GUIDORIZZI 2009.

31 Cfr. l'intervista ad Alda Merini ne «Il senso della vita» su Canale 5, 13/04/2008: «La vita non ha senso. Anzi è la vita che ti dà un senso. Sempre che noi la lasciamo parlare, perché prima dei poeti parla la vita».

32 CIORAN 1995, 24.

Bibliografia

- ANACREONTE 2018 = *Lirici greci*, a cura di S. Beta, Torino, Einaudi, 2018.
 ANGIOLIERI 2008 = C. Angiolieri, *Rime*, a cura di T. Gurrieri, Firenze, Barbès, 2008.
 CIORAN 1995 = E. Cioran, *Œuvres*, Parigi, Gallimard, 1995, 24.

DE FRANCE 1966 = M. De France, *Les Lais de Marie de France*, a cura di Jean Rychner, Parigi, Champion, 1966, 68-78.

DIPACE 2008 = S. Dipace, *Il multiforme universo della poesia di Alda Merini. Temi e figure*, Civitavecchia, Prospettiva Editrice, 2008, 91-109.

GIOLIOLI 2002 = M. Gilioli, *L'aquilone di Serafino*, Pavia, Fiori di campo, 2002.

GUIDORIZZI 2009 = G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.

MASTRUZZO, CELLA 2022 = N. Mastruzzo, R. Cella, *La più antica lirica italiana. «Quando eu stava in le tu cathene» (Ravenna 1226)*, Bologna, Il mulino, 2022.

MERINI 1998 = A. Merini, *Fiore di poesia (1951-1997)*, a cura di M. Corti, Torino, Einaudi, 1998.

MERINI 2003 = A. Merini, *Alla tua salute, amore mio: poesie, prose*, Milano, Acquaviva, 2003.

MERINI 2010 = A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, a cura di A. Borsani, Milano, Mondadori 2010.

MERINI 2017 = A. Merini, *La volpe e il sipario*, Milano, Bur, 2017.

MERINI 2019 = A. Merini, *Confusione di stelle*, a cura di Riccardo Redivo e Ornella Spagnulo, Torino, Einaudi, 2019.

NIETZSCHE 2011 = F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 2011, 23.

PASOLINI 1954 = P.P. Pasolini, *Una linea orfica*, in «Paragone», LX, 1954, ora in PASOLINI 1999 = P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, 579-581.

ROCCHI 2012 = S. Rocchi, *Ci sono notti che non accadono mai. Canto a fumetti per Alda Merini*, Padova, BeccoGiallo, 2012.

SCIUBA 2020 = E. Sciuba, *Alda Merini. Una ragazza folle come gli uccelli*, Faloppio (CO), Lietocolle, 2020.

SCIUBA 2021 = E. Sciuba, *Della santa e della sanguinaria: Alda Merini e La gazza ladra*, in «Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre». Contributi critici sull'opera di Alda Merini», a cura di F. Pisanelli, Roma, Aracne, 2021, 101-110.

SERENI 1981 = V. Sereni, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981.

TREVISANI 2016 = E. Trevisani, *Michele Pierri e Alda Merini. Cronaca di un amore sconosciuto*, Taranto, Edita Casa Editrice & Libreria, 2016.

VIGORELLI 1955 = G. Vigorelli, *La poesia della Merini e la "tentazione dei vivi"*, in «La Fiera letteraria», XXIII, 1955, 1-2.

02 | recensioni

Daphne Catalisano
Fiorella Fiocca
Elena Grazioli
Amalia Mangiagli
Tiziano F. Ottobrini
Stefano Tresca

ELENA GRAZIOLI, *Se non vado errato coi ricordi. Giacomo Casanova a Dux*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 184, ISBN 978-88-297-1938-9.

Il titolo scelto da Elena Grazioli per il suo volume anticipa con finezza le sfumature che il libro riesce a mettere in luce. *Se non vado errato coi ricordi. Giacomo Casanova a Dux*, pubblicato da Marsilio nel 2023 e ricordato in occasione del terzo centenario dalla nascita del libertino veneziano, invita a guardare oltre il mito di Casanova per scoprire l'uomo. La prospettiva scelta si fonda su una ricostruzione sistematica dei suoi ultimi anni trascorsi a Dux e omessi dall'*Histoire de ma vie*, e sulla funzione che la corrispondenza assume nell'illuminare tanto questo periodo quanto la sua personalità.

Il volume, articolato in tre capitoli – *Giacomo Casanova a Dux (1785-1798)*, *Giacomo Casanova e Cecille von Roggendorff (1797-1798)* e *Carteggio* – è completato da un'appendice che riporta alcune missive inviate da Cecille al fratello Ernst e al duca Pietro di Curlandia.

Nell'Introduzione, Grazioli individua il nodo attorno a cui ruota l'intera indagine: Casanova comincia a scrivere la propria vita quando la sente ormai conclusa, quando la *vita activa* lascia spazio alla riflessione.

Nel momento in cui la *praxis* si esaurisce, la scrittura diviene "cura" e possibilità di sopravvivenza (p. 10). È in questa prospettiva che l'autrice parla di una vera e propria terapia del rammemorare, leggendo l'*Histoire de ma vie* come un caso esemplare di



medical humanities: un esercizio suggerito dal medico O'Reilly come rimedio contro la depressione che accompagna gli anni boemi.

Grazioli interpreta con efficacia la dinamica di scarto fra l'autore e il protagonista dell'*Histoire*: Casanova trova nella scrittura un modo per ricucire il tempo, per rivivere la propria esperienza anche da un punto di vista emotivo. Il gesto autobiografico non è dunque espressione di narcisismo, ma tentativo di ricomporre la frattura tra memoria e identità.

Il primo capitolo ripercorre il soggiorno a Dux, iniziato nel 1785, e ne sottolinea il valore simbolico: luogo di reclusione e insieme di rinascita, «luogo della cancellazione di sé», secondo la formula di Francesca Serra (p. 42). In quella quiete forzata, Casanova trasforma il silenzio in parola, trovando nella scrittura il modo per restare vivo; scopre il senso più profondo della libertà nel momento in cui viene meno l'*usage du monde* e subentra la *retraite*, che gli consente di raccontarsi, osservandosi dall'esterno (pp. 42-43). La necessità di allontanare la malinconia si fonde con la volontà di rivivere le sensazioni evocate dai ricordi, il risultato è un'opera che consegna Casanova al novero dei grandi scrittori del Settecento e regala al lettore uno splendido affresco della società dei Lumi. La forza dell'opera viene riconosciuta anche dai lettori dell'epoca, uno su tutti, il principe di Ligne, che entusiasta, parla delle differenti emozioni suscitate dalle Memorie di Casanova – riso, eccitazione, riflessione – riconoscendone addirittura la superiorità rispetto agli scritti di Montaigne (pp. 21-22). I ricordi tinti di inchiostro fanno sentire Casanova «giovane e scolaro» (p. 27), si diverte nel percorrere nuovamente la sua vita e ne diventa discepolo, imparando da ciò su cui prima non aveva sufficientemente riflettuto.

Il secondo capitolo, dedicato alla corrispondenza con la giovane contessina Cecille von Roggendorff, rappresenta il nucleo più originale del libro, non solo perché per la prima volta il carteggio – conservato all'Archivio di Stato di Praga – è analizzato in modo sistematico e presentato integralmente in traduzione italiana, ma anche per l'importanza data alla figura femminile, spesso trattata come attrice non protagonista nella vicenda amorosa o epistolare.

Da quelle lettere, scritte tra il febbraio 1797 e l'aprile 1798, emerge un rapporto fondato su un'affezione sincera e priva di ambiguità, che ci restituisce un Casanova inedito: tenero, capace di premura e incoraggiamento. Cecille, «ultimo astro luminoso nella galassia della sua esistenza» (p. 77), come la definisce l'autrice, è al tempo stesso allieva e figura speculare del vecchio cavaliere, tanto da scegliersi, nel gioco dei *senhal* provenzali, il nome di Zenobia, regina di Palmira, relegando Casanova al ruolo del suo consigliere Longino. Le ore passate a scrivergli sono per Cecille le più gioiose della sua vita e la portano a viaggiare con l'immaginazione e scacciare la tristezza di non essere vicina a lui (p. 152). Il rapporto tra i due è un gioco di specchi che capovolge la prospettiva: lui stanco e rattristato dalla staticità, scrive per «evitare di impazzire o morire di dolore» (p. 49), lei, seppur giovane e in costante attività, necessita della calma del confronto epistolare, che si configura come una piacevole fuga dalla realtà. Entrambi si allontanano dalla loro condizione di ripiegamento interiore attraverso la scrittura. Particolare rilievo assume, in questa prospettiva, il *Précis de ma vie*, riassunto autobiografico che Casanova scrive per la contessina: uno dei suoi ultimi testi, più spontaneo dell'*Histoire* e rivolto al presente dello scambio epistolare. In esso riaffiora una voce meno costruita, più umana, in cui la narrazione si piega alle domande dell'interlocutrice e la maschera dell'autore si incrina, lasciando intravedere l'uomo: non sono importanti la struttura narrativa e la disposizione dei contenuti, ciò che assume fondamentale rilievo è scrivere senza filtri. Significativi i titoli degli scritti che vedono Casanova soggetto scrivente e oggetto narrato: l'*Histoire* lega la sua vita a ciò che è esterno a essa, la condiziona e la definisce ovvero il susseguirsi degli eventi nel tempo; il *Précis* gioca sulla duplicità, da un lato aggettivo che indica precisione, dall'altro sostantivo che crea sintesi e, nel farlo, mette in luce i due poli opposti della vita di Casanova, caratterizzati dalla medesima durezza: l'infanzia complessa e ricordata con dolore e l'arrivo a Dux, connotato da sentimenti negativi. Il *Précis*, racconto più personale e puntuale, come in un romanzo di formazione, tende un filo tra passato e presente, tra radice e frutto maturo.

Il quadro che emerge dall'analisi dell'intera corrispondenza illumina l'ultimo anno della vita di Casanova, finora avvolto da un'ombra di silenzio. Grazioli lo interrompe dando voce a un'ampia e profonda analisi della persona dietro al personaggio, permettendo al lettore di conoscere un'altra versione della storia, dimenticandosi di ciò che il luogo comune spesso cristallizza nell'immaginario collettivo. Uno dei meriti maggiori è dunque quello di consegnare al lettore la dimensione intima di Casanova senza cadere né nel mito libertino né nel ritratto senile e disilluso. L'autrice riesce a restituire la complessità di un uomo che continua a vivere nel gesto dello scrivere, e che nel ricordare trova una forma di resistenza alla fine.

La scrittura di Grazioli, limpida e partecipe, accompagna il lettore con equilibrio tra rigore filologico e sensibilità narrativa, concedendogli di apprezzare il lavoro di ricerca, ma al contempo godere di una scrittura coinvolgente e mai faticosa. Il libro si rivolge non solo agli studiosi, ma anche a chi voglia scoprire un Casanova "altro", lontano dal *cliché*. Il titolo stesso – *Se non vado errato coi ricordi* – è chiave interpretativa: il dubbio che apre la frase evoca tanto la fragilità della memoria quanto la necessaria consapevolezza di poter commettere qualche errore. Casanova non viaggia più, ma può ancora perdersi nei ricordi, trasformando la staticità del presente in un nuovo movimento interiore; ecco che il racconto del soggiorno a Dux, in questa prospettiva, può essere riassunto dal *Biglietto lasciato prima di non andar via* di Giorgio Caproni: «Il mio viaggiare / è stato un restare / qua dove non fui mai» (G. Caproni, *Il franco cacciatore*, Milano, Garzanti, 1982, p. 41).

CATALISANO DAPHNE
Università di Trento
daphnecatalisano@hotmail.it

MATTEO ZACCARINI, *Erodoto e le donne. La presenza femminile nelle Storie*, Roma, Carocci, 2024, pp. 195, ISBN 978-88-290-2745-3.

Il titolo del volume che qui si recensisce sintetizza perfettamente l'impostazione che l'autore Matteo Zaccarini (d'ora in avanti Z.) ha inteso alla base del saggio, edito da Carocci per la collana *Biblioteca di testi e studi*. Il testo non si propone infatti come un'indagine storica sulle donne che appaiono nelle *Storie* di Erodoto, ma si concentra sull'Erodoto narratore, analizzando il significato culturale sotteso alle azioni dei personaggi femminili che costellano l'opera erodotea, per ripensare il rapporto dei Greci con il mondo femminile.

Lo storico di Alicarnasso, oggetto dell'indagine, diventa così lo strumento per smontare i pregiudizi dei moderni sui pregiudizi degli antichi: attraverso l'analisi di una serie di *exempla* tratti dalle *Storie* ampiamente commentati con una scrupolosa analisi del linguaggio e del lessico adoperati, l'autore suggerisce che la misoginia degli antichi non fosse monolitica e manichea come spesso appare negli studi moderni. L'operazione compiuta è delicata, come l'autore stesso ammette, perché rischia di condurre a conclusioni azzardate



Matteo Zaccarini

Erodoto e le donne

La presenza femminile
nelle *Storie*

Carocci editore  Biblioteca di testi e studi

circa l'esistenza di un proto-femminismo di cui Erodoto sarebbe stato espressione o su assetti sociali inesistenti nella grecoità antica. Una deriva che sarebbe in linea con un'interpretazione in chiave *gender* della storia greca, da cui Z. si allontana volutamente (p. 18 e n. 8: «Il presente volume [...] non intende offrire uno studio di genere né di storia sociale»), rimanendo fedele allo storico e al suo contesto.

L'identità storica delle donne che popolano le *Storie* quasi mai è discussa nel volume,

perché l'interesse verte sul loro ruolo narrativo. Le figure femminili in Erodoto appaiono infatti numerose se confrontate con Tucidide (in cui le donne sono assenti) e Senofonte (in cui sono poche e marginali), ma l'importanza del femminile nelle *Storie* non è data solo dalla presenza delle donne, quanto soprattutto dalla loro attività: che si tratti di dinamiche di potere, di storie di vendetta, di contesti familiari, le donne agiscono anche in spazi estranei alla casa e alle mura domestiche e assumono così nel testo erodoteo la stessa importanza dei corrispettivi maschili, rispondendo alle medesime dinamiche psicologiche ed emotive che motivano gli uomini. La prospettiva che delinea il saggio di Z. è fondamentale non soltanto per comprendere Erodoto ma anche il suo tempo, poiché il testo erodoteo riflette sì la prospettiva dell'autore, ma anche quella delle sue fonti, aprendo a nuove considerazioni sul rapporto della greicità classica col femminile.

Il testo, scorrevole e di piacevole lettura, riporta molte citazioni puntuali da Erodoto, trascritte, tradotte e commentate, ed è arricchito da un folto apparato di note con bibliografia ampia e aggiornata, utile per approfondire studi storici e filologici su Erodoto e sulle sue fonti, ma anche di carattere antropologico sulla misoginia e i pregiudizi di genere nella Grecia di età classica. Il denso volume si apre con una *Premessa* (pp. 7-14), in cui l'argomento del saggio è introdotto con una riflessione sulle tradizioni esistenti sulla misoginia degli antichi. Partendo da discusse teorie moderne (come la teoria dello stadio matriarcale primitivo della società greca elaborata da J. Bachofen, pp. 7-8), passando dal mito di Pandora in Esiodo alla *Politica* di Aristotele per giungere a lirica, oratoria e teatro, l'autore inizia a evidenziare come anche nelle opere giudicate più misogine la considerazione della donna appaia sfumata – lo stesso Aristotele dimostrava consapevolezza della differenza che intercorreva fra le donne a seconda del ceto di appartenenza (p. 10). La *Premessa* si chiude con uno sguardo alla legislazione, che libera dai *topoi* letterari attesta trasversalmente all'interno del mondo greco (da Atene a Gortina ad Alessandria d'Egitto) l'esistenza di garanzie legali per le donne anche nei casi più delicati, come le accuse di adulterio.

I sei capitoli successivi raccolgono vari esempi tratti dal testo erodoteo suddivisi per tematiche. Parziale eccezione è costituita dal capitolo 1, *Nota metodologica. Donne in prospettiva nelle Storie* (pp. 15-24), che funge da *vademecum* per il lettore sulle tematiche trattate e la metodologia adottata. A una breve introduzione su Erodoto, utile per il lettore non esperto di storiografia greca, segue una digressione sul prologo, che permette di soffermarsi sulla modernità del metodo erodoteo, interessato tanto ai Greci quanto ai barbari, e quindi rispettoso osservatore di ogni alterità rispetto alla sua identità di uomo greco. Z. non perde occasione per rimarcare la sua fedeltà al testo e, soprattutto, all'autore: l'importanza di Erodoto sta nell'ampia casistica di personaggi femminili che offre e nel suo approccio non pregiudizievole nei loro confronti, ma nessuno studio può prescindere dalla consapevolezza che si tratti sempre di un uomo del suo tempo. Fatte – *caveat lector* (p. 18) – tutte le necessarie premesse, Z. offre un primo assaggio immersivo nelle parole erodotee, riflettendo sull'uso dei nomi propri: nominare una donna vuol dire renderle omaggio o mancarle di rispetto privandola del pudore che le si addice? Nessun criterio univoco sembra guidare la scelta dell'anonimato per i personaggi femminili erodotei. Le donne nelle *Storie* sono prima di tutto agenti: sono le loro vicende a parlare più dei loro nomi.

Il volume entra nel vivo con la ricostruzione della più dirompente novità sulla narrazione del femminile a cui Erodoto ha posto di fronte il pubblico antico e moderno: la scelta di aprire la sua opera, e inaugurare la sua premessa metodologica, con storie di donne. Il capitolo 2, *L'origine delle guerre: i rapimenti (?) delle donne* (pp. 25-45), si concentra sulle notissime pagine erodotee sui rapimenti mitici compiuti da uomini asiatici ai danni di donne greche o da Greci ai danni di donne asiatiche, partendo dal ratto di Europa per arrivare alla fuga di Elena. Sulla questione sono stati consumati fiumi di inchiostro, perché l'utilizzo di miti razionalizzati è apparsa provocatoria, quasi iconoclasta (p. 44: «Non possono esservi molti dubbi [...] sull'effetto dirompente e provocatorio prodotto da un prologo così "iconoclasta", un esempio lampante, potente e geniale

delle superbe doti di narratore di Erodoto») soprattutto quando si guarda al ruolo delle donne. Le vittime dei rapimenti maschili in realtà sono descritte come agenti della propria volontà: l'affermazione secondo la quale nessuna donna può essere rapita se non lo vuole (HDT. 1.4.2) non appare più come una semplificazione misogina, ma diventa prova del ruolo attivo che le donne possono rivestire in ogni ambito. La catena di rapimenti mitici si conclude con le vicende di Elena: una scelta quasi obbligata, vista l'importanza che i cicli omerici rivestono nella cultura ellenica, ma anche attualizzante, considerata l'attenzione che suscitava la Troade nell'Atene del V sec. a.C.; soprattutto, la guerra di Troia rappresenta il primo passo di un'esogenesi identitaria della grecità, di cui Erodoto è il primo testimone anche in senso endogeno (è il Temistocle erodoteo a dare la più famosa e compiuta definizione di identità del mondo antico, HDT. 8.144).

La trattazione prosegue con il capitolo 3, *Potere, onore e giustizia*, il più ampio (pp. 47-77), in virtù dell'importanza che l'economia valoriale erodotea attribuisce a questi tre sentimenti come motore dell'agire umano. Seguendo l'ordine delle *Storie*, il primo esempio analizzato è il novellistico episodio di Gige e Candaule ambientato alla corte lidia. La vicenda, che Z. sintetizza per i non esperti (come fa con tutti gli episodi trattati), è un racconto in cui l'agire di una donna ferita nel suo pudore diventa l'occasione per riflettere sulle leggi che regolano gli imprevedibili mutamenti di potere: il triangolo non ha nulla di amoroso e l'accordo fra la regina e Gige è solo un atto politico che sancisce la sua vendetta. La scelta di ambientare la vicenda alla corte lidia potrebbe essere dipesa dalla libertà che i Greci attribuivano alle donne di questo popolo, ma il racconto diventa un *topos* narrativo, e la sua eco giunge alla letteratura latina, medievale e anche moderna (pp. 47-48: Boccaccio se ne servì per una novella del *Decameron* e per un passo del *De casibus virorum illustrium*; Alberto Moravia nel 1991 la cita ne *La donna leopardo*). Non mancano altri esempi del mondo barbaro, ed è il turno dei re persiani: il capostipite Ciro doveva a una donna, la schiava Spako (parola meda per indicare il cane, un'equivalente persiano della lupa

capitolina), la sua sopravvivenza ma anche a una donna, la terribile regina scita Tomiri, la sua morte; ancora più doveva Dario a sua moglie Atossa, che per un accordo personale segreto avrebbe spinto il marito a interessarsi alla Grecia molti anni prima della rivolta ionica. Erodoto non resta mai vittima di pregiudizi etnocentrici, e riconosce anche il ruolo attivo di donne greche: ampio spazio è dedicato alle donne spartane, forse non casualmente vista l'indipendenza che le fonti antiche riconoscevano loro. È la regina Argia, nel racconto erodoteo, a causare l'origine della diarchia spartana quando sceglie di tacere quale dei suoi gemelli sia nato prima così da portare entrambi sul trono, e anche le madri dei re Cleomene I e Demarato determinano la stabilità dei regni dei loro figli. A spiccare però è Gorgo, figlia di Cleomene I e madre di Leonida: unica figura femminile del libro a essere importante da adulta, quando è l'unica a capire i suggerimenti dell'esule Demarato sui piani di Serse, e da bambina, quando consiglia al padre di allontanare Aristagora di Mileto, che invece con le sue parole mendaci condurrà Atene alla guerra con la Persia. Al confronto con la grandezza di Gorgo, le donne ateniesi impallidiscono: i pochi esempi citati sono sempre personaggi di contorno a vicende tutte al maschile.

I capitoli 4, *Parità, inversione e assimilazione di genere* (pp. 79-98) e 5, *Famiglia, sessualità e classi sociali* (pp. 99-124), sembrano quasi speculari, in quanto nel primo sono presentati i casi di donne che si comportano eludendo le aspettative di genere, nel secondo sono descritte figure femminili in azione negli ambiti tradizionali della famiglia o delle relazioni con gli uomini. Il capitolo 4 si apre delineando gli aspetti da cui tradizionalmente le donne erano escluse, cioè la politica, l'educazione e, soprattutto, la guerra. Queste pagine sono le più ricche di esempi collettivi, poiché l'inversione di genere è un fatto prima di tutto culturale: non possono mancare qui le Amazzoni, che però la tendenza razionalizzante di Erodoto inquadra in una prospettiva pseudostorica. Le assimilazioni di genere, comunque, sono sempre delle donne verso comportamenti maschili, mai il contrario, perché al tempo di Erodoto per una

donna comportarsi da uomo poteva anche risultare nobilitante ma per un uomo essere accusato di comportamenti femminei era marchio di infamia, come tipico nelle società a guida maschile. E infatti gli unici casi in cui gli uomini si travestono da donna modificano solo l'aspetto esteriore, per un tempo limitato e per questioni di vita o di morte, loro (HDT. 4.145-146 descrive la storia dei Mini incarcerati a Sparta) o dei loro cari (HDT. 5.18-21 racconta le peripezie dei Macedoni contro i violenti ambasciatori persiani). Fra i vari esempi collettivi, spicca però una figura individuale: Artemisia, tiranna vedova di Alicarnasso, patria dello storico. Non sembra essere il campanilismo a muovere Erodoto, che secondo le fonti era in cattivi rapporti con la dinastia regnante della sua terra, né il desiderio di umiliare i Persiani, che a una comandante donna davano tanto credito: Erodoto è sincero nel lodare, niente suona caricaturale o mostruoso nella descrizione di una donna che tiene testa al Gran Re e i cui consigli superano in esperienza quelli dei dignitari persiani. Come nel caso della spartana Gorgo, è di nuovo una donna greca (Artemisia, di stirpe caria, è per metà cretese, e governa una città greca) ad attirare l'ammirazione dello storico: una donna che non agisce da uomo, ma da essere umano.

Gli spazi domestici restano comunque il principale terreno d'azione per le donne, che difendono, vendicano e piangono i loro affetti, come dimostrano gli esempi riportati nel capitolo 5. Anche nell'ambito sessuale Erodoto trova occasioni di riflessione, soprattutto nel confronto fra gli usi diversi fra mondo greco e mondo barbaro. L'emancipazione sessuale femminile non è oggetto di moralismi ma viene piuttosto dipinta in chiave sensazionalistica, come il caso delle donne dei libici Gindani, che mettevano in vista il numero di uomini con cui si erano unite: facile per un greco sarebbe stato un commento dispregiativo, richiamo a cui Erodoto non cede. Lo stesso fascino è esercitato dal variopinto universo delle concubine persiane, ma anche qui, lungi dal limitarsi a piccanti racconti di costume, lo storico riconosce agli intrighi di corte importanti conseguenze storiche, come l'invasione dell'Egitto a opera di Cambise. La vicenda più interessante è il dramma che

coinvolge Serse, la sua amante Artaunte e sua moglie Amestri, su cui Z. si sofferma in quanto rappresenta un esempio perfetto di vicenda in cui l'agire femminile illustra i meccanismi della natura umana: la giovane e ambiziosa concubina riceve da Serse, dopo averlo vincolato con un giuramento, un mantello regale di cui si fa pubblicamente vanto e scatena così l'ira della regina, che, assicuratasi un regalo a sua scelta dal re, ottiene nelle sue mani la madre della ragazza su cui si vendica mutilandola. La distruttiva spirale di eventi non è il finale cruento di una storia di amore e tradimento, ma l'esito di pulsioni incontrollate macchiate dalla crudeltà, incasellate in stringenti dinamiche sociali che vanno dall'osservazione della parola data, imprescindibile per il Gran Re, alla necessità di rispettare il proprio posto nella società (Amestri agisce perché umiliata, non gelosa). Non solo sangue macchia le pagine erodotee: la delicata attenzione rivolta alla prostituta Rodopi diventa esempio di riscatto sociale, senza alcuna facile connotazione negativa. Il capitolo si chiude con uno sguardo su un'altra attività tipicamente femminile, quella delle fornaie, coinvolte in racconti sul potere dinastico di Creso in Lidia e di Perdicca, capostipite dei Temenidi di Macedonia.

Il capitolo 6, *Violenza sulle donne, violenza delle donne* (pp. 125-139), riporta inizialmente la narrazione erodotea negli orizzonti di attesa moderni sul femminile nel mondo antico. Le statistiche qui citate rilevano infatti che un terzo dei personaggi femminili nelle *Storie* è in realtà inattivo: ma se appaiono nel racconto un motivo c'è, e quasi sempre questo motivo è la violenza di cui sono vittime. Da vive, ma anche da morte, come nel caso del tiranno Periandro di Corinto, che uccide sua moglie Melissa e poi vi si congiunge: la storia di Periandro si conclude però con l'estinzione della sua dinastia, perché, quasi a vendicare queste donne senza voce, Erodoto riconduce sempre atti di violenza a maledizioni familiari. Non c'è da vedere in questa scelta alcun intento di anacronistico femminismo: uno dei più efferati casi di violenza è infatti operato da una donna, Feretime, madre del re di Cirene Arcesilao III, che vendica la morte del figlio per mano dei suoi concittadini rientrando in città con l'appoggio persiano e trucidando la popolazione. La

colpa di Feretime non è quella di agire da uomo, come le rinfacciano i Persiani quando richiede loro un esercito, ma l'uso di una violenza smisurata per interessi personali, e infatti un brutto morbo si abbatte su di lei, estinguendo con dolore il dramma dinastico. Il capitolo riporta anche azioni di massa contro le donne o compiute dalle donne, come il massacro della famiglia dell'ateniese Licida da parte delle donne della città, mentre lui veniva lapidato in assemblea per aver proposto un accordo coi Persiani prima della battaglia di Platea. Le Ateniesi diventano nella violenza il contraltare perfetto dell'agire maschile: mentre gli uomini lapidano individualmente, come buleuti, un uomo nell'assemblea pubblica all'aperto, le donne agiscono come mente collettiva e infilzano con gli spilloni delle proprie vesti le donne e i bambini nel chiuso della casa. Sempre le Ateniesi chiudono il volume di Z., che come in apertura sceglie un episodio mitistorico dal valore di attualità: il massacro perpetrato a opera dei Pelasgi delle schiave ateniesi e dei loro figli a Lemno, in virtù del quale l'Atene del V sec. a.C. giustificava le sue mire espansionistiche sull'isola.

Con le *Conclusioni. L'altra metà della Storia* (pp. 141-146) Z. tira le somme del dettagliato lavoro illustrato nelle pagine precedenti, riconoscendo a Erodoto la capacità di aver tratteggiato un femminile verosimile: i personaggi femminili che affollano le *Storie* si comportano come gli uomini, senza creare anacronismi di genere ma rispondendo ai meccanismi mentali che muovono tutti gli esseri umani: «La lettura di Erodoto rende conto della necessità di studiare il femminile non come campo a sé, ma come una parte integrata della Storia. È forse questo il riconoscimento più prezioso che egli dona alle sue protagoniste e, tramite loro, alla dignità tanto del genere femminile quanto delle gesta umane» (p. 146).

Chiudono il volume l'*Appendice. Un elenco delle donne nelle Storie* (pp. 147-164) organizzata per libri, tabelle con passo preciso, nome, qualifica, provenienza e breve commento, da cui sono escluse solo le divinità e le femmine di animali; la ricchissima *Bibliografia* (pp. 165-179), utile strumento per gli studiosi del settore; l'*Indice dei nomi* (solo maschili) e *degli argomenti* (pp. 181-184); l'*Indice dei*

passi citati (pp. 185-195) divisi fra fonti letterarie, iscrizioni e papiri.

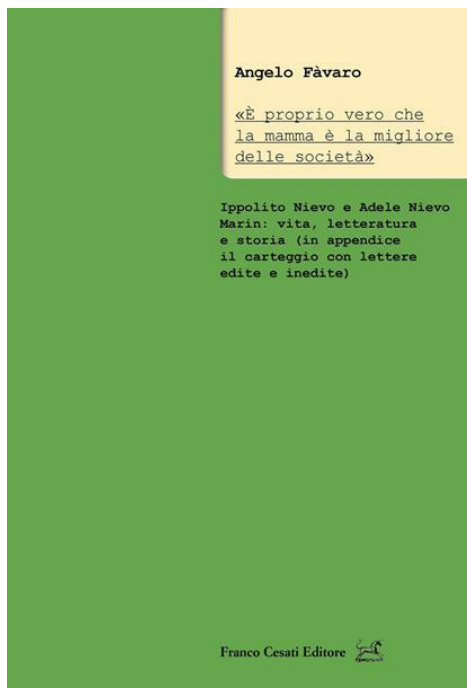
Gli spunti offerti dal volume sono numerosi e importanti. Oltre a quelli dichiarati esplicitamente o accennati nel testo, gli esempi raccolti nella monografia aprono a un'ulteriore riflessione, in linea con recenti filoni di ricerca. A fronte di corrispettivi maschili di importanza centrale, le donne che meno appaiono dotate di un proprio spazio di autonomia e di azione nei racconti di Erodoto sono le Ateniesi, che scompaiono nel confronto con le donne dell'altro polo dell'età erodotea, le Spartane. Gli studi sul ruolo dell'Atene post guerre persiane nella definizione dei caratteri culturali generali greci (a cominciare dai fondamentali contributi di J. Hall) sembrano trovare qui un nuovo suggerimento: le donne ateniesi sono quelle che più di tutte rispettano l'orizzonte di attesa moderno, modellato sul punto di vista atenocentrico. Erodoto dà voce a tradizioni diverse, restituendo un'eterogeneità che dimostra, ancora una volta, la ricchezza del patrimonio culturale greco.

FIORELLA FIOCCA
fiorella.fiocca95@gmail.com

ANGELO FÀVARO, «È proprio vero che la mamma è la migliore delle società». Ippolito Nievo e Adele Nievo Marin: vita, letteratura e storia (in appendice il carteggio con lettere edite e inedite), Firenze, Franco Cesati, 2024, 368 pp.

Chi si avvicina oggi a Ippolito Nievo non può più prescindere dal carteggio con la madre Adele Nievo Marin. È proprio su questo terreno – crocevia di biografia, storia e scrittura – che si colloca il nuovo, imponente lavoro di Angelo Fàvaro, «È proprio vero che la mamma è la migliore delle società». *Ippolito Nievo e Adele Nievo Marin: vita, letteratura e storia*. Il volume, corredato in appendice da un'ampia edizione di lettere edite e inedite, illumina un carteggio tanto centrale quanto trascurato, offrendone una lettura capace di intrecciare i fili del privato e del pubblico, dell'affetto e dell'impegno politico, della formazione individuale e dei fermenti collettivi dell'Ottocento italiano.

Già dagli anni Settanta, con Mengaldo e l'edizione Gorra, la critica ha riconosciuto il ruolo dell'epistolario per la formazione dello



scrittore padovano; negli ultimi tempi, studi archivistici come quelli di Cerneaz sul Fondo Nievo-Ciceri o il volume di Galavotti per l'edizione nazionale hanno ribadito quanto i carteggi costituiscano un punto d'accesso privilegiato alla biografia e allo stile di Nievo. Fàvaro raccoglie e rilancia questa linea di ricerca con un progetto insieme sistematico e innovativo, volto a restituire, nelle parole dell'autore stesso, l'«esercizio di indagine sulle missive» (p. 13) come occasione per scandagliare un'epoca. Il cuore del libro è l'appendice, che

riunisce 105 missive in gran parte inedite, trascritte direttamente dai fondi conservati presso la Biblioteca Vincenzo Joppi di Udine e la Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo di Roma. Fàvaro vi adotta un criterio filologico marcatamente conservativo, volto a rispettare il «*modus* espressivo ottocentesco» e a «trasmettere nella sua integrità il valore della testimonianza» (p. 259). Il risultato è un laboratorio di scrittura «realistica e psicologica insieme» (p. 52) in cui, accanto alla voce del giovane autore, risuona per la prima volta quella materna: un dialogo fidente e confidenziale che, nel giro di poche righe, restituisce strategie comunicative, tensioni e affetti del nucleo familiare. Emblematica, ad esempio, la lettera n. 50, in cui Adele, ricevuta da Lugano una missiva del figlio, esprime sollievo per la sua partenza da Milano e insieme gli affida il compito di proteggere i fratelli con «fraterna amicizia» (p. 299). Questa sezione, vera spina dorsale dell'opera, non si limita a offrire nuove carte: l'autore compie un lavoro di ricostruzione che rilegge l'intero carteggio come "macrotesto familiare", intrecciando la voce del figlio a quella materna e, per la prima volta in modo sistematico, a quella dei fratelli. L'adozione del criterio conservativo – grafia, punteggiatura, *lapsus calami*, toponimi – restituisce non solo l'"aria del tempo" ma anche il laboratorio linguistico e stilistico di Nievo, offrendo allo studioso un *corpus* autentico e al lettore comune una prosa viva e immediata. In questo senso il volume rinnova l'approccio all'epistolario nieviano, trasformandolo in un osservatorio privilegiato per studiare il rapporto madre-figlio come chiave di lettura dell'intera opera e il Risorgimento come esperienza domestica, politica e letteraria insieme.

Centrale nell'impianto del volume è quindi la figura di Adele Nievo Marin, madre di Ippolito, che Fàvaro restituisce come donna di sorprendente modernità: colta, amministratrice dei beni familiari, capace di intrecciare imprenditoria, impegno sociale e ruolo materno. Non più semplice "sfondo" biografico ma soggetto attivo e interlocutore autorevole, Adele emerge come modello alternativo rispetto al femminile subordinato dell'Ottocento; frequentatrice dell'Università di Padova, lettrice assidua di libri e giornali,

interlocutrice attenta degli amici e dei figli, diventa – nelle parole dell'autore – «guida amorevole, conforto e riferimento costante» (p. 18) di una famiglia in trasformazione. Il primo capitolo, dopo aver richiamato la storia editoriale degli epistolari nieviani, traccia proprio questo ritratto vivido, mostrando come Adele fornisca al figlio «un'idea della figura femminile e delle sue funzioni veramente moderna» (p. 50), lontana dai modelli dell'epoca, e anticipi tratti che ritroveremo nelle figure femminili delle opere nieviane.

Il secondo capitolo analizza invece la scrittura epistolare di Nievo nei suoi tratti stilistici e affettivi, mentre il terzo apre un percorso *a latere* sulla corrispondenza con il terzogenito Carlo: uno scambio per lo più inedito che rivela un dialogo madre-figlio «attivo e costante» (p. 78). Particolarmente significativa la lettera da Gaeta del 12 novembre 1860, nella quale il linguaggio strategico-militare del giovane si intreccia con la capacità di Adele di coglierne sottintesi e riferimenti politici: segno di una destinataria colta e partecipe, ben lontana da un ruolo passivo.

Dal quarto capitolo lo sguardo si concentra sull'evoluzione del carteggio tra Ippolito e Adele, dalle lettere degli anni veronesi fino al soggiorno in Toscana nel 1849. Qui le missive assumono un nuovo spessore: Nievo vi riflette sui motivi del proprio agire, condividendo esperienze e dubbi per non confinarli alla sola percezione individuale (p. 95). Dopo la fase delle cure idroterapiche successive alle *Confessioni*, gli ultimi capitoli seguono l'autore fino alle esperienze siciliane come Vice-Intendente Generale delle Forze Nazionali in Sicilia e al tragico epilogo del naufragio del piroscampo Ercole. Ma la ricerca non si arresta con la morte di Ippolito: Fàvaro dedica le ultime pagine ad Adele Nievo Marin, ricostruendone la vita dopo la perdita del primogenito: emerge l'immagine di una donna rigorosa e resiliente, che cerca di non «rimanere impigliata nel passato e nel dolore» (p. 252) ma che, avendo avvolto il lutto nel silenzio e non potendo seppellire il corpo del figlio, mostra i segni di una ferita difficilmente elaborabile. Il volume si chiude sul necrologio apparso sulla «Gazzetta di Mantova» del 20 agosto 1888: un epilogo sobrio e intenso che suggella un

lavoro capace di coniugare ricerca archivistica e narrazione colta, critica letteraria e restituzione umana.

Fàvaro dialoga con una tradizione critica consolidata ma la rilancia in chiave nuova. Già Pier Vincenzo Mengaldo aveva riconosciuto nell'epistolario nieviano un vero "laboratorio linguistico", mentre studi successivi – da Zangrandi a Balduino – avevano sollecitato la necessità di una lettura incrociata delle missive del poeta e dei suoi corrispondenti. Il volume risponde a questa sollecitazione, intrecciando per la prima volta in modo sistematico lettere di madre, figli e altri interlocutori, e inserendo la corrispondenza nel contesto storico e familiare del Risorgimento. Il risultato è un libro che non solo amplia il *corpus* delle lettere ma propone un metodo: la filologia come atto narrativo, capace di unire rigore documentario e interpretazione critica. Con questo lavoro Angelo Fàvaro non si limita ad arricchire la bibliografia nieviana ma propone un vero cambio di prospettiva: l'epistolario diventa uno strumento per leggere Nievo "in rete", nella sua dimensione domestica e politica, biografica e letteraria. Ne scaturisce un quadro in cui la figura di Adele Nievo Marin – madre, amministratrice, educatrice, interlocutrice – è messa al centro come matrice di modernità e il carteggio assume il valore di officina linguistica e affettiva che anticipa motivi novecenteschi. La forza del volume sta proprio nel mostrare come la "storia familiare" sia anche "storia d'Italia": tra strategie quotidiane e passioni patriottiche, tra voci femminili e scritture maschili, prende forma un "lessico familiare" risorgimentale che illumina Nievo da una prospettiva nuova. Si capisce così che l'opera non è solo per gli studiosi ma parla a chiunque voglia conoscere l'intreccio fra biografia, storia e scrittura nell'Ottocento, confermando l'attualità di uno scrittore e di un'epoca che ancora oggi interrogano il nostro presente. In un momento in cui gli studi su Nievo e sul Risorgimento stanno riscoprendo il ruolo delle relazioni, delle reti e dei soggetti femminili, il volume di Fàvaro si impone come riferimento destinato a orientare le ricerche future e a stimolare nuove letture interdisciplinari.

ELENA GRAZIOLI
Università degli Studi di Milano
elena.grazioli@unimi.it

TERESA AGOVINO, *Tribunali di carta. Il problema della giustizia in letteratura*, Milano, Ledizioni, 2025, pp. 134, ISBN cartaceo: 9791256003815, ISBN PDF Open Access: 9791256003822.

Con *Tribunali di carta. Il problema della giustizia in letteratura* Teresa Agovino indaga l'intreccio tra diritto e scrittura come spazio cruciale di riflessione sull'umano. In un ambito di studi frequentato soprattutto da giuristi e filosofi del diritto, il volume si distingue per la scelta di assumere una prospettiva pienamente letteraria: il diritto non viene utilizzato come repertorio di motivi, ma come strumento critico attraverso cui gli autori interrogano responsabilità, potere, verità, fallibilità del giudizio.

L'interrogativo cardine, che struttura idealmente l'intero percorso, è insieme semplice e radicale: esiste una «giustizia “giusta”» (p. 97), davvero universale? Accanto a questa, altre domande permettono all'autrice di esplorare la pluralità delle rappresentazioni e delle implicazioni etiche, storiche e simboliche della Giustizia. Agovino sviluppa così la propria indagine in quattro capitoli, costruiti come tappe progressive e connesse.



La premessa, *La Giustizia come problema letterario, la Letteratura come problema giuridico*, inquadra i capisaldi metodologici e i presupposti teorici con cui Agovino conduce la sua indagine. Ciò che emerge sin dalle prime pagine del volume è come per gli autori il diritto non sia un repertorio tematico a cui attingere, ma sia uno strumento per condurre una riflessione più ampia sull'uomo e sul suo operato. Dall'esperienza dell'ingiustizia nasce l'esigenza di impegnarsi socialmente:

l'opera letteraria, allora, diventa espressione di tale impegno. Il primo punto preso in esame da Agovino, difatti, è legato a dati di natura biografica: gli scrittori che si avvicinano al ragionamento giuridico hanno, nella loro vita privata, esperito «i problemi della violenza, della tortura, della pena di morte, della connivenza dei giudici, della condanna» (p. 15).

Il primo capitolo, *Il male inflitto e il problema della responsabilità*, investiga il nodo del «male che ammala» e della «responsabilità individuale nell'esercizio della Legge». Fondamento dell'analisi è Manzoni, con il quale dialogano gli autori e, in maniera intertestuale, le opere prese in esame: la riflessione su rei, offesi, malvagi e giudici muove da considerazioni espresse nei *Promessi sposi* e nella *Storia della colonna infame*. In particolare, Manzoni afferma che, chi commette torti è reo sia del male che compie, sia del pervertimento che causa negli animi di coloro che subiscono le ingiustizie; ciò non solleva gli offesi dalla responsabilità del male da loro compiuto. Agovino mette in evidenza come questa considerazione ritorni ne *I sommersi e i salvati* di Primo Levi e in Camilleri, la cui riflessione sull'«oppressione dell'uomo sull'uomo» (Andrea Camilleri, *Io, la "Colonna" e la vera infamia*, «Il Messaggero», 24 febbraio 2005) è condotta in prospettiva laica nell'*Autodifesa di Caino*. L'analisi del ruolo dei rei nei confronti delle vittime conduce Agovino a soffermarsi sui personaggi che «piegano arbitrariamente le sorti umani a loro vantaggio» (p. 45). Per esemplificare questa tipologia, l'autrice analizza il ruolo dei giudici – colpevoli di aver dato adito a voci accusatorie e chiacchierici popolari – ne *La strega e il capitano* di Sciascia e *La Chimera* di Sebastiano Vassalli, entrambi legati, ancora una volta, all'esempio manzoniano.

Il capitolo successivo, *L'insita teatralità del processo*, è incentrato su come la Giustizia è rappresentata all'interno delle forme teatrali. Agovino propone un'analisi fine che prende le mosse dall'osservazione della profonda somiglianza tra teatro e tribunale: entrambi condividono una struttura scenica, prevedono una platea che assiste alla performance degli «attori» (giudici, indagati, avvocati) e si configurano come spazi dominati dalla retorica, da monologhi

e dibattiti volti a persuadere il pubblico di una determinata verità (p. 63). Il teatro contemporaneo sfrutta il potere mimetico e realistico della rappresentazione scenica, così da rappresentare la verità sociale senza filtri, oppure ricorre al potere finzionale per introdurre l'assurdo e creare metafore della condizione umana. Se autori come Ugo Betti e Diego Fabbri adottano una pseudo-finzione, simbolo della reale situazione sociale e giudiziaria del paese tra gli anni '30 e '50, l'*Istruttoria* del tedesco Peter Weiss è scritta con la volontà di proporre uno spettacolo di natura documentaria. Invece, l'assurdo della società irrompe nel teatro di Dino Buzzati che, nella *Procedura penale* (1959), costruisce una metafora funzionale e surreale della persecuzione giudiziaria attraverso la figura della contessa Delormes, condannata senza appello alla pena della vita.

Nel terzo capitolo, *Il nome taciuto*, Agovino ricorda il «primo giudice della Storia» (p. 94), Malachia – presentato da Camilleri nell'*Autodifesa di Caino* – e affronta le motivazioni alla base della scelta di riportare o meno i nomi dei protagonisti. Esse sono fondamentalmente tre: se il giudice è alla pari di una divinità, non ne viene indicato il nome perché non può essere nominato, così come non può essere nominato il nome di Dio; l'omissione può essere giustificata anche dall'assenza di prove certe; o, in presenza di prove certe, si omette il nome per sottolineare l'universalità di quanto narrato. Il caso più significativo è quello dell'innominato dei *Promessi sposi* che, pur non essendo un giudice vero e proprio, ne assume la funzione quando decide di liberare Lucia e di desistere dal proposito suicida. Agovino nota come nel romanzo l'innominato sia connotato *deus* e *dominus*, godendo di uno *status* simile a quello dei giudici della *Colonna infame*, che agiscono senza legge e senza Dio, al quale si sostituiscono, esercitando una funzione impropria che, in ultima istanza, verrà giudicata dal vero giudice, il giudice divino.

Con *Aspirazione alla Giustizia, memoria, verità*, il volume si chiude con l'indagine di tre nuclei tematici strettamente connessi tra loro: la perfettibilità della giustizia, il valore della memoria e il rifiuto della vendetta privata. Aspirare alla giustizia significa

avere fiducia in un ambito non perfetto, ma perfettibile. Si tratta di un tema caro a vari scrittori: Manzoni, che lo declina in chiave cristiana legandolo alla misericordia, Sciascia, ma anche Zola, Vassalli e Camilleri. I loro personaggi diventano simbolo della fiducia nella possibilità di automiglioramento dell'uomo. Se la giustizia è perfettibile, il romanzo diventa uno strumento di ricerca della verità e uno spazio privilegiato per la memoria. Ricordare – come del resto insegna Primo Levi – non è solo un atto di denuncia dell'illecito, ma significa «riavvolgere le fila del tempo, riscrivere i fatti riportando a galla [...] verità taciute» e contribuire alla costruzione di un mondo più giusto per i posteri (p. 107). Ulteriore punto analizzato e legato ai precedenti è il comune rifiuto dell'idea di vendetta privata a favore, invece, del principio di responsabilità individuale e di fiducia verso la giustizia istituzionale, perfettibile – anche nel caso di un processo viziato – e a servizio dell'intera collettività. Agovino analizza tale tematica osservando come nei generi letterari accessibili al grande pubblico nell'Ottocento, ovvero il melodramma e il romanzo d'appendice, venga sconfessata l'idea di giustizia privata: la vendetta, intesa come «figlia dell'ira» (p. 113), non è considerata funzionale né a riportare lo stato delle cose a quello precedente all'atto ingiusto, né a ripristinare un onore ferito. L'autrice si sofferma, poi, su una particolare forma di vendetta privata, il duello, di cui ripercorre la nascita e la storia, osservando che, in quanto atto di vendetta privata, libera l'offeso dal giudizio sociale e lo riscatta agli occhi degli altri pur rendendolo di fatto un'omicida.

L'ampiezza del *corpus* critico – che una sintesi inevitabilmente non può restituire del tutto – rappresenta l'elemento più significativo del volume, capace di costruire inediti dialoghi tra autori, generi, linguaggi, tradizioni nazionali e sovranazionali: da Goethe e Zola a Fontane, Benda e Kafka, fino a Weiss, Buzzati, Levi, Vassalli, Camilleri e Sciascia. Da queste intersezioni emerge con forza la postura civile della letteratura: pratica della coscienza che si fa domanda, ricerca la verità, denuncia l'abuso, ma non rinuncia mai alla trasformabilità del reale. Scrivere del processo, dell'ingiustizia

o delle falle della giustizia non è quindi sinonimo di scetticismo, ma – al contrario – un modo per continuare ad aspirare al giusto: imperfetto, certo, ma modificabile, purché raccontato, testimoniato, ricordato.

In questa prospettiva, *Tribunali di carta* non offre una semplice mappatura dei temi giudiziari in letteratura, ma un'indagine sul processo come gesto etico, conoscitivo, simbolico e civile. Nel solco della critica tematica, mostra come il diritto diventi per gli autori non solo uno strumento interpretativo, ma un dispositivo gnoseologico per comprendere l'azione e la responsabilità dell'uomo nel mondo – riaffermando il valore della memoria come argine morale all'abuso e alla vendetta privata, e sostenendo la possibilità di redenzione dell'umano anche dove Giustizia e Storia hanno smarrito il loro mandato.

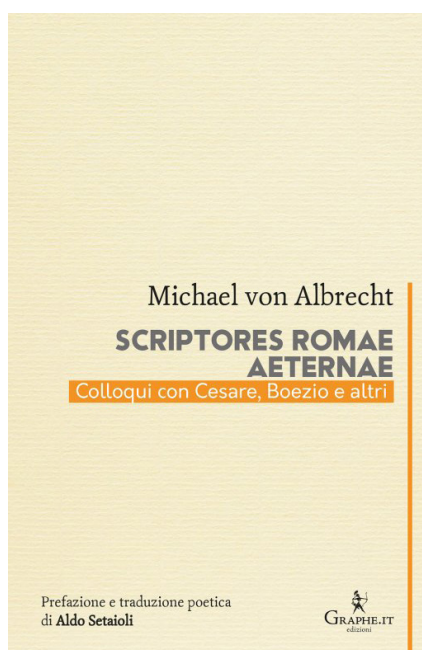
AMALIA MANGIAGLI
Università di Siena
a.mangiagli@student.unisi.it

MICHAEL VON ALBRECHT, ‘Scriptores Romae aeternae’. Colloqui con Cesare, Boezio e altri (prefazione e traduzione poetica di Aldo Setaioli), Perugia, Graphe.it, 2024.

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

Significativamente, nella forza vivida del dialogo la silloge consta di quattordici colloqui con *auctores* da Terenzio a Boezio, così trascorrendo dalla meditazione sull’*humanum* contenuta nel primo alla latinità cristiana del secondo; intonate al timbro della vita e dell’uomo sono infatti le linee paradigmatiche che dirigono le conversazioni con Cesare, Sallustio, Tibullo, Properzio, Petronio, Valerio Flacco, Marziale, Stazio, Silio Italico, Giovenale e Claudiano, urgendo verso l’ultimo capitolo che, sotto forma di epilogo, culmina nel fastigio dell’allocuzione a Roma, la vera protagonista di tutte le pagine. Recando in sé il tratto dantesco dell’incontro non con ipostasi atemporali e diafane ma con testimoni sbalzati a tutto tondo, la linfa che percorre gli esametri vonalbrechtiani riflette sul

presente con la forza dell’antico, nel convincimento senecano che «*omne verum, meum est*» (*ad Luc.* I, 12). Dicono di noi queste voci autorevoli e lo fanno nel modo più efficace, qual è la via aperta dall’*exemplum*, come quando il Nostro, intento a effigiare Valerio Flacco, evoca le vicende argonautiche: «*non homines, verum ars victrix est vera Minervae; / namque Argo, non Aesonides, consedit Olympo. / Sic hodie in nova nos ars atque scientia regna / evocat, aethereas hortans invisere*



calles» (*agli uomini non tocca la vittoria, / ma all'arte di Minerva; fu levata / la nave Argo al cielo, non Giasone. / Così oggi la tecnica e la scienza / ci chiamano a esplorare nuovi mondi, / e c'incitano a batter nuove vie*; trad., qui e in séguito, a cura di A. Setaioli, pp. 94-95, vv. 92-95). Come ci fu un tempo mitico in cui la tecnica esibita nella nave Argo solcò mari remoti e come c'è stato un tempo risalente nel quale la tecnica di Roma rese accessibile il mondo con la sua rete viaria, parimenti c'è un tempo presente ove «sic nos sidereis confisi navibus axem / mox nostrum fore speramus» (*ci affidiamo ad astronavi / oggi, sperando conquistare il cielo*; *ibid.*, vv. 97-98).

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

Il latino dei moderni – cariato qual è da gravi neologismi o stravaganti conî risemantizzanti – finisce col ridursi spesso a una maschera di gesso, sovrimposta a una realtà stinta e defunta; nulla di tutto questo nella guizzante opzione per la lingua latina del Nostro, che si presenta come la chiave d'oro per trasmettere tutto un universo valoriale. Un latino che non indulge a esibizione dotta e strumentale, bensì scorre liquido dal saldo intendimento dell'oggetto, come ammicca catonianamente l'Autore, «remque

tenet, quam verba sequantur» (*possiede il tema / e le parole vengono da sé*, pp. 32-33, v. 36). È la ricerca del vero, infatti, a orientare la raccolta poetica, con la liberalità dell'amico che toglie a sé per essere largo con gli altri («sed vivis parcus tibi, largus amicis»; *risparmi / per te, sei liberale con gli amici*, pp. 142-143, v. 87), come si legge di Plinio iuniore, ammirato in quanto primo e forse ultimo capace di vergare un panegirico volto al vero («iste panegyricus, licuit cui dicere / primus erat; forsā – perii! – fuit ultimus idem»; *codesto panegirico fu il primo, / a cui dire il vero fu concesso, / forse – ahimè – anche l'ultimo*, p. 136-137, vv. 33-34).

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

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

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

TIZIANO F. OTTOBRINI
Consiglio Nazionale delle Ricerche – ILIESI
tiziano.ottobrini@cnr.iliesi.it

VIRGINIA DI MARTINO, «Per ora basto a me stessa». Carolina Invernizio e i romanzi che leggeva mia nonna, Manni, Lecce, 2025, pp.160, isbn 978-88-3617-398-3.

L'ultimo lavoro di Virginia di Martino è un'opera singolare e insolita, diversa sicuramente dai precedenti lavori di critica letteraria dell'autrice e difficilmente riconducibile a un solo genere letterario. Si presenta infatti come un ibrido che unisce elementi di *memoir*, critica letteraria e diario. La trama, in apparenza semplice, si rivela invece un pretesto narrativo ricco di sfumature: una docente di Letteratura italiana ritrova i vecchi libri appartenuti alla nonna e decide di immergersi nella lettura dei romanzi di Carolina Invernizio, autrice straordinariamente prolifica e popolarissima tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. L'idea del libro nasce da un'esperienza reale: di Martino stava approfondendo l'opera inverniziana in vista di alcune giornate di studio dedicate al rapporto tra letteratura e crimine presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Il nome di Carolina Invernizio ricorre per lo più in contesti marginali della tradizione letteraria novecentesca, come, ad esempio, nella poesia che Marino Moretti le dedica, qualche volta



incontrata di sfuggita nei manuali o nelle antologie universitarie¹. Ma questo è un pensiero che ha la stessa autrice, la quale confessa nelle prime pagine del romanzo:

Non so niente di te. O meglio, ricordo qualcosa di quei tre righe che dedicava uno dei manuali studiati tanti anni fa per l'esame di Letteratura italiana 2: tra fine Ottocento e inizio Novecento hai scritto romanzi che i giornali pubblicavano in appendice, soprattutto per un pubblico femminile; e le tue storie erano condite di morti, veleni, donne fatali (p. 7).

Di Martino costruisce così un dialogo *in absentia* con Invernizio, un colloquio silenzioso in cui le uniche parole della romanziera lombarda sono quelle custodite nei suoi libri, rilegati nel «volume grosso con la sovracoperta verde» (p.7) che apparteneva alla nonna della docente, chiamata amorevolmente nonnina nelle pagine del romanzo. Nel corso di alcuni mesi — da agosto a dicembre — l'autrice legge e commenta diversi romanzi inverniziani (*Il bacio di una morta*, *La felicità nel delitto*, *La trovatella di Milano*, *I disperati*, *La vendetta di una pazza*, *I ladri dell'onore*, *Rina o l'angelo delle Alpi*, *La sepolta viva*, *I sette capelli d'oro della fata Gusmara* e altri), lasciandosi trascinare in riflessioni letterarie, politiche, autobiografiche e affettive. Il risultato è una narrazione che oscilla con grazia tra presente e passato, in un intreccio di piani temporali che dà vita a un microcosmo familiare fatto di generazioni che si richiamano l'una con l'altra, attraverso il potere evocativo della letteratura. Pagina dopo pagina prendono forma i membri della famiglia di Di Martino, mentre Invernizio emerge come presenza costante, considerata dall'autrice come una donna che fa «compagnia come una vecchia amica» (p. 67), come una signora con cui chiacchierare e a cui offrire il caffè, qualcuna con cui prendersi «troppa confidenza» (p. 63), tanto da darle del tu e chiamare per nome. Attraverso il confronto diretto della studiosa con Carolina non solo conosciamo le sue opere, ma la sua vita: dalle pagine del romanzo emerge un vero e proprio confronto tra passato e presente, vi si nasconde una riflessione su un'epoca.

Durante la lettura si scopre che alla regina del romanzo d'appendice piace mentire ai suoi lettori in ben due occasioni. Afferma, infatti, di essere nata nel 1858 invece che nel 1851, tenendo per sé questo segreto per sé per più di cento anni. La seconda volta, invece, mente sulla data del suo matrimonio, afferma infatti di essersi sposata nel 1881, ma la realtà è che si è sposata ben quattordici anni dopo, nel 1895. Perché questo bisogno di mascherare la verità? Di Martino lo ricostruisce con empatia: Carolina aveva avuto una figlia nove anni prima del matrimonio e aveva convissuto con il futuro marito, circostanze considerate scandalose per la morale di fine Ottocento.

Modificare le date significava proteggere se stessa e, forse, anche la sua carriera di autrice popolare, esposta al giudizio di un pubblico che amava divorare scandali, ma non perdonava quelli reali.

Ma non conosciamo meglio solo la vita della Invernizio, di Martino apre la porta di casa sua o meglio della sua personalissima biblioteca:

Ogni due-tre anni, in estate, devo rileggerlo [*Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann]. Sembra banale dire «è il mio libro preferito», ma è così, c'è tutto quello che può stare in una vita, in più vite, tutto quello che la vita potrebbe dare anche se probabilmente non riuscirà a dare insieme. [...] questo libro è la mia casa, il mio ansiolitico. Ormai i quattro volumi sono semplicemente Giuseppe, lui è un mio intimo, contemporaneamente figlio, amore impossibile, fratello maggiore o minore, anche per me Nutritore e dispensatore di cibo (p.64).

Tra la studiosa e la romanziera sembra crearsi un legame, qualcosa che le unisce in quanto donne, madri e scrittrici in un rapporto che va oltre il tempo e lo spazio. L'«onesta gallina della letteratura popolare», definita così da Antonio Gramsci, si rivela essere invece una scrittrice a volte troppo all'avanguardia per l'epoca in cui viveva, che spera in un futuro in cui le ragazze decidano chi sposare. Nelle sue pagine, infatti, le mogli correggono i mariti, le figlie educano i padri, le fanciulle sole e indipendenti vivono del proprio lavoro e le madri nubili sfidano i pregiudizi e trovano lavoro.

L'opera permette anche di apprezzare l'acume critico dell'autrice. Quando, ad esempio, accosta Nara, la protagonista del romanzo *La vendetta di una pazza* al protagonista dell'*Enrico IV* di Pirandello, in quanto entrambi, invece che vivere la vita reale, decidono di rifugiarsi in ciò che realtà non è attraverso la via della follia. La di Martino studiosa si interroga e si domanda su eventuali connessioni tematiche tra le due opere e, ripercorrendo e confrontando le date di pubblicazione dei due romanzi (*La vendetta di una pazza* viene pubblicato nel 1894 e l'*Enrico IV* viene pubblicato nel 1922), giustamente osserva:

Allora non sei tu che sei pirandelliana con *La vendetta di una pazza*, è Pirandello che è inverniziano con l'Enrico IV. Ti conosceva Pirandello? Per forza, tutti ti conoscevano. Ti leggeva? Chissà. Ma Pirandello è del '67, è un ragazzino di 10 anni quando tu cominci a pubblicare, e quale ragazzino non ti leggeva di nascosto? Nel 1894 della *Vendetta*, è vero, ormai ragazzino non è più, ma magari ti leggeva lo stesso. Non lo saprò mai (p. 69).

Sempre in merito al personaggio di Nara afferma che ricorda quello di Varia Nestoroff dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, altro romanzo pirandelliano pubblicato nel 1916. «Nara, ballerina come la novecentesca Varia sarà attrice, è come lei abituata a controllare gli uomini, i loro corpi. Proprio sul corpo di queste donne gli uomini esercitano la loro vendetta» (p. 73). L'autore siciliano, però, non è l'unico che l'autrice accosta alla romanziera d'appendice, fa dialogare Carolina anche con Elsa Morante. In particolare, accosta *La sepolta viva* allo *Scialle andaluso*, a partire da una riflessione sul rapporto tra madre e figli. Nei due testi tale relazione si configura in modo speculare: nel romanzo di Invernizio è la madre a non accettare il proprio corpo che invecchia a fronte della fioritura di quello della figlia, mentre nel racconto di Morante è il figlio a rifiutare il corpo materno. L'intuizione più illuminante tra tutte però arriva quando di Martino avvicina Invernizio a Svevo, in particolare suggerisce che *La sepolta viva* possa essere considerato uno dei modelli dello *Specifico del dottor Menghi* (1904):

Quando il dottore somministra lo «specifico» a sua madre, questa cade in catalessi e al risveglio cita te, pari pari [...]. Per la cronaca, Carolina: mi dispiace, ma i critici che, per le possibili fonti di questo racconto, fanno i nomi di Stevenson, Mary Shelley e H.G. Wells, dimenticano completamente il tuo (p. 118).

Il risultato è un libro che parla di genealogie femminili, di memoria domestica, di passioni letterarie e di identità. Un'opera che sembra costruirsi attraverso le voci del passato, ma che restituisce con forza tutta la vitalità del presente. Una lettura che sorprende arricchisce

e, soprattutto, restituisce alla figura di Carolina Invernizio la complessità che merita, sottraendola a ogni stereotipo. Pur senza credere alle coincidenze, colpisce la simmetria tra la conclusione di questa recensione e gli stessi giorni invernali in cui di Martino chiudeva il suo libro. Nel solco del suo saluto finale: «Buon Natale, cara Carolina» (p. 153), anche queste pagine trovano qui il loro congedo.

STEFANO TRESCA
stefanotresca77@gmail.com

¹M. Moretti, *Carolina Invernizio*, in Id., *In verso e in prosa*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 47-48.

03 | colloquia

a cura della dott.ssa Maria Silvia Assante

Sabrina Sorvino
intervista
Andrea Inglese

CONVERSAZIONE CON ANDREA INGLESE

Intervista a cura di Sabrina Sorvino

Andrea Inglese (1967) è poeta, prosatore, traduttore e saggista. Originario di Milano e da anni residente nei pressi di Parigi, dopo aver insegnato filosofia e storia al liceo e lingua e letteratura italiana all'Università di Paris III, oggi porta la scrittura nelle scuole di architettura di Parigi e Versailles, intrecciandola con altre arti e discipline. La sua voce poetica si afferma con *Prove d'inconsistenza* (1998) e *Inventari* (2001), finalista al Premio Delfini, e si sviluppa in molte direzioni: *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato* (2013), *La grande anitra* (2013), l'autoantologia *Poesie e prose 1998-2016* (2017), fino a *Il rumore è il messaggio* (2023), Premio Pagliarani 2024. Alla poesia affianca la prosa sperimentale, a partire da *Prati* (2007), poi in *Prosa in prosa* (volume collettivo, Le Lettere 2009; Tic Edizioni 2020), fino a *Prati (Extended Version 2025)*, insieme a opere come *Commiato da Andromeda* (2011), *Ollivud* (2018) e *Stralunati* (2022). Ha pubblicato anche i romanzi *Parigi è un desiderio* (2016) e *La vita adulta* (2021). Parallelamente ha animato diverse riviste e spazi culturali, tra cui *Manocometa*, *Allegoria*, *GAMMM* e *Alfabeta2*, ed è tra i fondatori di *Nazione Indiana* e curatore del progetto *Descrizione del mondo*.

Scrivere ai margini per reinventare il centro

Nel suo intervento all'Osservatorio sul romanzo contemporaneo lei ha osservato come il romanzo, nato fin dall'origine come genere ibrido e scandaloso rispetto alle categorie classiche, sia divenuto nel Novecento un vero e proprio laboratorio di sperimentazione formale. Oggi, tuttavia, esso coincide con il genere principe dell'industria editoriale, quello cioè trainante sul piano commerciale, e per questo si presenta, a suo giudizio, «timido» e «prudente». Al contrario, la poesia, marginalizzata perché «vende poco» e non sottoposta al controllo dei «poliziotti delle vendite», diviene un territorio «semi-abbandonato», ma al tempo stesso spazio di libertà e di sperimentazione. Se però tale libertà deriva precisamente da quella condizione di marginalità, non si corre il rischio che l'innovazione formale rimanga confinata in un ambito invisibile, incapace di incidere sulle pratiche letterarie dominanti? In altri termini: la marginalità rappresenta davvero un vantaggio, o piuttosto il prezzo di un'irrelevanza culturale sempre più radicale?

In effetti la questione della «marginalità», dell'essere nel margine, dell'essere fuori dal centro del campo culturale, per quanto mi riguarda è una sorta di maledizione, magari all'inizio puramente subita, ma poi provocata consapevolmente; al tempo stesso è un nodo di riflessione, un tema imprescindibile. Anche se questa marginalità è provocata, non è certo vissuta in modo sereno. Devo però dire che, dopo tanti anni, ed è un'affermazione di ordine personale, l'elemento di sofferenza e frustrazione legato a questa marginalità è quasi del tutto scomparso per me. Non è invece scomparso il conflitto reale che si gioca tra margine e centro.

Innanzitutto: la cosiddetta «innovazione formale», concetto citato nella domanda, è una necessità per alcune persone che scrivono. Forse da giovani, o alle prime armi, si è affascinati soprattutto da ciò che eccede la norma. Le sperimentazioni formali, la storia delle avanguardie e delle neoavanguardie novecentesche hanno un potere di attrazione per certe sensibilità. È stato il mio caso: provenivo da una controcultura punk; dunque, ero particolarmente ricettivo a tutto ciò che sfuggiva al canone, anche in letteratura, quando mi sono affacciato al mondo letterario.

Ma, tornando alla questione, l'innovazione formale si incontra progressivamente, e a essa si risponde nel corso delle esperienze ripetute di scrittura. È un'esigenza che nasce da una lotta su due fronti: da un lato la lingua e le forme letterarie ereditate, dall'altro la lingua ordinaria, la lingua parlata con cui si ha a che fare in vari ambiti dell'esistenza quotidiana e storica.

Perché nasce questo conflitto? Perché si dovrebbe entrare in questo conflitto e muoversi a tastoni in un territorio che è quello dell'innovazione e della sperimentazione, con tutti i rischi che impone? Francis Ponge lo formula con chiarezza riferendosi in particolar modo agli oggetti: sono gli oggetti stessi, nella loro estraneità, che ci chiamano a dire altro. Quello che diciamo attraverso le forme ereditate o la lingua comune non ci soddisfa. Io allargherei la questione: la realtà, così come la sperimentiamo, individualmente e attraverso lo studio, preme contro le forme linguistiche e letterarie ereditate e sfugge loro; ci impone di non poterci stare pacificamente e ci obbliga a rischiare la costruzione di forme nuove.

Il margine è irrilevante? Dipende. Irrilevante rispetto a cosa? Forse rispetto a quelle masse, non enormi peraltro, di lettori che l'editoria cerca di intercettare. Ma quelle masse sono già condizionate diversamente dalla cultura e

dall'ideologia in cui vivono. Noi scrittori possiamo poco di fronte a simili tendenze storiche forti.

Per me, però, il margine dice altro. Oltre all'idea di marginalità, che sottolinea la dimensione depotenziata, di poco potere, il margine dice la questione dell'essere minoranza. Che cosa significa far parte e vivere una visione minoritaria? Questo è il punto essenziale. Non si tratta solo di irrilevanza. Se questa visione si costruisce, è perché già esiste una piccola comunità che permette una tale «costruzione». Esiste già un tessuto di lettori, magari esiguo ma presente; ci sono editori piccoli, ma che fanno i libri, e i libri esistono, vengono diffusi e circolano. Ora il fatto stesso di far esistere una visione di minoranza che si esprime attraverso le forme letterarie è importante. Questa visione, sul piano politico, è antagonista rispetto alle forme dominanti. E questo, per me, è il vero successo: la possibilità, per la minoranza, di esistere e al tempo stesso formulare la propria realtà.

Aggiungo una cosa fondamentale. Prendiamo il caso, anche più semplice, della poesia considerata nel suo insieme, senza entrare nei dettagli. Si dice che non abbia pubblico, ma in realtà il pubblico c'è: i libri esistono, i lettori anche, così come le presentazioni e le letture si fanno, ci sono i gruppi e i siti. Esiste, insomma, una comunità, seppur numericamente limitata. Dal punto di vista capitalistico i numeri sono irrilevanti, ma dal punto di vista della trasmissione culturale sono fondamentali.

La cosa più interessante, per me, è osservare come la forma poetica si sia trasmessa nei secoli senza mai interrompersi. E al genere poetico, riprendo qui un concetto del filosofo Cornelius Castoriadis, corrisponde, lui direbbe, un *tipo antropologico*: cioè chi si serve ancora dei testi poetici per leggere la realtà, per leggere se stesso, per utilizzarli come strumento di comprensione, di autoformazione, di emancipazione. Chi lo fa appartiene a una tipologia di essere umano che potrebbe, un domani, scomparire. Ma la cosa straordinaria è che, finora, questa tipologia è esistita. Perché continui a esistere, non importa quanti siano i lettori in un determinato momento storico: importa che la forma si trasmetta, di generazione in generazione.

In un'intervista dedicata a *Prosa in prosa* (2009), lei ha dichiarato che «il verso ci pare limitante per il lavoro che ci interessa fare», aggiungendo che «per molta parte del secondo Novecento si è parlato di un cammino

della poesia verso la prosa». La sua scelta, tuttavia, non si configura come una tappa transitoria verso la dimensione narrativa, ma come un gesto di rottura rispetto all'eredità del paradigma lirico. Il verso, libero o meno, resta infatti impregnato di una memoria lirica con la quale, in molti casi, lei ha affermato di non avere interesse a misurarsi. La prosa diventa così un territorio indifferenziato, attraversato da un'oralità «inverosimile», non ricondotta a forme di mimesi né psicologica né sociologica. Se però tale prosa non-lirica è ormai adottata da numerosi autori, non vi è il rischio che essa si trasformi a sua volta in una convenzione riconoscibile, in un nuovo codice neutro? Come evitare, in altri termini, che un gesto originariamente di rottura finisca per istituzionalizzarsi in formula?

Innanzitutto, occorre chiarire la mia posizione nei confronti del «paradigma lirico». Non lo ridefinirò qui, perché l'ho già fatto altrove e perché credo che altri autori e critici lo abbiano affrontato in modo esauriente. Ho, tuttavia, una mia idea precisa di quelli che ne costituiscono gli elementi fondamentali.

Mi riconosco pienamente nella citazione da lei riportata: per me il verso, anche libero, porta con sé una «memoria lirica», cioè un atteggiamento, una sorta di postura lirica, che non intendo più abitare. Il rifiuto del verso, o addirittura, come ho detto altre volte, persino il «disgusto del verso», nasce dall'insoddisfazione di restare entro il paradigma lirico. Questa insoddisfazione non è una petizione di principio: non dico che il paradigma lirico sia storicamente esaurito in assoluto; dico che, da un certo momento in poi, per me è diventato insoddisfacente e troppo stretto.

E qui ritorniamo alla risposta di prima: l'innovazione e la rottura nascono da necessità, non da un programma aprioristico. È in questo senso che ho abbandonato il verso.

Va però precisato che non si tratta di un abbandono assoluto. In libri recenti, come *Il rumore è il messaggio* (2023), sono ritornato al verso, anche se in un libro estremamente composito dal punto di vista delle forme. E in un libro prossimo, che uscirà per la casa editrice Le Lettere, si tratta quasi esclusivamente di versi: addirittura alcuni testi sono nuovamente riconducibili al paradigma lirico.

Tuttavia, soprattutto a partire dall'esperienza di *Prosa in prosa*, cioè proprio di Prati, l'esigenza era quella di allontanarmi il più possibile dal paradigma lirico. Prati è un cantiere aperto da quasi diciotto anni: iniziato nel 2007 con un

primo libro per La Camera Verde, proseguito nel 2009 con il collettivo *Prosa in prosa*, e giunto quest'anno (2025) a *Prati (Extended Version)*, che raccoglie tutti i *Prati* scritti in precedenza più dei testi nuovi.

In questo contesto, la prosa si è configurata come luogo di attrazione particolare. Ma la prosa non è un genere: è piuttosto un *terreno potenziale*, dove i lavori di ibridazione tra generi sono più facilmente realizzabili. Per cui, se parlo di ibridazione tra generi, in libri come *Prati* o anche in altri, non mi inserisco nella tradizione della prosa lirica.

Se invece prendiamo *Commiato da Andromeda*, il discorso cambia: è un libro particolare, un prosimetro, che per certi versi rimane interno al paradigma lirico, anche se, secondo me, lo fa esplodere.

Quello che posso dire è che, tendenzialmente, la mia scrittura in prosa dialoga senz'altro con il verso, senz'altro con la narrativa, ma non si accontenta né di rimanere nella tradizione della prosa lirica, né di andare verso una narratività più conforme e tipica.

Lei ha raccontato di essersi avvicinato al romanzo con estrema cautela, dopo aver sperimentato diverse forme ibride. A proposito di *Parigi è un desiderio* (2016), Fabio Moliterni ha rilevato come lei abbia cercato di trasgredire gli imperativi di mercato, opponendosi alla linearità della trama e allo storytelling convenzionale, e come «di quelle prose atipiche perché non liriche né narrative, Inglese mantenga e trasferisca nelle strutture codificate del romanzo la stessa attitudine sperimentale e anti-normativa, torcendo il collo agli imperativi più efficienti del consumo culturale, quali la necessità rassicurante della trama leggibile, il racconto lineare dei fatti, il feticcio dello storytelling». Eppure, poco fa lei stesso ha osservato come oggi il romanzo, proprio in virtù della sua centralità editoriale e commerciale, si presenti come genere «più sicuro», neutralizzato e prudente, mentre è la poesia, marginalizzata, a costituire lo spazio di libertà e sperimentazione. Non è allora paradossale che proprio il romanzo, il genere più sorvegliato e statico, divenga per lei il terreno della sperimentazione più radicale?

Credo che i generi possiedano, in qualche modo, una loro logica. Nella loro struttura sovraindividuale e storica, come cristallizzazione di un sistema di forme, registri di lingua, tematiche eccetera, c'è una straordinaria intelligenza collettiva che si deposita nei generi.

Per quanto riguarda il romanzo, mi sono reso conto che alcune cose che mi premeva dire non riuscivo a dirle in versi, né nella forma delle prose che solitamente utilizzo, che sono in genere prose brevi, microfinzioni. Queste prose, certo, possono assumere talvolta un'andatura affine al racconto novecentesco, con una parentela con il racconto fantastico, penso per esempio a Cortázar, che per me resta un riferimento importante. Tuttavia, anche in questi casi, alcune mie ossessioni e alcuni miei temi d'interesse non riuscivano a trovare piena soddisfazione in quelle forme.

Ho scelto allora il romanzo perché quello che volevo dire non riuscivo a esprimerlo se non in questa forma. Ma il romanzo significa in realtà molte cose, soprattutto se lo si considera nella sua eredità storica, in particolare quella novecentesca. Ribadisco qui la mia fiducia nel romanzo: nel corso del Novecento è stato una delle forme simboliche più sperimentali e ibride. Quello che accade oggi, invece, è una sorta di negazione di tutte le sue potenzialità. Del romanzo si è mantenuta solo una superficie estremamente ristretta, legata all'intreccio, ai temi di attualità, a significazioni ben trasmissibili; mentre si è accantonata tutta un'altra parte del lavoro romanzesco.

In *Parigi è un desiderio* non mi sono illuso, certo, di rinnovare la scrittura romanzesca in senso assoluto; ho però cercato di riportarla almeno all'altezza di un certo tipo di audacia formale che il romanzo aveva conosciuto in passato. Più in generale, per me il romanzo resta strettamente legato a una visione umoristica del mondo e della realtà, una visione deformante, che rifiuta di rinchiudere il reale in forme troppo rassicuranti, o di ridurlo alla linearità di intrecci altrettanto rassicuranti.

Nel caso specifico di *Parigi è un desiderio*, questo principio si è tradotto in una scelta stilistica precisa; la struttura della frase che ho utilizzato è quella della frase a cascata: estremamente percussiva, articolata, lunga, e in genere assolutamente bandita dalle norme editoriali del romanzo facilmente consumabile e leggibile.

Lei ha affermato: «L'unica censura che potrebbe avere senso, in scritture come la mia, sarebbe quella che mi spingesse a ricercare, pur nel mio genere minore, una qualche forma di consenso. [...] Ho già perso il 98% dell'uditorio, del pubblico potenziale, perché mai lottare per tenersi buono quel 2% rimanente? [...] Certo, poi mi pento. Poi piagnucolo nel

mio angolo perché mi è rimasto lo 0,2% dei lettori potenziali. Ma sono lacrime di cocodrillo. Mentre tendevo l'arco, me la godevo un casino». In queste parole si intrecciano la fierezza di chi rivendica la libertà assoluta della poesia, proprio perché priva di pubblico, e l'ironia amara di chi si riconosce confinato in una marginalità estrema. Colpisce, in questo senso, il commento di Gabriele Frasca che, presentando *Prati (Extended Version)*, ha detto di vederla «più felice da quando ha abbandonato la poesia», leggendo nel passaggio alla prosa non tanto un fallimento nei confronti del verso, quanto piuttosto il sentimento di «non sentirsi all'altezza». Come tiene insieme, nel suo percorso, da un lato la fierezza di praticare un genere «impossibile» come la poesia, dall'altro la percezione che la sua piena felicità creativa si sia manifestata altrove, nella prosa?

Come scrittore, mi sono «formato» dentro questo genere, la poesia, che viene spesso definita marginale, per ragioni puramente quantitative (numeri di vendite). Mi permetta una precisazione: lei dice che la poesia non ha pubblico, ma in realtà un pubblico lo ha, anche se ridotto. È solo nella logica capitalista, in cui tutto deve essere quantitativo e di larga scala, che il piccolo numero diventa un problema, quasi un peccato. Ma il piccolo numero, in sé, non ha nulla di problematico.

Ricordo, mi scusi la digressione, un documentario su Amy Winehouse. Uno dei suoi primi manager raccontava che, nella fase iniziale della sua carriera legata al jazz, il pubblico dei concerti era costituito da ottanta persone, quelle che potevano entrare in una sala jazz. Quelle ottanta persone non erano affatto un problema: chi fa jazz, salvo eccezioni nei grandi festival, si muove ovunque nel mondo con un pubblico di quella dimensione. Il discorso cambiò quando i manager decisero che, poiché il personaggio era estremamente versatile, si poteva costruire un prodotto capace di raggiungere un pubblico molto più ampio. Questo per dire che abbiamo a confronto semplicemente due modalità diverse, ciascuna con il proprio pubblico e i propri numeri. Non è che un genere sia più rilevante solo perché ha più pubblico.

Quindi, visto che la questione del margine è stata giustamente toccata più volte in questa intervista, ribadisco che io provengo dalla poesia, che per me è semplicemente un luogo in cui ho deciso, come altri, di prendermi una serie di libertà, di andare al di fuori di una certa concezione dominante di scrittura. In

poesia c'era la possibilità di farlo: lì si incontrava un pubblico sufficientemente curioso e aperto, lì gli editori erano interessati anche a questo tipo di esperimenti, lì si è creata una rete che permetteva a questi testi di funzionare. Detto questo, la sua osservazione è giusta: chi come me pratica questo genere sperimenta costantemente un'oscillazione. Da un lato c'è la fierezza di difendere una forma che esiste, che è stata costruita con pazienza nel tempo, e di cui ci si sente testimoni. Dall'altro c'è la frustrazione di sapere che quella forma viene accolta, riconosciuta, produce piacere, ma soltanto in un numero limitato di persone. Secondo me, però, questa è una condizione cronica di tutta l'arte che non rinuncia ai rischi dell'innovazione e della sperimentazione.

E questa frustrazione non riguarda solo l'artista marginale o più libero: possiamo trovarla anche riflessa nei grandi artisti di successo. Mi viene in mente il caso di Claude François, cantante francese degli anni '60 e '70. Aveva tutto: vendite enormi, soldi, un'azienda che funzionava perfettamente. Eppure, rimaneva costantemente frustrato dal fatto di non essere considerato criticamente come Brassens, un cantautore con un pubblico ben più limitato ma molto stimato dalla critica. È, per me, un gioco di specchi che ritroviamo in tutte le arti occidentali, a partire da un certo momento in poi.

Lei ha raccontato che *Il rumore è il messaggio* (2023) nacque dall'invito dell'editore Daniele Poletti, che le propose un programma tematico e figurativo, più che da un impulso improvviso. È interessante questo scarto rispetto al mito romantico della scrittura come epifania: la poesia che si annuncia in treno o nella notte insonne, e, insieme, l'ambiguità del gesto: da un lato, non è una commissione vera e propria; ma dall'altro rischia di sembrare un adeguamento a una linea editoriale, quasi a tradire una presunta sorgiva autenticità. Nel suo caso, quanto spazio occupa davvero l'impulso e quanto invece il lavoro consapevole, i vincoli, le commissioni esterne o interiori? In altri termini: la scrittura esplode come urgenza, oppure procede come un cantiere che avanza per accumulo, rigore e pazienza? E quale posto resta oggi al poeta: ha ancora senso pensare la poesia come illuminazione istantanea, o piuttosto come laboratorio critico che raccoglie e rimonta i detriti sonori del presente per restituire loro nuova leggibilità?

Rettifico prima di tutto la formula «progetto tematico e figurativo», perché non si tratta di questo, è troppo rispetto a quello che mi interessava dire. L'idea di lavorare con Daniele Poletti come editore nasce dalla mia esigenza di sperimentare determinate soluzioni, di spingere fino alle estreme conseguenze alcune ricerche formali e figurative, che sarebbe stato difficile proporre a un altro editore di poesia. In questo senso, Diaforia, la casa editrice di Poletti, non rappresenta un codice o un modello di una certa poesia: la sua caratteristica straordinaria è di aver raccolto nel tempo una serie di eccezioni, che non fanno canone, non creano una scuola, non impongono un modello. Questo mi ha dato la possibilità di pensare che con lui avrei potuto portare avanti un progetto che per me stesso rappresentava una sfida, un'incognita, una ricerca spinta al di fuori di territori già frequentati.

Sapevo anche che, di fronte a un progetto anomalo, Poletti mi avrebbe affiancato non solo sul piano editoriale in senso stretto, ma anche su quello materiale: l'aspetto grafico o il formato del libro. Ed è un aspetto fondamentale, che spesso viene trascurato. Si tende a pensare che il libro di poesia giunga in una forma trasparente, cristallina, quasi scorporata, come se fosse il prodotto puro del poeta. Ma non è così. Che cosa significa «forma scorporata»? Significa credere che la poesia, in quanto testo, trovi da sé automaticamente un corpo in modo lineare e logico. Invece il corpo della poesia è un corpo tipografico: dipende dalla taglia, ovvero dalla misura delle pagine, dalla presenza o assenza dei bianchi, cioè dal tipo di impaginazione, dalla scelta dei caratteri, dall'organizzazione grafica complessiva. Tutti questi elementi sono estremamente materiali, e la poesia concreta del Novecento li ha messi in evidenza in maniera radicale.

Ecco perché un editore come Poletti, che ha fatto della sua attenzione alle eccezioni una cifra, è in grado di accogliere un progetto poetico con la flessibilità, la competenza e l'inventiva necessarie perché quel progetto possa trovare il corpo editoriale più adeguato. Per questo dico che la questione non è stabilire se un libro nasca da un'ispirazione improvvisa o da un progetto sistematico: il punto è riconoscere che l'autore non scrive mai nel vuoto pneumatico. Ogni libro ha una storia, dei margini, una materialità. E su questi margini e su questa materialità, il vero maestro è l'editore. Nel mio caso, con Poletti non si è trattato di una commissione tematica o formale, ma di un dialogo costante e concreto intorno al problema decisivo del corpo editoriale.

Passando all'altra parte della sua domanda, cito nuovamente Francis Ponge,

che a un certo punto dice di vedersi più come scienziato che come poeta, cioè come qualcuno che porta avanti un lavoro in laboratorio, per prove, errori, rettifiche. E io penso che, nelle frasi che lei ha espresso nella sua domanda, si formuli in modo molto preciso quella che è anche la mia percezione delle cose. È un'idea che apparteneva a Ponge: avere un cantiere aperto, in cui i testi si definiscono attraverso una serie di mosse, di procedimenti successivi, di correzioni, utilizzando anche materiali extraletterari a seconda dei casi. Questo implica una certa temporalità, una certa pazienza, una certa sistematicità di azione. Ma non significa che si escludano dei momenti di esplosione, di energia, di felicità della scrittura. Sono, come dire, due ritmi, due temporalità che si intrecciano nel lavoro poetico.

Se c'è un aspetto in cui mi riconosco poco, invece, è l'idea del libro di poesia come raccolta di epifanie: momenti isolati in cui il dettato poetico irrompe improvvisamente e si esaurisce in quell'attimo. Non è così che concepisco la scrittura. Per me un libro come *Prati* è costruito interamente sull'idea di serialità; *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato* (2013) si fonda anch'esso su una forma di serialità, in quel caso determinata dalla struttura epistolare di cui leggiamo soltanto una parte, cioè le lettere inviate dall'emittente; *La grande anitra* (2013), infine, presuppone un'architettura complessa, per certi versi quasi narrativa.

Per me, dunque, la singolarità, l'emergenza, la felicità dell'energia di scrittura non sono escluse, ma nascono sempre all'interno di un cantiere, di progetti che deviano, avanzano a tastoni, si autocorreggono, talvolta falliscono.

In *Commiato da Andromeda* (2011) il mito classico non si configura come un'attualizzazione lineare, ma come figura deformata, attraversata da contaminazioni pop e da un'«analisi spietata dell'io». Penso, ad esempio, al modo in cui Perseo viene descritto come un «giovane killer», o accostato a figure contemporanee come Flash Gordon o Yves Klein, in una miscela che smitizza l'eroe antico e lo reinventa. È questo allora il destino del mito nella contemporaneità? Perché possa continuare a parlarci, deve necessariamente essere filtrato attraverso il linguaggio del pop, deformato e riscritto, ibridato con immagini della cultura di massa? E in che misura questa operazione, che destabilizza l'allegoria classica, diventa anche uno strumento per un'autobiografia più indiretta, che riflette sulla fragilità

dell'io lirico e sulla sua incapacità di sostenere il ruolo dell'eroe?

Sì, per me l'unica possibilità di riattualizzare il mito, di coglierne e far vibrare ancora oggi la sua forza, che è innanzitutto una forza esegetica in senso lato, cioè la capacità delle figure mitiche di includere e interpretare la realtà umana nei suoi diversi aspetti, consiste proprio nell'avvicinarlo a ciò che è non-mito. Si tratta quindi di operare un processo inverso rispetto al funzionamento originario del mito nell'antichità. Allora il mito risultava tanto più funzionante quanto più instaurava una distanza; noi invece, in quanto società democratica e laica, che guarda il mondo attraverso il paradigma scientifico, se vogliamo conservare il mito, e non ridurlo a mero arabesco estetico, dobbiamo per forza avvicinarlo alla nostra esperienza, e dunque in parte anche decostruirlo. È proprio in questo lavoro di decostruzione che emergono energie nuove e forti, anche sul piano esegetico.

Nel mio caso specifico, in *Commiato da Andromeda*, questo passaggio è avvenuto attraverso un doppio filtro, o se vogliamo un doppio schermo: da un lato il mito greco, dall'altro la pittura rinascimentale che già aveva rielaborato quel mito secoli dopo, riattualizzandolo a sua volta. Il quadro di Piero di Cosimo può infatti essere considerato non solo come una rappresentazione figurativa, ma anche come una traduzione rinascimentale del mito antico, un suo avvicinamento e una sua reinvenzione.

Accanto a questo, oltre alla questione dell'io lirico e della figura eroica, c'era per me anche una dimensione più prosastica e specifica: il libro racconta in fondo la storia di una coppia eterosessuale, ma lo fa concentrandosi non sulla narrazione dell'intera vicenda, bensì sui minuti immediatamente successivi all'esplosione, quando il rapporto si è spezzato. Uno dei punti cruciali era allora mostrare come il personaggio maschile, che inizialmente si era attribuito un ruolo eroico all'interno della coppia, in realtà perdesse progressivamente tutte le prerogative che pensava di possedere. L'intero libro è un'explorazione del fallimento di quell'ipotesi esistenziale, di quella distribuzione di ruoli che la coppia si era data e che si rivela insostenibile: la figura maschile si mostra ben lontana dall'essere eroica, e anzi si svuota delle funzioni che pretendeva di incarnare.

Così, parallelamente allo smantellamento dell'io lirico, centrifugato dalla prosa irruente, spostato e dislocato dal centro del discorso, si produce anche una

decostruzione della figura maschile, della sua presunta forza eroica.

Ho avuto l'impressione, leggendo, che l'io lirico si identificasse non solo con Perseo ma anche con la figura del mostro.

Sì, assolutamente. Il mostro, infatti, è per eccellenza un essere ibrido, di duplice natura, e in questo senso diventa una sorta di metafora della prosa che invade la pagina rispetto alla poesia. La poesia di *Commiato da Andromeda* è molto composta, asciutta, levigata, quasi compatta come la corazza di Perseo; ma viene costantemente lambita da un magma in prosa disordinato con una sintassi quasi impossibile.

